

OKURLARLA	74	
BİZ DARGEÇİT BEKÇİLERİ / ŞİİR	76	RIFAT ILGAZ
EKMEK VE BAĞIMSIZLIK / ŞİİR	77	CEYHUN ATUF KANSU
ÇAĞDAŞ BİR İSPANYOL ŞAİRİ	78	MACHADO / CANBERK
EMEKLİ / ÖYKÜ	81	ŞÜKRAN KURDAKUL
ARABA / ÖYKÜ	84	HULKİ AKTUŒ
YABANCI SÖZCÜKLER KONUSU	89	HASAN HÜSEYİN
NESNEL ELEŞTİRİDE YÖNTEM VE ÖRNEKLİ DERSLER	93	TEKİN SÖNMEZ
ÖYKÜCÜLÜĞÜMÜZ VE BEKİR YILDIZ	99	ZÜHTÜ BAYAR
CEMİL SENA'NIN ESTETİK ÇABALARI	105	BEDRETTİN CÖMERT
KERKENEZ'İN KANATLARI BATAKTIR BATAK	109	TAYLAN ALTUĞ
BİR KONUŞMA	111	TOPRAK / YEVTUÇENKO
GURKİ ÜSTÜNE	114	HAYATİ ASILYAZICI
YAYIN GEÇİDİ	118	MEHMET SELİM
KISA YANSIMALAR	120	

Sahibi ve genel yayın yönetmeni; tekin sönmez / sorumlusu; mehmet ş. yardım / teknik sorumlu; doğan saygılı / yönetim yeri; bahariye cad. 41-2 kadıköy-ist. / baskı ve dizgi yelken matbaası / yazışma ve havale adresi; p.k. 118 sirkeci - ist. / yıllığı; 40, altı aylığı; 20 lira / asya, avrupa, ortadoğu ülkeleri için yıllık; 65, deniz aşırı ülkeler için 105 liradır. / dergimize verilen yazılar yayımlanmayacaksa, 2 Lr. P. Pulu karşılığı geri iletilir.

Yansima Dergisi, bir NADAS yayımıdır.

okurlarla

Derginizin bu sayısı, ilk sayıya oranla daha da yoğun. İlk sayısında 32 yaprakla başlarken, ikinci sayısında, 40, üçüncü sayısında da 48 yaprakla elinize ulaştık. Bu artışa karşın dergiyi alırken yine dört lira ödeyeceksiniz.

Eksiklerimizi günbegün gideriyoruz. En önemlisi de yayına başlayışımızla birlikte yazar arkadaşlardan ve edebiyat okurlarından gördüğümüz sıcak ilgi oldu. Yansımamızın çıkışı bir açıdan, durgun dergi ortamına bir canlılık getirdi. Çıkışımızla yüreklenen ünlü - ünsüz yazarların, önümüzdeki aylarda bazı yeni dergilerle yayına başlayacaklarını sanıyoruz. Bu da bizi gönendiriyor.

Bu sayıdaki şiir kesiti geçen sayıdan farklı. Usta ozan Ceyhun Atuf Kansu'nun yansısı, kırk kuşağının kendine özgü yetkinliğini sürdüren Rifat Ilgaz'ın da bir şiirini sunuyoruz. Eray Canberk' in özenle çevirdiği, çağdaş İspanyol ozanlarından «Antonio Machado'dan bir şiir var, bu kesitimizde. Bu çalışmalarını bütünleştireceğini söylüyor Canberk.

Öyküde Şükran Kurdakul Beyaz Yakalılar'ı sürdürüyor. Oldukça bileylenmiş bir coşku içinde Kurdakul. Bu nedenle bu yıl içinde öykülerini bir arada toplayacağını sanıyoruz. Bu sayıda genç bir öykücü de aramızda. Daha önceleri bir-iki öyküsü yayımlanan Hulki Aktunç, umut verici bir araştırmacı da. İlk öykülerindeki estetik düzenle, içeriği ikinci plâna indirgemesine karşın, burada; insansal bir olayı, sanatsal bir gösteri içinde dengelemiş.

Hasan Hüseyin, çok önemli sorunları ele alış ve yorumlayışıyla, derginin ilk sayısından bu yana dikkatleri üzerine çekiyor. Usta ozanlığının işlerliği ve gazeteciliğinden edindiği kuvrak anlatım, konuyu yeterince anlaşılır kılıyor.

İnceleme - eleştiri kesitinde; genç kuşağın yetenekli ve üretken yazarlarından Zühtü Bayar'ın, Bekir Yıldız üstüne; geniş kapsamlı bir çözümlemesini sunuyoruz. İlk sayılarda «Eleştiri Günlüğü»nü sürdüren yazar, bundan böyle incelemelerle dergimizde görülecek. Bedrettin Cömert'de bu sayıda aramızda. Geçen yıl İtalyada doktoraşını verdikten bu yana işleri oldukça yoğun. Bu nedenle ilk iki sayı aramızda bulunamadı. Yine genç arkadaşlardan Taylan Altuğ'da

bu sayıyla birlikte aramıza katıldı. Yazarın «Kerkenez» üstüne yaptığı bir eleştiriyi veriyoruz. Bu eleştiride ileri sürülen görüşlere; eleştirmenin «örneksiz eleştiri» yöntemini düşünerek katılmıyoruz. Eleştiriye konu olan yapıtın yazarı, bu açıdan, bir yanıtta bulunursa dergimizin yaprakları, kendisine açık olacaktır. Genel olarak «örneksiz eleştiri»ye karşıyız ve bu yöntemide kapsayan bir yazıyı bu sayıda veriyoruz. Bu yazı, «Nesnel Eleştiride Yöntem» tavrımızı hiç bir kuşkuyla yer vermeksizin belgelemektedir.

Bu sayının ilginç yazılarından birisi de, ozan-yazar Ömer Faruk Toprak'ın, evrensel ünü olan Rus ozanı Yevtuçenko ile geçen yıl yaptığı bir konuşma.

Hayati Asilyacı'nın, Gorki nin tiyatro ürünleriyle ilgili aydınlatıcı yazısı, salt tiyatro severleri ilgilendiren bir konu değil. Gorki'yi yeterince tanıma açısından da önemli. Yayın geçidi'nde Mehmet Selim'in «Ağlasun Aysafağı» üstüne yaptığı kısa ama toparlayıcı bir tanıtma yazısını verirken, yer darlığı nedeniyle, «Özetler»ini veremedik. «Kısa Yansımalar»da okurların ilgisini çekecek.

«Yansıma» dergisine özgü bir tutum olan «Kısa Soruşturma»yı bu sayıda, Bekir Yıldız üstüne yoğunlaştırmıştık. Son aylarda Bekir Yıldız'ın öykücülüğü için bazı tartışmalar açıldı. Bu nedenle de bu soruşturmanın yararlı olacağı kanısındaydık, ancak yazar arkadaşlarla yeterince ilişki kuramadık. Bu soruşturmayı önümüzdeki sayılara bırakıyoruz.

Bir ay sonra daha verimli bir çalışmayla karşınızda olmanın umu-duyla yüklüyoruz, sevgili okurlar.

G. Y. Y.

TÜSTAV

biz dargeçit bekçileri

Yaşam durur mu biz yerimizde saksak bile
Hele bunalımlı bir döneme girdik mi
Oluşturur çocuklarımızı mevsiminden önce

Kapatır gerekirse arayı yaşamdır o
Durmuş oturmuş adam çıkarır bir çocuktan
Ya da bir delikanlı başında kavak yelleri

Yaşam mı yapar bilemezsin yoksa biz mi
Biz dar boğaz bekçileri yaşlılar
Dalından koparır da sarsak ellerimizle
Sıyırır kabuğundan cascavlak bırakırız
İsteriz ki ezilmesinler ayak altında
Çetin ceviz olsunlar evlâtlarımız

Süreriz önlerine tekel kitaplarını
Sayfaları kırmızı kalemle çizilmiş
Ders isteriz çalışsınlar ha babam ha
Bir tıkaç kulaklarına öğütlerimizden
Büyüsünler dizlerimizin dibinde ha yavrum ha

Burun kemerlerimizde emekli gözlüğü
Bir mandıra düşlerken yeni tasarımlarda
Geçip karşılara azşekerlimizi içeriz

Bir bakarız ki uyumuşlar büyümüşler
Başlarına buyruk çetin ceviz olmuşlar
Kaşırız ensemizi önümüzde külahımız
Düşünen bir babayıdır bir babahindi

Ne beklemiştik önce ahlak değil mi
Biraz da saygı kendimiz için
Erdemli olmalarını istemedik mi
Mutlulukları değil miydi tek dileğimiz
Hani şu ömür boyu beklediğimiz mutluluk
Bekleyip de erişemediğimiz
Bir ömür boyu da siz bekleyin demedik mi

ekmek ve bağımsızlık

Bileyin sözcükleri ozanlar
Işıl ışıl Bursa bıçağıdır söz
Sizler çakmak taşı bileyici
Bölmek için ekmeği kardeşçe
Toprağın kokusu çeliğin kokusu
Ateş çıkaran sözcüklerin kokusu
Buğday tarlasındaki gelincik yelinin kokusu
Yayılsın ekmeğin ortasından.

Bileyin sözcükleri ozanlar
Işıl ışıl halk bıçağıdır söz
Sizler dağları döndürüp yüreğinizde
Bileyin sözcükleri parlasın bıçak
İnce söğüt dalı bağımsızlığı
Koklamak için taze taze
Yontun kara kışın kabuğunu
Yayılsın ortalığa bahar suyunun kokusu...

TÜSTAV

Derginin Şubat sayısındaki şiirde bazı dizgi yanlışlıkları olmuştur.
Horonoğlu'nda: Bir yanı sabır mavisi kuşak

«Bir yanı sabır mavisi **bıçak**» olacak

Sokrates: Kurtarır seni Eskülüp ustanın

«Kurtarır seni **Eskülâp** ustanın» olacak

Dut ağacında: Anılar silkeler dut ağacı,

«Anılar **silkelediği** dut ağacı» olacak.

Kansu'dan ve okurlardan özür diler, düzeltiriz.

antonio machado

1875 de Sevilla'da dünyaya geldi. Babası yazardı. Manuel Machado adlı şair bir kardeşi vardır. Madrid'de öğrenim gördü. 1899 da Paris'e gitti, orada zamanın sanatçılarıyla ilişki kurdu. İspanya'ya dönüşünde lise Fransızca öğretmenliği yaptı. 1903 yılında Yalnızlıklar adlı kitabını yayınladı. Soria'da öğretmenliği sırasında Leonor Izquierdo Cuevas'la tanıştı, evlendiler. Birlikte Paris'e gittiler. Orada Bédiernin ve Bergson'un derslerini izledi. Karısı hastalandı ve İspanya'ya dönüşlerinde öldü. 1912 de Castilla Görünümleri'ni yayınladı. Kitabın derin ve dokunaklı bir dili vardı. Karısının ölümünden sonra doğduğu yerlere döndü ve Baeza'da yaşadı. 1917 de Seçilmiş Sayfalar ve Bütün Şiirler'i yayınladı. Bu kitaplarda başlangıç şiirleri, Castilla ve karısıyla ilgili şiirler vardı. 1919 da Segovia'ya yerleşince Andalusianın havasıyla, halk şarkılarına yakın kısa şiirler yazdı. (Yeni Şarkılar, 1917-1920) 1927 de İspanya Kral Akademisi üyeliğine seçildi. 1931 de Madrid'e döndü ve El Sol (Güneş) gazetesinde yazılar yazmaya başladı. Cumhuriyetçilerin bozgunundan sonra annesiyle birlikte Fransa'ya geçti. Kendini, kendi isteğiyle sürgün etmişti. 1939 da Fransa'da öldü.

Machado'nun şiirlerinde Andalusianın halkından gelme çizgiler ve geçen yüzyıl sonlarının zaman, ölüm ve hüznün gibi ana konular ağır basar. Kişiliğinden gelme sadelik ve derinlik şiirlerinde de görülür. Kişiliğiyle şiiri derinden derine birbiriyle kaynaşmıştır. Umuda ve hayata bağlılık, hakikate ve deneyime dayanma, halk ve iyilikçilik sevgisi şiirinin temel öğeleridir. Gerçeği bir ard düşünce olmadan dile getirir.

savaş şiirleri

I

İkimizin arasında, iki deniz arasında, savaş,
denizden daha derin. Bahçemde
denize bakıyorum, ufukla kapanmış.
Ve sen, Guiomar, yüksek burnundan,

bir başka denizi görüyorsun, İspanya denizini,
karanlık, Camoen'ların şarkılarda söylediği.
Belki, yalnızlığım seninle yoldaş;
bense, tanrıça, hatıranla acı çekiyorum.

Savaş aşka vahşice vurdu.
Bu, alevin kısır gölgesiyle
ölümün ağır sıkıntısıdır,

ve bu, gecikmiş bir aşkın balıdır da,
ve baltanın soğuk keskinliğini tatmış
dalın mümkün değil çiçeklenmesi.

II

Bir kinli el, İspanyam benim
-şiir açılmış, denize doğru, iki deniz arasında-,
savaş bölgeleri ve askerî istihkâmlar çizdi
vadiye, tepeye, başa ve dağa.

Kinli ve kirli güçler
kesiyor meşeliklerinin ormanını,
senin cenderelerinde altın gibi salkımlarını eziyor,
kalıba döküyor senin toprağından çıkma daneyi.

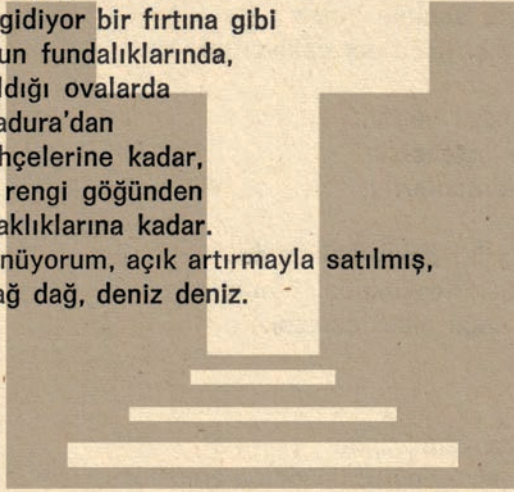
Bir başka kere -bir kere daha!- ah kederli İspanya
rüzgârın örttüğü ve denizin yıkadığı
ihanetin oyuncağıdır; hapseder

Tanrının tapınakları unutulmuşluğu, kirlenir;
Arınmış toprağının bağrında
ihanete sunulur. Her şey satılmış zaten!

III

Ateşin palmyesi karşısında
güneşle çizilmiş, batıya,
sessiz, akşamda
ve barışın bu bahçesinde
ta ki çiçeklenmiş Valencia
Guadalaviar ırmağına doyarken
-İnce kulelerle dolu Valancia
Ausias March'ın şiirsel maviliği içinde
ırmağın gül rengini alır
denizde yitmeden önce!
savaşı düşünüyorum.

Savaş yaşayıp gidiyor bir fırtına gibi
Yukarı Duero'nun fundalıklarında,
hasatların yapıldığı ovalarda
verimli Estremadura'dan
şu portakal bahçelerine kadar,
Asturias'ın kül rengi göğünden
ışık ve tuz bataklıklarına kadar.
İspanya'yı düşünüyorum, açık artırmayla satılmış,
ırmak ırmak, dağ dağ, deniz deniz.



ŞARKILAR

TÜSTAV

İlkbahar geldi.
Kimse bilmiyor nasıl.

Çiçekli tepelerin yanında
mırıldanıyor ve kaynıyor deniz.
Arılarımın petekleri
tuz taneleriyle doluyor.

Castilla gecesi;
Şarkı söyleniyor,
daha iyisi, susuyor.

Türkçesi: Eray Canberk

emekli

Kasaba bir akşam ağacı gibi yapraklarının arkasına çekilmek üzereydi. Dudaklarında eski alışkanlıklarının yaşlanmış hüznü, kafasında geride bıraktığı kocaman gün. Yağdan kıl çeker gibi kendisini kahveden dışarı çıkardı.

Yazihanenin önünde toprak işçileri otobüs bekliyorlar. Terzi İhsan çalışıyor. İpragaz dağıtım bürosu da açık. Hüseyin bey ile muhasebecisi kafa kafaya vermişler; bir takım tutkuların simgesi haline dönüşmüş yüzleri sokaktan belli oluyor.

Sinemanın çığırtkanı haykırmaya başlamak üzere yerine giderken, arkasından koşuşan beş - altı çocuk yukardan gelen otobüsü farkederek duralıyorlar.

— Kâmil Koç, diye bağılıyor biri...

Ötekiler, bir ağızdan alaya alıyorlar çocuğu.

— Göze bak, göze.

Geride bıraktığı kocaman gün, içinde otuz bir yılın bölük pörçük anılarını göstere göstere kafasında sallandıkça, dudaklarındaki eski alışkanlıkların yaşlanmış hüznü derinleşiyor sanki. Yeni açılmış bir yara gibi, acıtıyor da.

Otobüsün farları kısılinca, köylüler arka kapıdan doluşuyorlar. Akhisar'a mı gider bu adamlar, Salihli'ye mi giderler? Kaç yıldır giderler. Kaç yüzyıldır.

Yeniden canlanan farlar, otelin camlarını yalayıp geçti. Çığırtkan sinema kapısındaki yerini aldı. Pikaba plâk kondu.

— Başefendi, başefendi.

Camda Terzi İhsan'ın yüksüğü.

— Buyurmayacak mısınız?

Dudaklarındaki yara yeniden açılacak sanki.

Hangi başefendi?!

Otuz bir yıl, kafasının uzak boşluklarında tek bir görüntü gibi sallanmaya başladı. Kütahya Adliyesinde 23 yaşındaki mübaşir Süleyman'ın güleç ve iyimser yüzü gözlerine yansıkça iki yönlü bir acı göğsünü burgu gibi deliyordu.

İçeri girerken kendisini toparlamaya, İhsan'ın kimliğinde İhsan'ı görmeye çalıştı.

— Eee Başefendi de mâzi oldu, dedi acıyla.

Sandalyayı altına çekti. Konuşursa açılır mıydı biraz? Kafasının uzak boşluklarında tek bir görüntü gibi sallandığı halde, gözü takılın-

ca adamın üstüne üstüne gelen o otuz bir yıllık yaşamın acayip gösterisinden kurtulur muydu?

— Başefendi mâzi oldu, dedi yeniden.

Terzi İhsan, elinde iğne, alışıktığı devinimlerle dizleri üzerindeki ceketin telalarını işliyordu.

— Ne oldu? dedi.

Soruyla birlikte Süleyman beyin gözünde, Terzi İhsan kimliğinden çıkmış, tüm kasaba oluvermişti. Ama önceden verdiği kararı bozmadı, sesine kendi dışında bir anlatım havası kazandırmaya çalıştı.

— Başefendi sarı kâğıdı aldı diyorum. Vurdular kıçımıza tekme.

Gerçekten bir kâğıt varmış ta, buruşturup atmak istiyormuş gibi hırsla avuçlarını sıkıyordu.

— Olur şey değil be başefendi, dedi Terzi İhsan.

Kolları takılmamış ceketini omuzlarından tutup havaya kaldırdı. Göreceğini gördükten sonra, bir eliyle göğüs şişkinliklerinin üzerinde dolaştırdı. Sonra yeniden dizlerine alarak iğnelemeye başladı.

— Hüseyin beyin dedi gülme çabasıyla; bey sözcüğünün üzerine adamakıllı basıyor, alaya aldığına belirtmek istiyordu.

Dışarda sinemanın çığırtkanı bağırmaya başlamıştı.

— Bu akşam... Sinemamızda... Yılın en büyük filmi... Bu akşam... Sinemamızda...

Plâk dönüyordu.

Çığırtkan bağıırıyor, plâkta bir kadın ağlamaya çalışıyordu. Cadeden tıka basa yüklenmiş bir kamyon durmadan geçti. Çocuklar «İzmit» diye el çırpıyorlar. Hüseyin beyin muhasebecisi kapının önünde bir gözükte, hemen de kayboldu.

— Bu işte bi çomak olmasın, dedi Terzi İhsan.

— Bilir miyim.

İçinden konuşuyor gibiydi.

1946 da kaleme alınmış, Edremit'e gönderilmişti. Ama kaç yıl, sabahları uyanmayla uyku arasındaki dakikalarda mübaşirlik zamanlarındaki sesiyle bağıırıyormuş duygusuna kapıldı Süleyman bey. Kaç yıl, bir kasabayı dolduracak kadar çok insanın adını haykırdığı mahkeme kapısından kurtulamadı. Giysilerinden de.

— Sahi bu iş birinin marifeti olmasın İhsan?

Dizleri üzerindeki ceketin telalarına iğnesiyle dalıp çıkarken başıyla onayladı terzi. Neden sonra,

— Hüseyin bey matbaayı büyütüyormuş, dedi.

Başkâtibin kafasında Hüseyin bey, matbaa makinasının başına geçmişti. Marifetli parmaklarıyla ince uzun kesilmiş sarı kâğıtları makinaya verdikçe sinsininsin gülüyordu.

Kendini toparlamaya çalışarak,

— Duydum duydum, diye onayladı, matbaayı büyütüp gazeteyi günlük yapacakmış...

— Köpeksiz köy buldular ya her haltı yiyecekler dedi terzi. Ticaretle siyaseti birlikte yürüttükçe kazanıyor keratalar. Siyasetleri ticaretlerine, ticaretleri siyasetlerine yarıyor.

Süleyman bey «ağalarından öğrendiler» diyecekti, vazgeçti. Canı konuşmak istemiyordu.

Sinema kapısı yükünü almıştı. Kahveden çıkan üç delikanlı, gişeye doğru yürürken fıstıkçının önünde durdular. Muhasebeci gülerek gişeden çıktı. İpragaz dağıtım bürosuna yöneldi.

Sigarasını yakarken Terzi İhsan'ın gözü takılmıştı.

— Hüseyin Holding'e sinema hesabı gidiyor, dedi.

Uzanıp bakmadı Süleyman bey. Oturduğu yerde kafasındaki mübaşir, kâtabi; kâtip başkâtabi sıkıştırmaya başlamıştı. İkisinin arasında kaldıkça içindeki eziklik büyüyor, bir sorudan bir soruya gidip geldikçe de miğdesi bulanacak gibi oluyordu.

Genç mübaşir atılın atılın,

— Dükkân açsın, dedi delikanlı kâtabe.

— Doğru ya, diye onayladı kâtip. Aç bir dükkân kurtul...

— Ben mi? Otuz bir yıl memuriyetten sonra mı?

Delikanlı kâtabinin içinde ilk baba olduğu yılın büyük sevgisi çağlı çağıldı.

— Onur yapma da oğlanın istikbalini düşün, dedi kızarak.

— Onur yapmıyorum. Düşünüyorum.

Sırtının ortasından, ne zaman biriktiğini anlayamadığı bir ter dilimi beline doğru hızla akınca kendine geldi.

Terzi İhsan, İpragaz dağıtıcısının ötesine berisine batırır gibi keyifle, dizlerinin üzerindeki ceketin telalarını iğnelemeye devam ediyordu.

— Üç kâğıtçı, aklı sıra 69'a hazırlanıyor.

Süleyman bey, eli arkasında beline inen teri kurulamaya çalışıyordu. Kavrayamadı.

— Üç kâğıtçı mı? Hangi üç kâğıtçı.

— Hüseyin beyimiz, dedi terzi. 69'a hazırlanıyor harami.

Sinemanın pikabında «parayla saadet olmaz» çalışıyordu. Minarenin ses büyütme aracından müezzinin tık-tık'ları duyulunca plâğı durdular.

araba

Bir yanlış adres gibi okuyup duruyordu elindekini, işin içinden çıkamıyor, «ah, ah» diyor durup dururken ve yardım uman bakışlarla kâğıt, tavla oynayanları gözlüyordu. Kederden olma biri. Küçük Hüseyin. Sırtını ot şilteye vurduğu geceler dışında, kahve köşelerinden olma. Yardımına ses istemez.

Yaşlı ceketini omuzunda, ökçesine de basarmış ayakkabısının. Böyle bir gidişi varmış evine. İşe nasıl gidiyorsa öyle. Kapısını bir konuk gibi çalarmış. Dört yılda bir, iki tane yemeni yaptırmış altmışar liradan; omuzdaki ceket de değişir, ayaktaki yemeni de, bıçkınlıktan kahvede yalnız oturmalara.

Binlerce adamların ayakkabısını boyarmış (bu ökçeye basmalar ondan olsa). Böylece camdaki koskoca bir LOSTRA yazısının ince uzun gölgeleri altında, habire sallanan omuzlarla ve sekiz on kara kuru adamla birlikte. Bitince bütün bu işler de, denmiştir ki, boyacılar bile emekli oluyor efendim artık! (Abdülhalik Renda bile bana boyattı ayakkabılarını.)

Kahvede, bir yanlış adres, elindeki kâğıt. İncecik bir şeydi, dü-rülmüş bükülmüş, içi zifirli cebin bir köşeciğinde yiter hale gelmişti. Vardı işte, sızlatıcı küçüklüğünde, tüten, kara tencereleri getiriyor, bir azmanlaşıp soğuyarak büyüyor, bir kollarının altına büzülen mermer masaya yayılıyor. «Pirinç, 200 gram kıyma, maydanoz, biraz kekik.» Kahveci çayı yapıyor masaya - bir çay. Ne kadar uzun süredir, çarşının orta yerinde, dokunaklı bir sessizlik. Küçük Hüseyin'in hesabına. «At yere» diyor, «kahretsin!» Kadının küçük bir tencerede, birkaç sahadanda gezinen boş bakışlarını yakalıyor. Ve bazı konuklar, kadın tarafından.

Sağa sola makine gibi gidip gelen Küçük Hüseyin'in fırçaları, bitmek bilmez, kara bir ezgiye uymuş omuzları. Oynaşan, renk değiştiren bir sürü çorap. (Hiç değil bir çift ayakkabıya on beş - yirmi kuruş alaydık!). Yerinden oynuyor kahve masası, tek ayağı, iki ayağı üzerine kalkıyor, aşağı yukarı deviniyor. Masaya, gittikçe ateş kesen kahvenin duvarları da katılıyor gibi; hızla alçalan ahşap tavan. Ağırılıksız duyuyor kendini Hüseyin, sandalye altından kayıveriyor.

Nuri,

yıpranmış, kara tulumunun içinde, ilk defa görüyordu sanki elini. Toz içindeki betonda, ağır, ama yedirerek yayılan lekeyi izliyordu;

kocaman bir kutu yağın yavaşça, sessizce, büyük garajda hiç bir şeyi değiştirmeksizin devrilişi. Ayaklarını sürüyerek sokağa yöneldi. Kaygan. Tam ışığı çıkacakken inceden bir hırıltı duydu. Gelen arabanın her şeyini sayıp döktü kendi kendine. Yılı, markası, kaç kilometrede kaç litre benzin yaktığı. Bir yandan da kanayan bileğini tulumunun muşambalaşmış karnına sürüyor. «Yüzlerce olmuş bir şey mi bu?» Mor, ırl kışıl araba, hızla geçti. «Ne zamandır kanıyor bu elim?» Doğru söylemişti arabayı; «rengini de bileceğim bu gidişle». Tafrayla gülümsedi. Şarkısı geldi aklına. Üstlüğünün yenleri bileğini sıkıştırıyordu.

Sigara çıkardı cebinden, kırdı, umursamaz bir tavırla kana bastırdı. Üfledi. Sakarın birisin diye bağırın garaj sahibini düşündü, geldin geleli bir sağlam âlet bırakmadın kibar! «Neler kırdıydık?» Sapının pürtükleri kir tutarak kapkara olmuş, boktan bir İngiliz anahtarı, boşanıp insanı araba altında bırakır cinsten dişsiz krikolar, içe sıkıntı veren bir sürü madenî numara! Şarkısı ağızda, «taşa geçer, kendime geçmez...» Hızla içeriye dalıveren adamdan ürktü, toparlanmaya çalıştı. «Yuu» dedi o, «herif karanlıkta haltlar çeviriyor». Sonra kanayan bileği seçti, tütünü. «Ne yaptın gene?», «teneke kutunun kapağı kesti». «Kanıyor hâlâ», «sana ne kanar kanar». Derken içi ılıdı Nuri'nin «bırak yahu» diye ekledi.

Nuri kulağını dikti, köşeyi dönüyordu biri: Fiyat 70. Yepyenidir.

Bir çocuk koşarak geldi,
taşkahvede adam ölmüş dedi,

Fiyat 70. Öteki çırak, konuşmadan önce düşündü biraz: İki kapılı, karoseri yüksek, kalkık çamurlu. Hayır. Baksana kaldırırma sürünüyor yaşıırken. Kerizin biridir kullanan da ondan.

Gelen çocuk bir süre onlara baktı,
koşarak gitti.

Babasının doğumgünü hediyesidir - anasının sınıf geçme hediyesidir - kaynanasının evlenme hediyesidir - büyük arabalar geçti artık diye osmobili satıp bunu almışlardır (ikisi birden bağıra bağıra güldüler) - herif metresine almıştır diye tamamladı Nuri, bir kerenin karşılığıdır. Egzozu yamultulmuş araba garaja varmadan durdu, geriledi ve köşeyi tersten dönerek harıldayıp gitti.

Nuri, «taşkahveye gidelim» dedi.

Kalabalıktı. Kapıda bir polis duruyordu. Nuri süzüldü içeriye doğru. Ne olmuş? Dururken devrilivermiş adam. Niye yatıp duruyor? Belediye tabibini beklemişler, herif üç saat sonra gelmiş. Normal ölüm demiş. Niye hâlâ gazeteler altında yatıp duruyor? Arayanı yok. Tanımıyor mu kimse? Çok yaşlı bir adam Nuri'nin kolunu tuttu, «evini bilirim Küçük Hüseyin'in» dedi, «ama nasıl götürmeli?» «Bir sen mi biliyorsun?» «Eskilerden kimse kalmadı ki.» Lâfı uzatmak birden ağırlına gitti Nuri'nin. Sen bekle dedi, garajdan araba bulur gelirim. Karşıdaki manav kırlice bir branda parçası getirdi, gazeteleri aldı usulca, brandayı örttü. «Sen bekle» diyip koştu Nuri.

On - on beş dakika sonra döndü. Kıpırmızıydı yüzü. Bulamadım dedi, kaçına sordum, üsteledim, gelmiyorlar. Kalabalık dağılmıştı. Polis kapı önüne bir sandalye atmış, yere dikmişti gözlerini. İhtiyar «tüh» dedi, sonra ölünün yanına gidip yere çöktü. Deminki manav geldi, utanır gibiydi konuşurken, «bizim çocuğun işporta arabası var, onla götüremez miyiz? Yoksa kalacak burada, sokağa bile çıkaramayız, yasak başlayacak birkaç saat sonra». Polis öylece duruyordu «bir buçuk saat sonra» diye mırıldandı. «Ben götürürüm onu», çevresini arandı bir süre Nuri, arkadaşı gitmişti. «Hadi!» Üçtekerlekliyi çekip getirdiler. İncinmesin diye dikkatle kollarına bacaklarına yapıştılar Hüçük Hüseyin'in, yerleştirdiler, brandayı iyice örttüler, birbirlerine baktılar. Nuri arabanın arkasına geçti. Hafif bir kabartıydı arabanın üstünde, branda taşınacak sanılırdı. İhtiyar, «ben de tutayım» dedi. Yürüdüler.

Bu çarşının ilk üçtekerlekliilerindendi araba, biçimsiz eğriler çizerek kalabalığı yardı; ihtiyar ile Nuri'yi selâmlayanlar azaldı derken; sokağın birinden üç dört çocuk fırlayıp arabayı çevrelediler. «Sarı kırmızı» diye ünledi sarışını. Yol yol renkler arasından bir ırmak beliyor, sağa sola saldırarak sokağa boşalıyordu sanki arabadan. Nuri, Küçük Hüseyin'in sallandıkça brandadan taşan kundurasını içeriye itti. Soluyan ihtiyarı gözledi, bu bakıştan alınmıştı o, «az kaldı» dedi.

Arabanın korkuluğunda devrilecekmiş gibi duran, karpuz benzer meyva resimleri de vardı; yalpaladıkça onlara takılıyordu gözü Nuri'nin, ihtiyar gene, bu kere daha kızgın bir «tüh» çekti. Nuri'nin koşkun bacakları, makine yağına bulanmış elleri, sevindiriyordu gene de onu, arada bir ırgalanıyor, tutak elinden kayıyor, sonra odun kırarmış gibi hıklayarak gene sımsıkı yapışıyordu. Koşaradımdı ikisi de. Birbirine çarparak geçenlerin, kollara geçmiş bin bir türlü filenin ıssızlığında. Ana caddeye çıktılar. Vız vız otomobiller. Sinirli sinirli başını çıkarıp bağırانlar üçtekerlekliye. Sinemaya gidenler. Gerilere bakarak yanaşanlar, park yapmış arabalar, sarı kırmızı yeşil erguvan

mavi kahverengi damalı damasız yerli yabancı arabalar arasından, insan gibi kızıp homurdanan, bağırıp çağırın, küfür eden, zevke gelen, saysız renkler alan arabalar arasından.

Minarenin birinden akşam. Nuri'nin ağır şarkılar geçiyor içinden. Birbirine çarpıyor dizleri. Paket taşlı yollarda, arnavut kaldırımlarında daha bir sallıyordu araba Küçük Hüseyin'i. İhtiyar, tutağı bırakmıştı, soluk soluğaydı. Sessiz sokaklarla geldiler, düz toprak başlayınca daha da hızlandı Nuri. İrili ufaklı çukurlar başladı sonra, durdu, branda iyice sıyrılmıştı, ihtiyar aceleyle örttü. Nuri yüzünü seçmişti ölünün, ne ayırdı var bu ihtiyarın Küçük Hüseyin'den düşüncesiyle baktı, yaşadığınca biriken dert işte o anda gövdesine çullanmış gibiydi ihtiyarın. Yokuşa geldiler, sınıksız kavradı tutağı Nuri. Bir ışıktan geçtiler; elinin hâlâ kanadığını sandı, dikkat etti, ya elinin rengi ya da kan, umursamamak istedi. Sonra çarşıdan beri onları izleyen çocukları gördü.

Bir arabanın gıcirtılı gidişiydi. Ardından koşan çocukların, ne aradığı, ne istediği bellisiz çocukların bu ürkek gelişi kızdırdı bir ara Nuri'yi. Ama derişmiş çocuk gözleri ondaydı gene de, git desen gitmiyorlar, kısa süre gerileyip gene yaklaşıyorlardı. Çelimsiz bir gölgeydi şimdi Nuri, arabanın bir parçası gibi görünüyordu, ama onu altına alır gibi hamleler yapıyor, yokuşlara vurdukça kaykılıyor, sonra yeniden çullanıyordu üstüne. İhtiyar koşaradımına çabalıyordu, brandayla uğraşmayı iş edinmişti. Gitgide azalıyordu böylece çocuklar. Değişik semtlere geldikçe, teker teker, isteksiz adımlarla dönüyor, hâlâ koşan, kirli bacak, kısa pantol, yaralı dizkapaklarından ibaret diğerlerine imrenir yüzlerle bakarak yitiveriyorlardı.

«İşte» dedi ihtiyar, «duralım». Ahşap bir evin kapısını hızlı hızlı çaldı. Bir kadın çıktı, bakındı, arabaya doğru koştu, brandayı araladı, neredeyse duyulmayacak ince sesiyle ağlamaya başladı, ihtiyarın eline sarıldı; yaşlı bir adam çıktı sonra evden, kulak verdi, «alalım» dedi. Pencereelerde yüzler belirdi. Seğirtip koşanlar oldu.

Tanıdık tanımadık herkes bir köşesine yapıştı, eve götürdüler. Yere yatırdılar, ak, lavanta esintili bir çarşafı örttüler. Çıkaralım üstündekileri dediler. Temiz bir makas istediler fanilasını kesmek için.

«Yazın sıcaklığı var, açın pencereleri» dediler bir ağızdan, iki ihtiyar. Nuri sessiz duruyor, ne dense koşuyordu; ihtiyara gözü ilişti, saatine baktı o, «birazdan yasak başlar, yetebilirsen evine git, yoksa burada kal geceleyin» dedi Nuri'ye. Kapı dibine birikmiş kadınlar şuşuş susup birden haykırıyorlardı. Alıp götürmüşlerdi zorla Küçük Hü-

seyin'in karısını başka bir eve. Dışarıdan gürültüler geldi, biri üçtekerleklinin kasasına ayağının ucuyla vuruyordu. Nuri pencereye çıktı, aşağıdaki adam «kiminse bu kaldırsın» diye bağırdı pencereye doğru, «yol üzerine bırakmayın, alır götürürüm sonra». «Peki» dedi Nuri, içeriye dönerek «bir memur» diyecekti, yanını yöresini görmeden Küçük Hüseyin'in çenesini bağlayan ihtiyara takıldı gözü. Ölünün hafifçe şişmiş karnında parlıyordu makas. Odadaki diğer erkekler de pencereye çıktılar. Dışarıda habire sigara içiyor, odaya girerken söndürüp gene ellerini kibritlerine atıyorlardı. Pervazı tutarak cama doluştu. Memur gitmişti.

Nuri kapıya yöneldi. Bir kadın çıktı önüne, «çıkma sokağa oğlum, ne olur ne olmaz» dedi, gözlerinde iki damla yıllardan beri duruyordu belki. Nuri iğreti bir gülümsedi, kadının elini tuttu, ihtiyara, Küçük Hüseyin'e baktı, «bir koşu giderim» diye mırıldanarak ayakkabılarını giydi.



TÜSTAV

yabancı sözcükler konusu

Dilimizi **arıtma** çabasıyla karıştırma çabası içiçe sürüp gidiyor. Böylesine tutarsızlık, dünyanın hiçbir ülkesinde görülmuş değil. Biryandan «denli», «değni», «değın», «kelli», «örneğın», «yır», «yazın», «koşul», «koşut» türkçeciliği, biryandan «Shakespeare», «De Gaulle», «Feuarbach» köleliği... Train'e tren, Locomotiv'e lokomotif, Local'e lokal, Grammaire'e gramer, Automobile'e otomobil, Folklore'a folklor, Type'e tip, Télégraphie'ye telgraf, Téléphone'a telefon, Stratégique'e stratejik, Eystérie'ye isteri, Lyrique'e lirik, Lyrisme'e lirizm, Romantique'e romantik, Risque'e risk, Professeur'e profesör, Provocation'a provokasyon, Concert'e konser, Composition'a kompozisyon... diyeceksin, sonra da Şekispir'in nasıl yazıldığını beş kişiyle beş saat tartışacaksın... Çaykovski'yi bir Fransız gibi yazabilmek için oluk oluk ter dökeceksin... Olur kepezelik değil bu! Mademki Fransızın Stratégique'ini stratejik, hattâ ıstratejik diye kullanabiliyorsun, Shakespeare'i de pekâlâ Şekispir diye yazabilirsin. Fakat, hayır! Bizim kuralımız, kuralsızlık; ilkemiz, ilkesizlik; tutarlığımız, tutarsızlık! Başboşluğun, bağımlılığın böylesi görülmuş değil!

1960'dan 1968 başına dek çalıştığım bir dergide kural şuydu: Yunanca, Slavca, Caponca gibi dillerden gelen sözcükler, türkçe söylenişi gibi yazılacak; çünkü Yunan, Slav, Capon alfabeleri değişiktir. Ama Fransızcadan, İngilizceden, İtalyancadan, Almancadan gelen sözcükler, Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da yazıldığı gibi yazılacak; çünkü alfabemiz, lâtın alfabesidir. Fransızlar Mao Çe-tung'u nasıl yazarlarsa yazsınlar, biz, okunduğu gibi, Mao Çe-tung yazacağız. Çinliler De Gaulle'ü nasıl yazarlarsa yazsınlar, biz, Fransızın yazdığı gibi yazacağız: De Gaulle. Ruslar Çaykovski'yi nasıl yazarlarsa yazsınlar, biz, Çaykovski diye yazacağız. İşte, o dergide bu kurala uyarak yazıp çizdik. Dil kurallarına tamıtamına uymasa da, bir ucu yine Fransız, İngiliz, alman, amerikan uyduluğuna dayansa da, akla uygun bir kuraldı bu. Ben, o derginin dışındaki yazılarımda, bu kuralı daha da akla uygun hale getirmeğe çalıştım, De Gaulle'ü Dö Gol, Shakespeare'i Şekispir, Rousseau'yu Ruso yazdım. Fakat herkes benimle aynı kafada olmadığı için, yeni güçlüklerle karşılaştım. Yazımı eline alan yazı işleri müdürü, «Hasan Hüseyin herhalde dil bilmiyor, Rousseau'yu Ruso yazmış» diye düşünmüş ve tutmuş, benim Ruso'yu Rousseau diye düzeltmiş. Diyelim ki yazı işleri müdürü veya sekreter anlayış göstermiş de uymuş benim kurala, bu kez de dizgi operatörü, «yahu, bu adam-

lar da ne yazdıklarını bilmiyorlar! Rousseau'yu Ruso yazmış adam. Amma da kültürsüzlük!» demiş, tutmuş, Ruso'yu Rousseau olarak değiştirmiş. Dizgi operatörü anlayışlı davranmışsa, bu kez de düzeltici arkadaşı göstermiş kültürünü, bizim Ruso yine Rousseau olarak çıkmış yazımda.

Baktım, olmuyor. Dergilerin, gazetelerin çoğunluğu benim kafada değil, ben de onlara uymak zorunda kaldım. 1960'dan bu yana, çevrilen kitaplara bakın: çorba! Ne bir kural var, ne bir ilke... Bir tümcede hem en son bulunan, -daha doğrusu, bulgulanan-, türkçe sözcük kullanılmış, hem de Fransız, İngiliz, Alman alfabesinin kurallarına uygun biçimde Proudhon'lar, Saint Thomas'lar... Ne bu perhiz, ne bu turşu! Bunu demek kolay ama, ben kendim bile, bu saçmasapanlıktan kurtarabilmiş değilim paçamı; o anda kalemime nasıl gelmişse, öyle yazıp geçmişimdir.

Evet, alfabemiz lâtın alfabesi; fakat **Q** var mı bizde, **W** var mı, **X** var mı, fransızların «**iğrek**» dedikleri **Y** var mı? Şapkalı **E**'ler var mı bizde? İki noktalı **İ**'ler var mı? O halde, niçin bu bağımlılık? Araplar nasıl yazıyorlar bir fransızın, bir almanın, bir ingilizin adını kendi alfabeleriyle? Çinliler, Ruslar nasıl yazıyorlar? Bırakın bunları; bir Fransız, bizim **Mustafa**'yı nasıl yazıyor? «**Moustapha**» diye, değil mi? Herhalde, benim adımlı da «**Hasan Hüseyin**» olarak değil, «**Hassan Hussein**» diye yazıyor. Peki, bizim bu «bağımlılık», «bağlılık», «kölelik» eğilimimizin anlamı da ne? Onlar beni «Moustapha» yaparlarsa, ben de onları Dö Gol yaparım. Ne var bunda? Niçin uymuyoruz bu kurala?

Ludwig van Beethoven'i alalım ele. Bu yazılış necedir? Almanca mı, Fransızca mı? Tekbaşına **Beethoven**'in okunuşu üzerinde duralım: Almanlar «**Beythofun**» diyorlarmış, Fransızlar herhalde «**Betoven**» derler. Ama İngilizlerle Amerikalıların «**Bitfın**» diye söylediklerini biliyoruz. Peki, biz nasıl söyleyeceğiz, kimin gırtlığına, alfabesine göre? **Bitfın** mı diyeceğiz, **Beythofun** mu, **Bethoven** mi? Gör ki çinliler nasıl derler! Şu «**Beethoven**» adını bizim halka nasıl söyleteceğiz, önemli olan budur! Bunu bir kurala bağlamak zorundayız. 1960'dan günümüze dek sürüp gelen bu saçmasapanlığa bir son vermenin zamanı gelmiştir artık. Çevirmenin biri Fransızca biliyor; tutuyor, ona göre söylüyor. Biri İngilizceye göre, biri Almancaya göre aktarıyor bu adları. Hele 1960'dan bu yana yerleşen İngilizce, halkımızın kafasını allak-bullak etti. Fransızların gırtlığına göre bellediği bir sözcüğü ingilizin gırtlığından duyunca şaşırıyor halkımız. Hele de Radyo başındakiler... Çünkü spikerlerimiz, çoğunlukla, anglo - amerikan kültürünün tezgâhından geçmişlerdir.

Bir yapıtı, halkımıza hizmet olsun diye çeviriyoruz. İyi ama, ya dil bilmiyorsa okur? **Descartes**'in **Descartes** değil de «**Dekart**» okunacağını bilmiyorsa okurumuz? **Shakespeare**'nin **Şekispir** okunduğunu bilmiyorsa? Bilgi nasıl aktarılacak okurumuza, halkımıza?

Biliyorum, bu konu yeni değil; yıllardanberi, örneğin 1930'lardan bu yana, zaman zaman, bazı aydınlar durdular bu konu üzerinde; fakat sonuç değişmedi. Bugün yeniden bu konuya dönüyorsam, dikkati uyanık tutmak içindir. Örneğin, **Löfevr**'in, Hür Yayınları arasında, 1965'de, «Sosyalist Dünya Görüşü» adlı bir yapıtı çevrildi. Çevirmen **Erol Aydınlik**, bu konu üzerinde titizlikle durdu, çevirmenleri uyarmaya çalıştı; fakat kim okur, kim dinler!

Şöyle diyordu Erol Aydınlik:

«Özel adların aynen yazılması Türk alfabesini zorlamaktadır. Öyle olunca, meselâ Marx'taki, Newton'daki, Montesquieu'deki X'ler, W'ler, Q'ler, alfabemizde mevcut olmadığı halde türkçe metinlerimizde yer alabilmekte ve böylece alfabemiz zorlanmış olmaktadır. Bu zorlamayı gereksiz buluyor, özel adların okundukları gibi yazılmasıyla bu sakıncanın kalkacağını düşünüyoruz. Çünkü bu yoldaki uygulamalar genellikle yalnız lâtin alfabesiyle yazılan özel adlara inhisar etmekte, diğer alfabelerle (Yunan, Slav, İbranî, Japon, v.b. gibi) yazılan özel adların, aynı kurala sadık kalarak yazılmağa kalkışılması, içinden çıkılmaz güçlükler yaratabilmektedir.

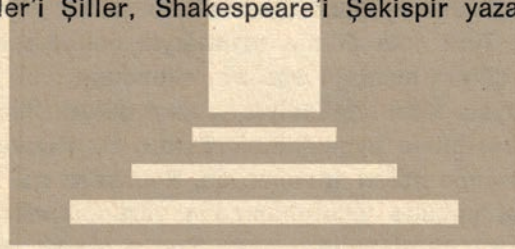
Türkçe metinlerde yabancı özel adların kendi dillerinde yazıldığı gibi yazılması, Türk yazı dilinin mantığıyla çelişmektedir. Bilindiği gibi Türk yazı dilinin mantığı, sözlerin okunduğu gibi yazılmasına dayanmaktadır. Oysa, lâtin alfabesiyle yazılan dillerin hiç birinde bu kural böylesine kesinlikle uygulanmamaktadır. Bu itibarla, meselâ Shakespeare, Nietzsche adları fransızcada, Rousseau adı da ingilizce ve almancada aynı şekilde yadrganmadan yazılabilmektedir. Türk yazı dilinde durumun aynı olmadığı açıktır. Sonuç olarak, yabancı özel adların türkçe metinlerde, okunduğu gibi yazılması bu çelişmeye de bir son verecektir.

Türkçe metinlerde yabancı özel adların ve sözlerin okundukları gibi değil de yabancı dillerdeki gibi yazılması, kültürün yayılmasını, halka mal olmasını da zorlaştırmaktadır. Bir yabancı adı doğru dürüst bilmek ve söylemek için o dili bilmek, ya da o dili bilenlere bağımlı olmak gerekmektedir. Hâsılı, türkçe metinlerde meselâ «marxisme» gibi yazılışlara yer verilmesi, kültürün halka mal olmasını kolaylaştırmadıktan başka, hâkim bir dış kültürün izlerini sürdürmektedir. Türk alfabesine ve Türk yazı dilinin mantığına saygı temeli üzerinde, tarihî kültür imtiyazının bir biçimine son vermeği gözeten bu davranışımızın aydınlarımızca benimsenmesini dileriz.»

Görüldüğü gibi, Erol Aydınlik, sorunu derlitoplu koymuştu ortaya. Bu, Türkiyeli bir aydına yakışan, tutarlı bir öneriydi. Ne var ki, 1965'den beri, böyle bir uyarıda bulunulmamış gibi, herkes bildiğini

okudu, kültür yine bir avuç okumuşun, ayrıcalığının tekeline kaldı. Konuyu yeniden alıyorum ele ve diyorum ki:

Otomobil der gibi **Dö Gol** diyelim, **Şekispir** diyelim. Bir kitabı bir köre okuduğumuzu düşünelim, sözcüğün seslerini kendi alfabemizin harfleriyle, kurallarıyla saptamaya çalışalım; dilimizin mantığına uyayım. Böylece, hem halka hizmet anlayışımız tutarlılık kazanır, hem de kültür emperyalizminin gagası kırılmış olur. Bir amerikalının Beethoven'ı nasıl söylediği beni ilgilendirmez; ben, bir alman nasıl söylüyorsa Beethoven'ı, kendi harflerimle onu öyle yazmalıyım. Amerikalılar Caldwell'ı nasıl söylüyorlarsa, o sesi kendi harflerimizle, dilimizin mantığı çerçevesinde saptayalım ve öyle verelim halkımıza. Niçin Caldwell yazalım? Niçin Lincoln yazalım? Niçin Washington yazalım? Biz ne fransıza bağlı ve bağımlıyız, ne ingilize, ne de amerikalıya... Biz, kendi dilimizin kurallarına ve mantığına bağlı ve bağımlıyız. Mademki «petrol»ün yerine türkçe bir sözcük koyamıyoruz, banka'nın, tren'in, makina'nın, lâmba'nın, otomobil'in, elektirik'in yerine türkçe bir sözcük bulamıyoruz, ama, bütün bunları alfabemizin, dilimizin sınırları içinde yazıp söylüyoruz, yabancı bütün sözcüklerde bu, hiç değilse, böyle olsun. Ben, bundan böyle, bu kurala uymağa çalışacağım: Schiller'i Şiller, Shakespeare'i Şekispir yazacağım.



TÜSTAV

Yansuma'nın Ocak sayısındaki yazımda bazı dizgi yanlışlıkları yapılmıştır; okurlardan özür diler düzeltirim:

— 7. sayfa, 2. paragraf, 5. satır: «vura»nın biri olmayacaktır. 6. satır: «törpüle törpüle pürüzlerden arınmış olacaktır. «karlı dağların başında» yoktur.

— 8. sayfa, ilk satır: «ne duyuyorsunuz» olacaktır.

— 14. sayfa, sondan 3. ve 4. satırlar: «Başarılarından ve başarısızlarından» olacaktır.

H. H.

nesnel eleştiride yöntem ve örnekli dersler

«Eleştiri yapan bir yazar, tarihsel hesaplaşma içinde yargılanacağı-
nın bilincini taşıyarak, kalemini, di-
yalektiğin temel rehberliğinde biley-
lemelidir. Eleştirisini kişisel doğma-
tizmi adına değil, yaşadığı toplumun
gelişme çizgisine koşut tutmalı, bu-
nu başaramıyorsa kendi insan onuru
için kalemini kırmalıdır.» T. S.

I.

Nesnel eleştiri yöntemini iki ayrı ölçütle ele alırsak, sanırım yanlış bir yorum yapmış olmayız. Bunu; kısa tanıtma ve inceleme ölçütü olarak yanıtlayabiliriz. Konuyu akademik bir alan dışında tutarak ama basit bir şematizme de indirgemenin vermeye çalışacağız.

Kısa tanıtma yazıları genellikle bir - iki yapıtı geçmez. Eleştirel bakış açısı daha çok toplum - doğa ilişkilerine yöneliktir. Bu arada - dolaysız bir anlatımla - sanatçının kurduğu estetik biçime de kısaca değinilir. Bu üründen örnekler verilmeyebilir; çözümlemelerde kesin yargılardan kaçınılır. Burada yazar - yapıt ikilimi de odak noktası değildir. Yani, yazarın kendine özgü sanatsal yetkinliğiyle; yaşantısının sanatla çakışan dilimlerinden söz edilmez. Çünkü yapılan şey yazar - yapıt üstüne kurulan bir çözümleme değildir. Salt o yapıtın içerdiği öze, sanatsal bileşim, sanatsal erginlik ya da; sanatsal eksiklik kısaca tanıtılır okura.

II.

Yukarıda kısaca açtığımız «kısa tanıtma yazısını», çok daha derinliğine kapsayan bir çözümlemedir, inceleme. Burada yazar - yapıt ikilimi odak noktası tutulabilir. Yazar kendi yaşantısının kanlı - canlı verilerinden ne ölçüde yararlanmış, bunun sanat katındaki yansıması saptanır. Ancak, eleştirmen incelediği yazarın yaşantısını yeterince bilmiyorsa; yazar - yapıt denklemini ortaya koyarken kesin yar-

gılardan sakınmalıdır. Bir yapıttaki sakat oluşum ya da yazarın kasıtlı olarak ürettiği idoolojik perspektif, örneklerle sergilenir. Bununla da yetinilmez, bu konuda daha başka yazarlarca daha önceleri yapılan incelemeler, araştırmalar; kuramsal çözümlerinin rehberliği kaynak olarak gösterilir. Yani, bir sanatçının sanatsal üretkenliği şöyle bir silkelendir; eti - kemiği birbirinden ayrılır. Bu ayırımda da etin - kemiğin dinamik işlevi, canlı alfabesi yerli yerine oturtulur. Üstünde önemle durulacak bir nokta da; inceleme yapan yazarın dil konusundaki özenli tutumudur. Hiç bir yanlış anlaşılmaya ve kuşkuya yer bırakmadan, abartılmış kavram sadizminden kaçınılarak, söylenmek istenen konu sergilenir. Anlatım, akademik düzeyde bir yapıya yönelirse; kimi okurlarda soyut kavramlar oluşacağından, yanlış sonuçlar elde edilir. Okur, bir ürünün çözümünü beklerken, eleştirmenin üslubunu çözmek zorunda bırakılmamalıdır.

Ayrıca inceleme yönteminin bir kısım temel kesitleri de vardır. Bunlardan kuramsal örnekleri, kaynaklarıyla verirken; bir de -kasıtlı ya da kasıtsız- çarpık çözümlenmiş bir örnek göstereceğiz okurlara. Yani, hem temel kaynakların gürbüz örneklerini sunacağız, hem de - bu kaynaklardan yararlanmış gibi görünmeye çalışan - bunların tam karşıtı bir yorumu karşılaştıracacağız.

III.

a) «...muhtevadaki yenilik, yazarı ifade şekillerini az veya çok inkilâpçı bir tarzda değiştirmeye sevkeder. Burada mekanikliğin hiç bir surette sözü edilemeyeceği tabiidir.» (1) Demek ki, daha önce gerçekliği oluşmamış bir içeriği yazar sanatsal gösteri içinde işlerken; dili az ya da çok yeni bir anlatım tezgahına sürer. Bu da hiç bir açıdan mekaniklelikle özdeş değildir. Bir ürünü incelerken bu yanlış yargıdan kaçınılmalıdır.

b) «...bir eseri tahlil etmek isteyen bir edebiyat tenkitçisinin önce bu eserde hangi sosyal şuur (veya sınıf şuru) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması gerekir.» (2) Sanat adına ileri sürülen ürün, hangi dünya görüşünün gerçekliğini yansıtmıştır.

c) «...olaylar, sadece karşılıklı bağıntıları ve dayanışmaları açısından değil, ayrıca, bu olayların hareketleri, değişimleri, gelişmeleri, varoluşları ve varoluştan yokoluşa geçişleri açısından da düşünülmelidir.» (3) «...burada ikinci kanundan (her şey değişir) başka, birinci kanunu da (her şey birbirine bağlıdır; bireyin bilinci toplumun dışında kavranılmaz) buluruz» (4) Bu temel yasaların sosyolojik rehberliği varken, aşağıda göstereceğim örnekteki gibi

diyalektiğe karşıt saçmalıklara düşünülmemelidir. «İnsan, toplum, doğa ve eylem gibi algılar insan duyarlılığınca ilk edinildiğinde en derideki en küçük ayrıntıya varıncaya kadar benimsenen dünya görüşüne uymalıdır.» (5) Bu sakat ya da kasıtlı olarak sapıklaştırılan görüş; insan bilincinin hiç gelişmediğini, ilk algılar nasıl oluşmuşsa, zihinde öylece sürdüğünü savunmaktadır. Bu eleştirmen böylece, metafizikten de öteye, idealizmin - felsefi anlamda - bataklığına gömülmüştür.

d) «...bilgi sürecinin ilk adımı, dış dünyanın şeyleri ile temasa gelmektir ve bu, algılama aşamasıdır. İkinci adım, yeniden düzenleme ya da kurma -inşa- yaparak algı verilerinin sentezine ulaşmaktır. Bu ise kavram kurma, yargılama ve çıkarsama aşamasıdır.» (6) Bu bilimsel kuramlar (c) bölümündeki 5 no'lu alıntıda gösterilen sakat tutumu çürüttüğü gibi, hemen aşağıda göstereceğim örnekteki yargıları da çürütmektedir. «Bu ilk algılar, kişinin kendine özgü iç - yapısının özel koşullarıyla olur da, bunlara sonradan belli bir dünya görüşünün yasalarına uygun yeni bir düzen verilirse göze batan bir yapaylık belirir.» (7) Son gösterdiğim tümcedeki sekter tavır, bir sanatın tanıtılması sırasında, eleştirmen tarafından kuramsal bir çözüm gibi gösterilmiştir. Bu açıdan eleştirmenin sekter yorumu nedeniyle yaptığı incelemenin doğruluğuna inanılmaz. Bütün bunlar bir yana, bu yazar hakkında ciddi kuşkular da oluşur. Üstelik bu bir inceleme değil de, yarım daktilo yaprağı tutan kısa bir tanıtma yazısı ise; bu eleştirmenin sakat önyargılar içinde debelendiğini ve bir ard düşüncenin tutuklusu bıraktığı gözler önüne sergilenir.

e) Karşıt iki dünya görüşü aynı eser içinde var mıdır? Varsa örneklerle okurun önüne sürülür. (8)

f) İncelenen ürünler toplumcu gerçekçi bir kuram açısından ele alınmalı ve okur yanlış, hasta yargılara ulaştırılmamalıdır. Özellikle toplumcu gerçekçilikle, eleştirel gerçekçilik, hiç bir soyutlamaya yer bırakılmadan tanımlanabilmelidir. «Toplumculuğun temelindeki dünya görüşü, geleceği anlamak amacını güttüğü için, bu geleceği hazırlayan insanlar, ister istemez, içerden bakılarak çizilecektir.» (9)

m) «...gerçeklik dural ve değişmez bir şey değildir; araştıran için tükenmez bir özü vardır gerçekliğin. Gerçeklik, tersine, sürekli bir değişim halindedir ve bu değişim görmesini bilen göze belirli fakat hiç bir zaman basit olmayan bir doğrultu gösterir.» (10) Bunun yanı sıra konuyu daha öze indirgeyerek tanımlamak mümkün. «Toplumcu gerçekçiliğin perspektifi, elbette ki, toplumculuğu kurma mücadelesidir.» (11) Gerçekliği böylesine sağlam bir perspektifle kavramayan bir eleştirmen, aşağıdaki tümcedeki gibi bir sapmayla, konunun «özünü dar kalıplara sıkıştırarak dil»in değil, tümcelerin de anlam

«olanaklarını zorlar.» «insan gerçeğinin kişiselle evrensellik arasındaki bağlama yakalamışken bir türlü evrensel insan duyarlığının sözcüsü olamıyor.» (12) der. İlk yurdunun sorunlarını, ve kendi insanının duyarlığını yansıtan bir ürünü, yukarıdaki tavırla yargılamak bilmem nereye kadar geçerlidir. Üstelik bu yargı, salt o yazarın kendisini bağlar. Toplumcu gerçekçi bir kuramla bunun tam karşıtı bir düşünceyi aynı ürün için bir başka yazar da ileri sürebilir. «**Kuşkusuz işlenmiş ve eğitmeden geçmiş, incelenmiş bir duyarlıktır bu... Her çeşit ve sınıf sanatıyla boy ölçüşebilecek bir duyarlık.**» «...denetlenmiş duyarlığı belirgindir.» (13)

n) İçerikte sağlıklı bir dünya görüşünün egemenliğine verilen sanat, biçimde nasıl bir yetkinlik taşımakta, hangi yazar ya da ozanın etki alanına yaklaşılmaktadır. Burada içerik - biçim dengesi söz konusudur.

s) «...siyasetle sanat arasında birlik, muhteva ile şekil arasında birlik, inkilâpçı siyasî muhteva ile sanat arasında mümkün olduğu kadar tam birlik kurulmasını istiyoruz.» «...biz hem hatalı siyasî görüşleri ifade eden sanat eserlerine karşıyız, hem de siyasî görüşleri doğru olup sanatçı ifade gücünden yoksun propağanda eserlerine karşıyız.» (14)

Görülüyor ki yukarıdaki kuralları çoğaltabiliriz. Bu çoğaltmalar eleştirinin kendi «**düşünme, duyma, ve algılama yeteneklerini benimsenen dünya görüşüne ilişkin yasalara göre işler duruma gelmesine bağlıdır.**» öznel sorunudur. Yukarıda da üstünde önemle durduğumuz perspektif, inceleme ile kısa tanıtma yazısı arasındaki farkı dengeli tutmalı, eğer konu açılıyorsa; kısa tanıtma yazısından, eleştiri yazısının boyutuna geçilmelidir. Ve geçerken de eleştirinin diyalektik kurallarını uygulamalıdır. Eleştiri yapan bir yazar, tarihsel hesaplaşma içinde yargılanacağına bilincini taşıyarak, kalemini, diyalektik temel rehberliğinde bileylemelidir. Eleştirisini kişisel dogmatizmi adına değil, yaşağı toplumun gelişme çizgisine koşut tutmalı, bunu başaramıyorsa kendi insan onuru için kalemini kırmalıdır.

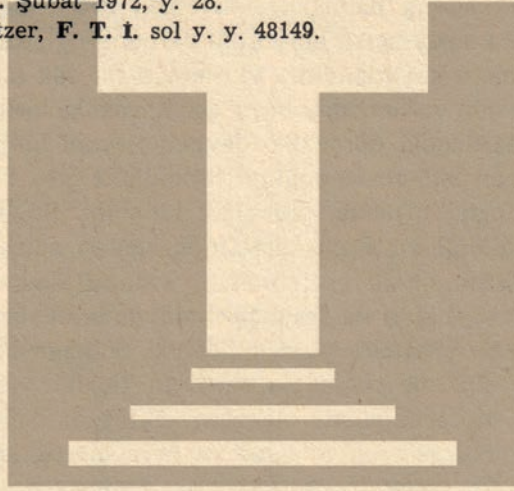
IV

«**Yansıma**»nın Şubat sayısında «**Sanat Ve İnceleme**» başlıklı ön yazımda, kimi tavırlara şöyle bir değinip geçmiştim. Orada eleştirilenle, övgüyazıycıyı birbirlerinden ayırmanın gereğini söylemiştim. O gün üstünde durduğum konu incelemecinin eleştiri yapan yazarın bir övgücü sığılığına düşmeden, sorumluluğunu taşıması sorunuydu. Bugün, üstünde durduğum konu da nesnel eleştiri sınırlarının boyutları

ve eleştiri yapan yazara duyulması gereken güvence içindir. Aşağıda yeniden göstereceğim örnekle, nesnel eleştiri yönteminin alfabetini öğrenememiş - temel kaynaklarla da arası açık olan - acemi bir yazarın sakat yorumunu yeniden okurlara sunacağım. Çünkü bu yapılan kuram adına gösterilmiş; oysa baştan sona değin kuramsal yanlışlıklar yapılmıştır. «...sıfırın altında otuz derecede kar üstünde yalınayak gezen çocukların morarmış yüzleri ve elleri geldi gözümün önüne. Ekmek artığı toplamaya gelirlerdi alayın çöplüğüne.» (15) Bu ürün karşısında anılarından esen çağrışımlarla duygulanır; o günleri anımsar. Bu arada bu duyarlığa «vuduldum» der. Ama metafizikçi yöntemi geliştirdikçe, kendi yargısıyla da çelişkisi artar. Ve hemen arkasından «insana, topluma doğaya ve eyleme eytişimsel yöntemin en kaba yanlarından bakıyor...» der. Ve savurur gerçekliğin devingenliğiyle bileylenmemiş baltasını; «evrensel insan duyarlığının sözcüsü olamıyor.» Bu bakış açısı, bu yorum derbederliği, kendisini çağının tanığı olmaktadır soyutlandırır. Vurulduğu bir tek şiir ona çağrışımlar vermiştir. O'nun vurulmadığı bir şiirse bir başka birey için vurucu olur. Çünkü bir az önceki gerçeklik, devinmiş, yeni bir boyuta ulaşmıştır. Yazarsa bunun bilincinde değildir. Bildiğimiz gibi, her birey kendi yaşadığı toplumsal ortamda oluşturur bilincini. Böylece, metafizik bir yöntemle eğildiği bir ürün karşısında baştan sona, çelişkiler içinde olduğunun kanıtıdır bu çözümleme. «Metafizikçi, kendi yaptığı işin başkalarının yaptıkları ile bağlantısı olduğunu düşünemez...» «Bu yüzden, diyalektik yöntemle göre, mademki doğanın her hangi bir kesimindeki bir olay, çevresindeki şartlarla ilişkisiz, onlardan ayrı düşünüldüğünde bizce anlamsız olacaktır, öyleyse; doğadaki hiç bir olay tek başına, çevresindeki olaylardan ayrı olarak kavranamaz; bunun tersi olarak da, çevresindeki olaylarla ayrılmaz bağlar içinde ve çevresindeki olaylarla şartlandırılmış olarak düşünülen her olayı kavramak ve açıklamak mümkündür.» (16)

Yukarıda gösterdiğim örnekle de söylemek istediğim; nesnel eleştiriye bağnaz bir perspektifle yorumlamamak, temel kaynakları yeterince bilen eleştirmenlerce geçerlidir elbet. Bunun onurunu -her ne değin örnekteki arkadaşda genç isede- çağımızın genç yazarları, eleştirmenleri taşıyacaktır. Bu nedenle bir yazar çiraklık dönemine başlarken, kulaktan dolma fikirlere önem vermemeli, önyargılara kapılmadan nesnel eleştirisinin gürbüz kaynaklarına saygılı olmalıdır. Bu tavır toplumun gelişme çizgisi açısından yararlı olduğu kadar, eleştirmenlik onuru içinde geçerli olan altın bir öğedir.

- (1) G. V. Plehanov, **Sanat ve Sosyalizm**, sosyal y. yaprak 224.
- (2) G. V. Plehanov, **Sanat ve Sosyalizm**, sosyal y. yaprak 23.
- (3) **Felsefenin Temel İlkeleri**, Georges Politzer'in alıntısı, yaprak, 59.
- (4) **Felsefenin Temel İlkeleri**, Georges Politsen'in alıntısı, y. 66-67.
- (5) Halil Şahan, **Dost Dergisi**, Şubat 1972 yaprak 28.
- (6) Çağımızın bir teori ve eylem adamı, **Teori ve Pratik**, y. 16.
- (7) H. Ş. **Dost D.** Şubat 1972 y. 28.
- (8) Tekin Sönmez, **Yansıma**, s. 1. Ocak 1972 (Kırmızı Karanfil Üstüne)
- (9) Györg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, payel y. y. 110.
- (10) Györg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, payel y. y. 112.
- (11) Györg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, payel y. y. 107.
- (12) H. Ş. **Dost D.** Şubat 1972, y. 28.
- (13) Zühtü Bayar, **Soyut Dergisi**, (Şiirin Şahan Diyalektiği) Şubat 1972.
- (14) Ataç y. **Sanat Kültür ve Edebiyat**'dan alıntı, y. 38-39.
- (15) H. Ş. **Dost D.** Şubat 1972, y. 28.
- (16) Georges Politzer, **F. T. İ.** sol y. y. 48149.



TÜSTAV

Düzeltilme: «**Yansıma**»nın Ocak sayısında «**Kırmızı Karanfil Üstüne**» başlıklı yazıda dizgi yanlışları olmuştur. «**Dil ve Eylem**» kesitindeki ilk örnekte, ikinci dize:

«Kirli yiğitliğin uğrağı orman» değil
«Kirli **yiğitlerin** uğrağı orman» olacak.

Yine aynı kesitteki yazı içinde geçen dize:

«Geliyoruz kötülüğü süpürmeye saçlarımızla» değil,
«Geliyoruz kötülüğü süpürmeye **suçlarımızla**» olacak. Yukardaki dizeyle ilişkin geçen tümcede» ...**suçlarla** kötülüğü süpürmeyi önermek, hem sığ kalıyor, hem de uyarıyı bir anda olumsuzla yönlendiriyor.» olacak.

Akın'dan ve okurlardan özür diler düzeltiriz.

öykücülüğümüz ve bekir yıldız

I

Son on yıl içinde tıkanmış gibi görünen ve bir takım yakınmalara yol açan öykücülüğümüz (I) yine son bir - iki yıl içinde başarılı çıkışlar yaparak umutları yeniledi, ilgi çekici ürünler verdi. Edebiyatımızın, toplumsal dalgalanmalara bağlı olarak gelişimi incelendiğinde, gerçekte son on yılın öykücülüğünün dikkati çeker bir düzeyde olduğu görülür. Ne var ki, batı sanat anlayışının egemen olduğu görüş açıları, toplumsallıktan yalıtılmış, çarpıtılmış perspektifler, edebiyatın öbür dallarında olduğu gibi öykücülüğümüz konusunda da yanılmalara, yanlış yargılara yol açmış; basit edebî sorunları anlaşılmasız kılıklara sokmuştur. Sözelimi, bazı eleştirmen ve edebiyat adamları, «üslupçular - gerçekçiler» gibi sağlıklı olmayan ve öykü yazarlarını açıklamakta güçlükler doğuran ayrımlar yapmışlar; (2) kimi eleştirmenler de edebî sorunları basit düzeylere getirerek, edebiyatın kendi iç yasalarını hesaba katmaksızın düz - toplumcu yorumlamalara girişmişlerdir. Bu arada, **Hulki Aktunç** gibi genç incelemecilerin öykücülüğümüz konusunda gerçeğe son derece yaklaşık değerlendirme ve yorumları ne yazık ki, gereği kadar ilgi görmemiş, öykücülüğümüz açısından sağlam bir edebiyat kuramı kurulamamıştır. (3) Yanılmalar, genellikle batı anlamında bir öykü geleneğinin bulunmayışı düşüncesinde toplanmaktadır. Yurdumuzun doğal ve özel koşulları gözönüne alındığında bu doğal ve özel koşulların etkileyip, oluşturduğu edebiyat biçiminin bir batılıya son derece yabancı, uzak ve değişik gelmesi doğaldır. Çevirileri yapılan bir yığın öykünün çevrilme gerekçesi, bu öykülerin batı ölçülerince çok üst düzeylerde olması değil, yabancılığı ve şaşkıncılığıdır, batılı edebiyat adamı ve okur için. Romanlarımız bile İsveç, İngiltere ve öbür batı ülkelerinde: «İlkel, vahşi ve güzel...» sözcükleriyle tanıtılmaktadır. Şiirde bir **T. S. Eliot**'u, düzyazıda bir **F. Kafka**'yı çıkaran o «uzak ve erişilmez» batıyı hıristiyan hümanizmasından gelen kendi görüş açılarıyla başbaşa bırakıp kendi ölçütlerimize dönmeliyiz. Ayrıca ulusal ve toplumsal bir edebiyatın araştırmasını yapan bir **Yaşar Kemal**'i bir **Kemal Tahir**'i bir **Bekir Yıldız**'ı bu biçimde betimleyen batılı edebiyat adamının yanıldığını kendisine göstermek de pek kolaydır. **Bilge Karasu**, **Adnan Özyalçın**, **Mehmet Seyda**, **Muzaffer Buyrukçü**, ya da **Leyla Erbil**'den söz açtığımız zaman söyleyecek söz bulamamaktadırlar.

Önce yapılması gereken şey, edebiyatımızı «bölerek» değerlendirmekten kaçınmaktır. İkincisi, batılı edebiyat adamının edebiyatımız üstüne ne düşündüğünü bilmek ve buna «aldırmamak»tır. Çünkü çok iyi biliyoruz ki, biz bütün batı taklitçiliğimize karşın temelde doğulu (asiatic) bir toplumuz ve bu niteliğimiz bugün geçerli (carî) olan edebiyatımızda şiiriyle, öyküsüyle ve romanıyla, bütün şiddetiyle yansımaktadır. Ve yine biliyoruz ki, bu yansıma doğunun ilericî toplumlarında anlamını bulmakta ve ses vermektedir.

Doğal olarak bütün bu açıklamalar ilericiliği batılı olmakla bir tutan, edebiyattan doğrudan doğruya (direct) toplumsal bir yarar uman ya da bunun tam tersini yapıp kendilerini salt sanatın iç yasalarının geçerlikte ol-

duğu estetik bir dünyada varsayanlar için bir anlam taşımayacaktır. Yine de yapılması gerekli işten kaçınmayacağız biz... Pratik bir örnek ve pratik bir inceleme, sanırım kalın çizgileriyle birlikte aktüel edebî gerçekliğimizi dile getirebilecektir.

II

Bekir Yıldız, doğu Anadolu'nun gerçekleriyle dövülmüş ve dağlanmış bir yürek taşımaktadır. Karanlığın ve ilkelliğin içinden geçerek büyük Avrupa kentlerine varmış, toplumsal yaşantının sert ve kontrast biçimlerini deneylerine katmasını bilmıştır. Bu iki uzak uç; onun yeni yeni oluşmakta olan sanatçı bilinci için bir bakıma zararlı olmuştur da denebilir. İncelememizin ilerki bölümlerinde bu olgunun açıklama denemelerini yapacağız. Ama genellikle «iki uzak uçlu» bir yaşama biçiminin bu yazara keskin ve hınçlı bir bilinç kazandırmış olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı bilinci kimi öykülerinde dramatik olanı, daha da dramatikleştirerek, (başka bir deyişle abartarak) ya da sert bir ironiye kayarak dışlaştırma yoluna itmiştir onu. «Güzel Çocuk» ve «Avrat» bu savımızı destekleyen başlıca öykülerdendir. (4) Abartma, (mübalâğa) konusunda bir çok okurların kuşkuyla karşıladığı «Kara Vagon» öyküsündeki «def'i hacet» bölümü gösterilebilir. Yaşadığını yazmayı, «fiction», başka bir deyişle «edebiyat» yapmamayı yeğleyen bir sanatçıdır **Bekir Yıldız**. Bu konudaki tutumunu **Mehmet Seyda** ile yaptığı bir konuşmada şöyle açıklıyor:

«**M. Seyda** - Peki ama **Bekir Yıldız**, yaşanılmadan yazılmış kurgusal hikâye, roman olamaz mı? Sanatçı ille de yaşadığını, gördüğünü mü yazmalı?»

B. Yıldız - Batıdakilere ve bizimkilere bakıyorum; hangi kitap kalmışsa, yazarın kendi yaşamından elde edilmiş gerçekleri konu edindiği, dile getirebildiği için kalmış. Noter kâtipliği yapan **Balzac**'ında bu böyle. **Dostoyevski**'sinde bu böyle, **Gorki**'sinde gene böyle. **Jack London** desek, baştan aşağı böyle. Hayat, kitaplardan edinilmiş bilgi ve ustalıklı yola çıkanları her zaman alteder. Bizden iki örnek verelim: **Sabahattin Ali**'nin hikâyeleri birer eklemekse, belki daha usta olan **Sait Faik**'inkiler birer pastadır. Sanatçı ustalığına azıcık da «faydacılık» karışacak. Her şeyden ve her şeyden önce, yazarın zengin, karmaşık, çok serüven çıkabilecek bir yaşamı olacak. Olacak ki kitabını incir çekirdeğini dolduramaz şeylerle doldurmasın.» (5)

Çocukluğu, ilk gençliği ve yetişme çağlarının koşulları, doğunun sert, acımasız ve ilkel etkilerinden gelen **Bekir Yıldız**'da yine sert ve acımasız bir üslup saptarız. Bölgesel dilin özelliklerine saplanıp kalan bu üslup öykücüde bir tutku gibidir. Bu üslubu aşmakta güçlük çekmekte ve zaten böyle bir çabayı da gerekli görmemektedir. Kent yaşantısıyla ilgili bir iki öyküsünde böyle bir denemeye isteksizce girişmiş gibi görünür. Kısa ve iddiasız denemelerden sonra yine eski biçimine döner; araştırma ve denemelerini bu biçim üstünde geliştirmeyi yeğler. Üslubu gereğinden çok açık ve yalındır. Benzetme ve imgeleri, her düzeyden okurun kolaylıkla anlayabileceği bir yapıdadır:

Hıyam köyü az önce sabahlandı.

(Sahipsizler, s. 61)

Güneş aylardan beri Mahra köyünün tepesine çökmüş, doğayı ışıklarıyla değil, sanki bedeniyle kavuruyordu.

(Kaçakçı Şahan, s. 11)

Karanlık, köyü hiç yokmuşçasına silince Mekke kadın kalkıp, gaz lâmbasından güneş yaptı.

(Akyavuz, Halkın Dostları, s. 16)

Buna karşılık şaşırtıcı imge ve benzetmeleri de vardır **Bekir Yıldız**'ın... Söyleyiş biçiminin yeniliği ve değişikliği halk sanatçılığında ilginç bir deneme olarak karşılanmalıdır:

Bu bakımdan vakit, horozların ağzından yeni kurtulmuş olmasına rağmen, hamam doluydu.

(Kara Vagon, s. 81)

Ancekent köyünde horozlar unutuldu.

(Kaçakçı Şahan, s. 79)

«Kaçakçı Şahan» adlı öyküden aldığım bu cümlelerin taşıdığı öğretilere (istiare) alışılmışın, yapılmışın dışında bir denemedir. Ama buna benzer öğretiler okur için yabancı kalmaya mahkûmdur. Çok iyi bilindiği gibi istiareler, deyimler gibi kolay yaratılmakla birlikte, kolaylıkla bir dilin malı olamazlar. Çünkü anlam bakımından son derece kapalı bir nitelik gösterirler. Şimdiye değin verdiğimiz örnekler, bir halk öykücüsü için yeteri kadar açık anlamlı cümlelerdir. Ama okur, **Ancekent köyünde horozlar unutuldu.** cümlesinden, bu cümleyi paragraf çevrinine soksa bile, **geçip gitmekte olan zamanın unutulduğu...** sonucunu çıkarmakta pek güçlük çekecektir. (6)

Bütün bunlara karşılık, ilgi çekici bir **Bekir Yıldız** üslubunun varlığından söz etmiştik. Gereğinden çok bir yalınlık ve açıklık, çoğu yerlerde sanatından taviz vermesine yol açtığı halde **Bekir Yıldız** anlatımı dediğimiz bir anlatım biçimi çıkarmaktadır ortaya.

Üslup konusundaki görüşlerini şöyle açıklamaktadır **Bekir Yıldız**: «Süslü - püslü yazı derken, genellikle insan gerçeğine uzak, sırf yazarın tasarladığı bir konuyu ele alıp şişirmesini gözönünde tuttum. Yazıyor allah, yazıyor. Sonuç: estek, köstek. Bende buna karşı anlaşılacak isteği başta gelir. **Karanlık ve karışık yazmak istemiyorum. Benim kitabımı toplumun her sınıfından insan rahatlıkla okuyabilmelidir.**» (7)

Doğunun koşullarından gelmesi ona yalnız anlatımda bir sertlik sağlamakta kalmıyor. Olayları görüş biçimi, eleştirel yöntemi de aynı sert hava içinde geliştiriyor. Yaşantısında çektiği acılar onu gerçeklik karşısında doğru açıklayıcı ve sağlam ilkelere bağlayıcı yapmıştır. Bu bakımdan «Kaçakçı Şahan», «Reşo Ağa» ve «Son Kuş» gibi öykülerinde sanat görüşünden zerre kadar taviz vermeyen, sanatının bütün özelliklerini korumasını bilen başarılı bir öykücü görünümündedir. Oysa, bazı öykülerinde aşırı bir biçimde doğu insanını savunmaya girişmesi, eleştirilerinde yumuşak davranması onu «toplumsal gerçekçi» çizginin uzağına düşürmektedir. Biliyoruz ki, bu haliyle doğu insanını **Bekir Yıldız** gibi ilerici bir yazar savunamaz. Mutlaka onun iyiye ve güzele doğru gelişmesini dileyecektir. Nitekim bazı öykülerinde bu isteğini sanatsal bir biçimde duyurmaktan da geri durmamıştır. O halde bu tip girişimlerini nasıl açıklamalı? Bize kalırsa **Bekir Yıldız** böyle yerlerde yüreğini aşırı bir iyimserliğe kaptırmakta, belki de bu aşırı iyimserliğin içine son derece zararlı olan «hemşerilik» duygusu da katılmaktadır.

Bekir Yıldız genellikle öykülerini güçlü ve renkli betimlemelerle, yukarıda açıklamalarını yaptığımız değişik imgelerle etkileyici bir biçimde başlatır. Öykü ilerledikçe sanatsal yönden sarsıcı ve çarpıcı cümlelerin azalmakta olduğunu görürüz. Hatta yer yer hiç bir özellik taşımayan, yöresel,

bölgesel ifadelerle dolu cümle ve betimlemelere de raslarız. Öyküsünü doruk noktasından aşırıktan sonra çoğu kez yine değişik bir motif cümleyle sonuçlandırır:

Nihayet adam, çok sevdiği çocuğunun, karısından kaçırılmış güzelliklerle dolu olduğunu anlayabilmişti.

Ve o sabah, horozlar ötmeden, bir baykuş çok ötelere uçu...

(Kara Vagon, s. 140)

Simgesel bir yazar değildir **Bekir Yıldız**. Ama az da olsa alegorik ve simgesel motifler kullanmıştır. Örneğin yukardaki cümlede «Baykuş», bir kuşkunun, bir kötülüğün simgesi olarak kullanılmıştır aynı zamanda. Simgelerden ve alegoriden kaçınılan bir öykü biçiminin kolay bir öykü biçimi olmadığını da eklemeliyiz burada.

Yıldız, genellikle kendi türü olan, bölgesel toplum ve insan yaşamını konu alan, doğulu insan duyarlığını işleyen öykülerinde başarılı olmaktadır. «Kaçakçı Şahan» ve «Reşo Ağa» bu açıdan, - ama salt bu açıdan - kesin bir başarının izlerini taşır. Büyük kentin toplumsal ve bireysel yaşamını yorumlamada ve bu yorumlamayı estetik bir düzlem üstüne yaymada zorluk çekmektedir yazar. Denebilir ki, öykülerinde sözünü ettiği kendi bölgesinin yaşamını ve insanlarını ne denli iyi tanıyor, hayli karmaşık bir yapı gösteren büyük kent insanı ve aydınlarını da o denli yanlış yorumlamaktadır **Bekir Yıldız**. Bu yüzden büyük kent yaşamını ve insanlarını anlattığı öykülerinde, öykünün estetik yapısını değil, usal yapısını bozan; yer yer onu köy yaşamına bakılması gereken perspektife indirgeyen bir tutuma yönelmektedir. Bölgesel bir yazardır o... Ve böyle kalmakta direnmektedir. Kendi sanat anlayışı bakımından bir yazarı, bir öykücüyü ne kerteye kadar sorguya çekebilir ya da zorlayabiliriz? Bu konuda kesin bir şey söylemek güç. Her sanatçı estetik düzlemde kendi çalışma alanını kendi sınırlamakta özgür olmalıdır. Sonuç olarak, Avrupayı, İstanbul'u tanımış; bu yerlerde uzun yıllar yaşamış olmasına karşın, bölgesiyle ilgili olarak yazdıklarında kesin bir başarı kazanmış olduğunu söylemeliyiz.

Yine yukardaki düşüncemize bağlı olarak, **Bekir Yıldız**'ın kenti konu edinen öykülerinde usal denemelere girişince elinde olmayarak ters yorumlara, tutucu (muhafazakâr) düşüncelere yuvarlandığını da görmekteyiz. İlerici bir sanat anlayışına bağlı öykücü için acı bir durumdur bu. Örneğin «Öl Ana» adlı öyküsünde yapma bebek mamalarıyla beslenen çocukların - Salt mamaların yapay olması nedeniyle - ilerde yalancı olacaklarını ileri sürer. (8) Bu görüşün, «Bilime dayalı bir ahlâk» görüşü olmadığı, giderek bilim karşıtı bir görüş olduğu ortadadır. Oysa **Bekir Yıldız**, bilimden yanadır. Bu tip eski ve yanıltıcı yargıları, öykücü ilk yapıtı olan «Türkler Almanya'da» adlı uzun öyküsünde bol bol kullanmaktan kaçınmamıştır.

Son öykülerinde eskiden yazmış olduğu konulara yeniden dönmesi, yazarın konu sıkıntısı çekmekte olduğu izlenimini bırakmaktadır bir bölüm okurda. Ama tersi de söylenebilir; bu tutumu savunabilir **Bekir Yıldız**'ın. Belki de tutkuyla bağlı olduğu, bir türlü vazgeçemediği konulardır bunlar. Örnek olarak Almanya'daki Türk işçilerinin ordaki toplumsal yaşama düzenine uyamamasıyla ilgili öykülerini göstereceğiz. Bu toplumsal yabancılaşma temasını daha önceleri, özellikle «Türkler Almanya'da» adlı yapıtında biraz kaba diyebileceğimiz bir biçimde anlatmıştı **Yıldız**. Nitekim, bu yapıtını kendisi de pek beğenmez, kusurlu taraflarını bilir. Öykülerinde bir yazar olarak yer yer araya girip «öğütler vermesinden» kendi de yakınmaktadır: «Reşo Ağa»da, sizin de değindiğiniz gibi, yer yer öğüt veren, kendi-

mi tutamadığım, söylemezsem, araya girip açıklamazsam edemediğim yerler var. Kara Vagon'daki hikâyelerde bunlara, böyle şeylere hiç yer vermedim.» (9) Bütün bunlardan **Yıldız**'ın eski anlatım biçimini beğenmediği; artık geliştirmiş olduğu anlatım biçimiyle yeniden eski konularına dönmek istediği sonucu da çıkarılabilir. İlk çalışmasındaki anlatım biçimi düz, kuru ve sıkıcı bir dile yaslanmaktaydı. Ama artık özellikler gösteren bir anlatım biçimini yakalamasını bilmiştir yazar. **Yıldız**'ın anlatım biçimi temelde gelip yersel ağı kullanmasına dayanmakla birlikte bir iç değişme, bir iç zenleşme de göstermektedir. Şaşırtmayı seven bir sanatçıdır **Bekir Yıldız**... Okurda yarattığı ya da yaratmayı umduğu şaşkınlıktan yararlanarak estetik düşüncelerini sergilemek ister. **Yıldız**'ın bir çok sanatçı gibi bu işin üstesinden geldiği söylenebilir, zaman zaman dileğinin tersine bir sonuç elde etmiş olsa da... Ama «her çeşit okur» için yazmamaktadır öykülerini o. Daha başlangıçta ilerici bir sanat politikasını benimsemiş aydınlarla, emekçi halk kütleleri için yazmayı seçmiştir. Bu bakımdan önceden sınırlandırılmış ve «belirlenmiş» bir sanat anlayışına bağlı olmayan okurun onda estetik bir doyum bulması beklenemez. Bunu bir kusur olarak görmüyoruz. Biliyoruz ki «her çeşit okuru» estetik bir doyumla ulaştırmak ancak dehalara vergi bir niteliktir. Tartışılabilir olan sadece **Bekir Yıldız**'ın bağlı olduğu ilerici sanat felsefesinin çeşidi olabilir. Bu felsefe de, ancak gündelik politikanın gereklerine uyma yolunda, genel anlamda ilerici sanat kuramından ayrıldığı ölçüde eleştiriye ve yadsımaya açıktır.

Bekir Yıldız'ın zaman zaman tehlikeli bir duyguculuğa (santimentalizme) kaymakta olduğu da görülür bazı öykülerinde. Konuyu gereğinden fazla, okuru rahatsız edici bir biçimde dramatize etmek onun abartmacılığa düşkün yönünden ileri gelmektedir. «Taş Leyla» adlı öyküsü, yapısında taşıdığı ölçülülüğe karşın bu açıdan başarısız bir çalışmadır. (10)

Sen öleli, yüzlerce ay, senelere düğümlendi Leyla... Evcilik oynadığın çocuklar evlendi, büyüklerin birkaç kez savaşı etti. Ve senin üzerine üç - beş çocuk daha gömüldü. **Kemikleriniz birbirine geçmiştir Leyla...**

(.....)

Öldüğün zaman ben de çocuktum ama... Seni ilk gördüğümde anlayamadım öleceğini... Ya şimdi olsa... Seni kucağıma hoplattığım gibi kaçırdım oradan... Ya da, dayımın yakasına yapışır, halamın yüzüne tükürürdüm. Yok Leyla, yok... Senin öldüğün ülke, hâlâ şaşkınlık içinde.

(.....)

Sözün kıyası Leyla, sen ekmek mi çok yedin, yoksa taş mı?

Taş...

Görüldüğü gibi **Bekir Yıldız**, bu öyküsünde, (Bu gerçekte bir öykü değil, ölmüş birisiyle yapılan bir iç söyleşidir.) estetik çatıyı bütünüyle duygusal bir takım öğelere yaslamaktadır. Bir «Reşo Ağa», bir «Kaçakçı Şahan» öyküsüyle karşılaştırıldığında bu öykü son derece silik, anlamsız, aşırı bir santimentalizme boğulmuş olarak görünmektedir. Sözünü ettiğim öykülerdeki ölçülü ve duru gerçekçilikten eser yoktur «Taş Leyla»'da... Kendini aşırı duygusalılık ve kalıp - klişe düşünce ve görüşlerden korumayı başardığı zaman yetkin öyküler yazabilmektedir **Bekir Yıldız**. Estetik plânda, kalıp ve klişelerle gerektiği gibi mücadele etmesini, bunları aşmasını bilmiştir. Bu başarıyı gösteren öykücüden «Reşo Ağa» ve «Kaçakçı Şahan» gibi olgun yapıtlar beklemek hakkımızdır.

Bu kısa incelememde **Bekir Yıldız**'ın artistik işlemlerini, Türk edebiyatı ve Türk öykücülüğü içindeki yerine oturtmaya çalıştım. Birinci bölümde öykücülüğümüz üstüne biraz geniş bir açıklamada bulunmam ve kendi öznel düşüncelerimi yazmam bu yüzdendi. Öykücülüğümüzü batı anlayışına bağlı, ulusal ve toplumsal olmayan yabancı anlayışlara karşı savunmamız gerektiği kanısındayım. Günümüz karmaşık değer yargıları ortamında bir sanatçının, bir yazarın edebî eylemini değerlendirmek, hiç olmazsa gerçeğe yakın düşecek bir biçimde değerlendirmek kolay değil. Edebiyatımız önemli değişim ve oluşumlar içindedir. Birinci derecede ilkelerin dışında kalan bütün ilkeler derin sarsıntılar geçirmektedir. Ana kaynak, özgünlüğünü korumasına karşın, uzantıları çoğu kez çıkmaz sokaklara sapmakta ve ters yüz etmektedir. Eleştirmenler ve edebiyat kuramcıları, (Tek bir tanımlama, tek bir felsefe altında toplananlar bile) düşünce ve görüş, beğeni ve anlayış birliğine varmaktan uzaktırlar. Böylesine karmaşık bir edebiyat ortamında bizce yapılması gereken şey; bir sanatçıyı, bir yapıtı değerlendirirken «ulusal ve toplumcu» bir işleme ne ölçüde yakın düştüğü ve artistik kalıp ve klişelerde; diğer bir deyişle estetik plânda ne ölçüde değişiklik ve yenilik yaptığı konularının araştırılmasıdır. Bu genel anlayışa dayalı bir edebiyat incelemesinin bizleri «sosyal - estetik» gerçeğe yakın düşen noktalara götüreceği inancındayım.

(1) **Halûk Şahin**, Yeni Dergi, S. 43, Nisan 1968.

(2) **Rauf Mutluay**, Cumhuriyet, 14 Mayıs 1971.

(3) **Hulki Aktunç**, Türkiye Defteri, S. 1, Nisan 1971.

(4) Kara Vagon, May. baskısı, S. 111/141.

(5) **Mehmet Seyda**, Şiir/Hikâye, S. 2, Kasım 1969.

(6) «Çevrin» ya da «Bağlam» sözcükleriyle Türkçede karşılanan kavrama İngilizcede «context» ya da «Frame of reference» denmektedir. Bir cümlelinin anlamı, kendinden önce ve sonra gelen cümlelerin anlamlarıyla belli bir «bağlam»'a girer. Özellikle şiir, öykü gibi sanat yapıtları biçimiyle, düşünsel yazılarda önemlidir bu durum. Aynı şeyi bir sözcük için de düşünebiliriz. Bir sözcük, bir cümle içinde kendinden önce ve sonra gelen sözcüklerle birlikte değişik bir anlam ifade edebilir. Bir sözcüğü, bir cümleyi ya da bir paragrafı metin içinde ele alıp biçimimize göre: sözcük çevrini, cümle ve paragraf çevrini gibi aşamalar düşünebiliriz. (Bkz: **Kenneth Burke**. Psychology of Form, 1931).

(7) **Mehmet Seyda**, loc. cit.

(8) «Öl Ana», «Reşo Ağa», s. 97, Kendi Y.

(9) **Mehmet Seyda**, loc. cit.

(10) «Taş Leyla», «Kara Vagon», May baskısı, s. 106.

cemil sena'nın estetik çabaları

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 üzüldüm. Bunca çalışma, bunca yılın emeği yine güme gitti, yine yararsız kalacak, hatâ birçok okuru yanıltacak, estetik konularından soğutacak. Bu yargının gerekçelerini, yalnız birkaç nokta üzerinde durarak belirtmeye çalışacağım.

Birinci bölümün ilk satırları şöyle: «**Estetik** sözcüğü, Yunanca **duyum** anlamına gelen **aestētis** 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 Eleştirisi) adlı eserinde kullanmıştır. Daha sonra, aynı okula bağlı olan **Baumgarten**, sanat ve güzel konularını inceleyen özel bir bilim adı olarak bu terimi felsefeye mal etmiştir» (Cemil Sena, **Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s. 9).

Baumgarten, 1714'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'in 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, bellibaşlı kökenleri nedeniyle, deneyseldir; dolayısıyla, güzele değgin yargımızın dayanabileceği a priori yasalar saptamada tümünden yararsızdırlar... Bu nedenle, bu terimi ya yeniden bırakmak ve gerçek bilim olan öğretiye 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, it. baskı, Laterza, Bari 1969, çev. Giovanni Gentile ve G. Lombardo - Radice, C. I, s. 66).

Görüldüğü gibi, «estetik» sözcüğünü felsefeye ilk kez maleden Kant de-

ğil, 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 Akılın 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, Eflâton tarafından getirildiği söyleniyor (age., s. 11). Oysa, Eski Yunanda, bu kavram Eflâton'dan çok önce görülmektedir. Eflâton'un yaşadığı yıllar 427-347'dir. Mimesis kavramının ise, 6. yüzyılın sonlarına doğru, Yunan şairlerince bilindiğini biliyoruz. Örneğin Sofistlere göre, «taklid ihtiyacı, bütün insanlarda doğustandır» (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 Eflâton'da hayli karmaşık ve çoğu kez çelişilidir. Herşeyden önce, Eflâton'un mimesis'den ne anladığının, çeşitli diyaloglara göre belirliğini ortaya koymak gerekir. Yoksa, birçoklarının sandığı gibi, ne Eflâton'da ne de Aristo'da, mimesis kavramı, hiçbir zaman «fotoğrafçılık» anlamına gelmemiştir. Hiç olmazsa, **Devlet**'in x. kitabındaki mimesis'le, **Yasalar**'daki mimesis arasındaki farkı ve tümleşmeyi belirtmek, bazı gerçekleri okurun önüne serilebilirdi. Sonra, Eflâton'daki «güzel» kavramı, sanat kuramı bakımından dikkatle kullanılması gereken bir terimdir. Nitekim Eflâton, güzel kavramını sanat kavramından ayrı tutmaktadır. Bu nedenle, güzel, olumlu bir kavram sayılırken; sanat, ruhu idealar dünyasından uzaklaştıran bir etken olarak gözükmektedir (Bkz., A. Simonini, **Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana**, Sansoni, Firenze 1968, s. 17). Bu son cümle de, Eflâton'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 çelişkileri, birbirinin karşısında ve birbirinin yanından 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 Eflâton 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 aydınlatır sanıyorum. Ama, Sena'nın asıl yanılması şu cümlede yer alıyor: «Aristo, sanatın kaynak ve amaçlarını anlamamış, şiirin takliden ve öğrenme isteğinden doğduğunu sanmıştır; fakat resmin, olanı değil, olması gerekeni ifade etmesini istemek suretiyle, savunduğu prensibi 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 düzyazıya yazması nedeniyle

ayrılmaz... Asıl fark şudur: tarihçi, gerçekten olan olayları tasvir eder, şair ise, olması mümkün olan olayları. Bu nedenle, şiir, tarihe göre daha felsefi ve daha yüksek bir şeydir. Şiir, daha çok tümel'i, tarih ise tikel'i canlandırmayı amaçlar» (Aristo, *Poetika*, 1451a35,1451b5-6, it. baskı, Laterza, Bari 1964, çev. Manara Valgimigli, s. 93-94). Görüldüğü gibi, burada saptanan mimesis kavramı, şaire, taklidin çok ötesinde olanak ve hattâ taklidin ötesine gitme zorunluluğu tanımlamaktadır. 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*, 1460b5-10). Hemen eklediği şu söz, bugün bile edebiyat eleştirisinin tartışa tartışa bitiremediği önemli bir soruna dikkati çeker: «Hem siyaset, hem de şiir sanatı için aynı olan bir doğruluk kuralı olamaz... Şiir sanatı sınırları içinde iki tür yanlış mümkündür. Birincisi, doğrudan doğruya şiir sanatının özünü ilgilendirir; ötekisi ise, şiir sanatını yalnızca dolaylı ve rastlansal olarak ilgilendirir. Birinci yanlış şudur: Şair, canlandırmayı amaçladığı bir nesneyi canlandırma yeteneğinden yoksunsa, yanlış o zaman, doğrudan doğruya şiir sanatını ilgilendirir. İkincisi şudur: Şair, iki sağ ayağını birlikte ileri atarken bir atı resmeden kimse gibi, canlandırmayı amaçladığı nesne hakkında yanlış bir bilgiye sahipse, o zaman yanlış, doğrudan doğruya şiir sanatını ilgilendirmez», çünkü bu tür yanlış, bazı özel bilgilerin eksikliğinden ileri gelmektedir (*Poetika*, 1460b15-20). 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 takliden doğmamaktadır. «Şiir takliden doğar» dedikten sonra, bu taklidin anlamını da açıklamak gerekir.

Kant'la ilgili bölümünde, yalnızca birkaç noktaya dikkati çekeceğim. Estetik duygunun evrenselliği konusunda Kant'ın düşüncesi şöyle veriliyor: «Güzel kanımı (doyum, 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 belirmediğince, Kant'ın estetiği hiçbir zaman somutlaşmaz.

Önce «kamul» sözcüğünü ele alalım. Kant'ın sözünü ettiği duyuyu, istisnasız herkese «ortak» olan bir özelliktir. Oysa bir şey kamul olabilir de («kamul»ün türkçe anlamı ne dereceye kadar belirgindir, orası ayrı bir konu), herkese ortak olmayabilir. Örneğin, «kamu oyu», çoğunluğun düşüncesini yansıtır ama, bütün herkes bu düşünceye uymayabilir. Bu bakımdan «sensus communis»e, «ortak duyuyu» 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 kitabın 31, 32, 35, 37, 38, 40. paragrafları bu kavramın açıklanmasına ayrılmıştır.

Bu arada şunu da belirtmekte yarar görüyoruz: Kant'ın çözümlendiği «güzel» kavramı, doğrudan doğruya sanatsal güzel olarak alınıyor genellikle. Oysa Kant'ın çözümlendiği güzel, doğal güzeldir. Nitekim Kant, belirttiği 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 verilmedir» (Yargı Gücünün Eleştirisi, I, I, II, prag. 43). Fakat 45. paragrafta şunu eklemekle, bir yandan güzel sanatlarda da amaçlılığı kabul ederken, öte yandan bu amaçlılığın iradesel kurallardan tümünden özgür olmasını vurguluyor: «...İster doğal güzellik, ister sanatsal güzellik olsun, (duyumda veya bir kavram aracılığıyla değil) yalnız yargıda hoşumuza 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, yalnız bir yargı davranışında hoş gitmiş 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, doğanın da malı olmuş oluyor. O halde şöyle denilebilir: Doğa, deha aracılığıyla, sanatın kuralını verir (age., 46).

Benedetto Croce'nin estetiği de çoğu yerde yanlış anlaşılmıştır. «O hayal gücüyle fantazyayı, şiir fakültesi sayar» deniliyor (s. 65). «Fantazyaya» ve «fakülte» sözcüklerinin türkçede kesin bir şey ifade etmediklerini bir yana bırakalım. Sanıldığı gibi, Croce, hayalgücüyle fantazyayı şiir yetisi saymaz. Burada çok önemli bir ayırım 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, şiir 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 söyletilmiş: «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. Bibliyografya 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 tümünden itici ve anlaşılmaz kılıyor. Bir örnekle yazımızı bitirelim: «Güzel, algıç (müdrüke) kanunlarıyla akortsuz olmadan hayal gücünün bağımsız işleyişini kandıran şeydir».

«kerkenez»in kanatları bataktır, bataktır

Türk romanında genellikle ön plânda tutulmuş köy meselesi, sınıf değiştiren «enstitü»lü yazarlarca ideolojik bir yanlışlığın güdümünde ters uçlara çekilip, romanda yapay bir kategori oluşturularak, fasit bir tıkanıklıkta gerçeğin sapıtılması, şemacılık gibi negativlikler içre dönenirken; eski gazeteci, yeni yayıncı Cengiz Tuncer, romanda ikinci defa şansını denediği «Kerkenez»le sözü edilen sorunu hastahklılı bir aykırılığa sürükleyerek, tam bir yeteneksizlikle köy sorununu bir araç olarak alıp, psikoseksüel olayların anormalitesinin sağladığı vuruculuğu vermeyi tek amaç sayıp bu yönde ortalığı bulandırmaktadır. Bir röportajdan yola çıkılarak bütünlendirilmeye çalışılan «Kerkenez», daha baştan ontolojik bir çelişkinin tuzağına düşerek, eklettik bir zihniyetin kısır ve zorlama çabalarına, tekrarcılık üzerine kurulu eğreti atraksiyonlara sahne olup, sonda başarılı röportaj - kötü roman olgusuna gelip dayanmaktadır. Tuncer, röportajın kendi içindeki çarpıcılığını romana aktarırken - yaptığı bir yeniden yaratma, yeniden kurma değil, röportajın tutarlılığını da bozan bir aktarma işidir - sözde büyüülü ve şiirli bir atmosferin, yapısal kenetlenmeyi sağlamada yaratabileceği yolundaki yanlış samiya kapılarak; romandışı, kuru, sahte ve anlamsız bir simge ve alegori toplamının genel tutsaklığında bıktırıcı sayfa doldurmacılığına düşmektedir. «Bin» sayı sıfatının tek başına temellendirdiği son derece özentiliğe getirici tekrarlamalarla içeriğe dikte edilmek istenen eğreti ve içi boş efsane havasının anlatıyı toparlayıp, estetik yönden bir çekiciliğe ulaştıracağı sanılırken, eldeki malzeme de (röportaj) büsbütün parçalanıp dağıtılarak, cansız ve okunmaz bir yamalı boheça durumuna getirilmiştir. «Seks»i temel alan bir klinik vakalar devşirmesinde gıcıklayıcı motiflerle yüklü «Kerkenez», amacına uygun bir biçimde okuru yalnızca bu yönde etkileyip, ürpertiye salarken, kimi yerde varedilmeye çalışılan yalın duyarlık da, roman olarak bir iç bağlılığı sağlamayı her an imkânsız kılan aşırılıklar vasıtasıyla harcanmaktadır. Burada ister istemez akla gelen, bu işlerin erbabı Polonya'lı sinir uçları törpüleyicisi Jerzy Kosinski'nin perspektivi oluyor. Gerçekten de ithal malı bir kafanın dopinglediği «Kerkenez»in, Kosinski'vari bir yeni exotisme'in başarısız sayılmayacak bir örneği olarak dış pazarda ün yapabilecek bir yeterlikte olduğu söylenebilir!

Yazar Cengiz Tuncer'in en önemli hatası, kendi kişisel yoz entellektüalizminin güdümünde Salih'in tragedyasını vermeye çabalarırken, köyü bir fon olarak kullanmasıdır. (Kosinski de Boyalı Kuş'ta savaşı bir fon olarak kullanır, sonra da savaş gerçeğini verdiği yutturmacasıyla pazarlanır.) Romanda, bilerek garipleştirilmiş, çarpıtılmış, bilgece bir ifade kılıfı giydirilerek gerçek, yaşayan kişilikleri budanmış insanlar bir yeraltı büyüünün ağır ve gizemli baskısı altındaymışçasına hareket etmekte; tabii konuşmalara bile yüklenen o tumturaklı tılsım havasının buyuruculuğunda, Salih ve çevre-

sinde dönen birtakım ilişkilerin hazırlayıcılığını yapmaktadırlar. Köy toplumsal yaşayışına katılan, belirli ekonomik çelişkiler içinde varolan, kendine has özellikleri ve dünya görüşüyle Anadolu insanı, Cengiz Tuncer'de o ilahi (!) konuşmalarla varolan, insandışı, uydurma bir kaos'un içinde yer alan elemanlar durumunda entellektüel bir yabancılaşmanın uç noktasını insanda kullanılmaktadırlar.

Freud'cu çözümleme şemasını romanına anahat olarak alan Cengiz Tuncer, bu yönde sondajlara gitmekte, yan açılımlar sağlayarak gereksindiği somut oturum alanını kurmaya savaşırken dağılmakta; şiddet dozajı yüksek olaylar arasına garnitür olay ve durumlar da serpiştirerek, Salih dışında ayrı bir «köy hayatından tablolar» çizgilemeye çabalamaktadır. Röportajdan kurtulma kaygısının kendisini götürdüğü yerde, dış gerçek - roman gerçeği arasındaki zıtlığı ve bağlılıkları kavrayıp hazmedememekten doğan tedirginlikle, kolaycı bir kişisel üst gerçek yaratıp bu tabakada aykırı bir estetikle kalem oynatmakta; Şadiye - asker Mehmet - Baba üçlüsüyle öncül bir patlayış yaratarak ortalığı kana bulayıp, anlatıyı germe uğruna romanı aşırı tansiyonlu bir adli tıp dosyasına çevirmekte; roman yapma isteğine kapıldığı yerlerde, önceden hazırlanan trükler engelini aşmak için gereksiz bir özentiyeye yuvarlanmaktan kurtulamamaktadır.

Çarpıcılık, şaşırtıcı olma, şiddet ve benzeri ögelerin toplamında okuru şoke etme eksen amaç kabullenilerek, bu perspektiv üzerine bina edilen romanda, yaşayan bir kişilik olarak geliştirilme imkânlarına sahip Salih'in psikolojik yapısı yoklanırken bile tabii gerçeklik elden kaçırılmakta, diktecilik baş köşeyi kaplamaktadır. Temelden gelen aksaklığın itelemesiyle roman bütünlüğü denilen organik yapı kurmadan iyice uzaklaşmakta; giderek başarıya temas eden bazı parçalar (sözgelimi Salih'in askerliği bölümü) bu keşmekeş ve curcuna içinde kaybolmakta ya da baştan beri sürdürülen hastalıklılığa, yüksek dozaj'a zorla uydurulmaktadır. Böylelikle yazar Tuncer, Salih'in kafasındaki musallat imgeleri sona kadar taşıyarak, Freud'culuktan hiç taviz vermeden canhıraş bir tragik'le nevrozlu hastanın sonunu düğümlemektedir.

İçi boşaltılmış entellektüalizmin köy romanı kuyusunda düştüğü batağı apaçık görebilme olanakları sağlayan «Kerkenez», yazar Cengiz Tuncer için normal bir fiyasko, okurlar için de sansasyonellik çizgisine gelgit kuran bir gariplik örneğidir.

IUSTAV

yevtuçenko ile bir konuşma

Bahçesinde Tolstoy'un hep düşünüyormuş izlemini veren heykeli var. Bahçeye girince, büyük romancı ile karşılaştık ilk önce. Küçük küçük ağaçların gerisinde, orta bölümü iki katlı bir yapı... Doğrusu dışardan bakılınca, öyle heybetli, bir Kont evi gibi görünmüyor. İçini gezince, dış görünüşün aksine, ne büyük yapı diyorsunuz. Bu yapı, Kont Rostov'un evi imiş. Kont Rostov'un kızı Nataşa, (Savaş ve Barış)ın ünlü kişisi. Tolstoy'un, Kont ile yakın dost olduğundan bu evde kaldığını, edebiyat tarihleri yazıyor. Eserlerinin birer bölümünü burada yazdığı doğru herhalde... Şimdi burası, Sovyet Yazarlar Birliğinin lokali, restoranı ve bürosu...

O gün Temmuz'un 5'i olmasına karşın, Moskova'nın üzerine, ince bir yağmur çiseliyor. Derece 10 ile 15 arası. İstanbul'da olsak Kasım ayının ilk günlerindeyiz deriz. Dışarda pardesü ile geziyoruz.

Yazarlar Birliği lokantasına girdik. Balık çorbası ve siyah havayla votka içeceğiz. Bütün masalar dolu. Yazarlar, ozanlar, hem sohbet ediyor, hem çorbalarını içiyorlar. Sovyetler Birliğinde çorbasız yemek düşünülemez.

Boş bir masa bulduk, etrafına oturduk. Yazarlar Birliğinin iç yapısını inceliyorum. Yüksek tavan, ikinci katın çepeçevre balkon ve parmaklıkları var. Gündüz olmasına karşın, pencerelerden gelen ışık yeterli değil. Bütün ampüller yanıyor. Gene de çok aydınlık denemez. Loş bir görünüm duruyor belleğimde şimdi bile...

Çorbamızı, siyah havayımızı, votkamızı bitiriyoruz. Daha önce tanıştığımız bazı yazarlarla ayaküstü konuşuyoruz. Saat 15'te Cengiz Aytmatof'la buluşacağız. Vestiyere doğru giderken, Bayan Vera Feonova, ince yüzlü, kısa kesik sarı saçlı, uzun boylu, çok şık giyinmiş, mavi gözleriyle bize bakan bir kişi ile konuşuyor. Ben, üç - beş saniye kadar, bu genç adamı fotoğraflarından tanıyacağım diye düşünüyorum.

Bayan Vera :

«Türk ozanı...» diye önce beni tanıttınca, genç adamın gözleri ışıltılı parladı.

Sonra Bayan Vera bana döndü :

«Yevtuçenko karşınızda...»

O, bana dönüyor :

«Vaktiniz varsa, oturup konuşalım biraz...»

«Hay hay konuşalım, çok sevinirim...» diyorum.

Yuvarlak bir masanın etrafına oturuyoruz.

«Fransız Şampanyası mı içersiniz, Rus şampanyası mı?»

Sovyetler Birliği topraklarında olduğumuza göre, ayıp olmasın diye Rus Şampanyası diyorum.

Yevtuçenko, kadın garsonla bir şeyler konuşuyor, sonra gülerek:

«Rus şampanyası kalmamış, Fransız şampanyası söyledim.»

Bayan Vera ekliyor :

«Yevtuçenko, Fransız Şampanyasından başka içki içmez.»

Ben bu arada belleğimde sorularımı hazırlayıp, birincisini yönel-tiyorum :

«Bir yerde Solzenitsin'i, Tolstoy, Dostoyevski roman geleneğini sürdüren yazar olarak göstermişsiniz. Bu sözleri gerçekten söylediniz mi? Yoksa reklâm olsun diye mi, bu yargıyı size bağlıyorlar?»

«Solzenitsin üzerine vaktile buna benzer şeyler söylemiştim. Beğendiğim bir romancıdır.»

«Solzenitsin'in (İlk Çember)ini okudum. Türkçe çevirisi iyi de-gildi, belki ondan, pek sevmedim. Kendisi ile romanları üzerine gö-rüşmek istedim. Olanak bulamadım.

«Bir gazete adına mı konuşacaktınız?»

«Hayır... Solzenitsin üzerine doğru bir kaniya varmak için konu-şmak istiyordum.»

Yevtuçenko'nun bu konuda biraz sıkıldığını anladım. Konuyu de-ğiştirsem, iyi olacaktı.

Biliyorsunuz Yevtuçenko, Sovyetler Birliğinin, yaşayan en ünlü ozanı. Sanıyorum, Batı dillerine şiirleri çevrilen, en çok bilinen ozan da Yevtuçenko, Ona Çağdaş Sovyet yazarlarından kimi beğendiğini soruyorum :

«André Platanof en beğendiğim öykü yazarı. 1930 ile 1950 ara-sında eserlerini basmıyorlardı. Stalin'e öykülerini göndermiş. O, öy-külerin bir kaçını okumuş, üzerine (Pezevenk) yazmış, geri çevirmiş. O dönemde, André Platanof, bir tiyatrodaki bekçilik yapıyordu. Stalin'in ölümünden sonra, öyküleri yayımlandı. Küçük insanlar, hayat tekerle-ği altında nasıl ömür tüketiyorlar, onları yazıyor hep. Bence Çehov kadar anlatmakta usta. Çehov'dan farkı şu: Küçük insanın politik kaynaşmada nasıl hayat eskittiğini gösteriyor. Stalin'in yanlışlarını yazıyordu, yeni Bürokrasiyi taşıyordu. Bir de Mihail Bulgakof'u beğ-eniyorum. Usta ile Margrit'ini okudum, çok sevdim.»

«Yabancı yazarlardan beğendiğiniz bir isim söyler misiniz bana?»

«Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Markes. (Yalnızlığın Yüz Yılı) adlı romanı, bence Yirminci Yüzyılın en büyük romanı. Okuyunca bü-yülendim. Donkişot düzeyinde bir kitap.»

Yevtuçenko'ya, Türk ozanları üzerine bir soru sordum:

«Nâzım Hikmet'ten başka çağdaş Türk ozanlarından bildiğiniz isim var mı?»

«Orhan Veli'yi biliyorum. Bir kaç şiirini okudum.»

Hemen bana bir soru yöneltiyor :

«Şiirinizin son durumunu biraz anlatır mısınız?»

Yevtuçenko'ya, çok eski bir şiir geleneğinden gelen Türk Ozanlarının, çağdaş dünya şiiri içinde önemli bir yeri olduğunu, yabancı edebiyat eleştirmenlerinin belirttiğini anlattım. Bugünkü Türk şiirinin gerçek temsilcilerinden on kadar isim saydım.

Şampanyalarımız bitmişti. Bir şişe daha geldi.

«Bana bir şiirinizi okur musunuz?» dedi.

Bayan Vera'ya, yeni şiirlerimden (Mutluluk Düşüncesi)ni verdim. O, önce içinden okudu. Bazı sözcükleri bana sordu. Sonra dize dize çevirisini yaptı, Yevtuçenko'ya...

«Çok ilginç bir şiir. Bana bir doğa, bir aşk, bir vatan şiirinizi verin. Bayan Vera ile ortaklaşa çevirisini yapalım.»

Şiirleri verdim, kendisine teşekkür ettim.

Biz Cengiz Aytmatof'un çağrısına geç kalmıştık. O da gideceği yere gecikmişti. Telâşla çıktı. Bayan Vera, bir iki yere telefon etmek üzere, Yazarlar Birliğinin büro kısmına gitti. Eşim ve ben holde sergilenmiş kitaplara, fotoğraflara bakarken, Yevtuçenko geri geldi. Çantasını unutmuş galiba. Bize ikinci kez «Allahaismarladık» dedi. Beş dakika sonra geri döndü, küçük mavi kasketini vestiyerden aldı. Gülererek bana döndü. Üçüncü kez elimi sıktı.

«Türkiyeye gelmeyi çok isterim. Türkiyeli ozanlara selâmlar...»

TÜSTAV

gorki üstüne

Tiyatro eleştirmeni - yazar ve gazeteci Hayati Asilyazıcı, bundan yıllarca önce başladığı ve sürdürmekte olduğu Sosyalist ülkelerde «Kültür ve Tiyatro» konulu araştırma ve incelemelerini kitap biçiminde yayımlayacaktır. Özellikle Sovyet Tiyatrosu, Polonya Tiyatrosu, Bulgar Tiyatrosu ile ilgili çalışmalarını tamamlamaktadır. İki kez Sovyetler Birliği'ne gidip Sovyet Tiyatrosu üstüne araştırmalar yapan Asilyazıcı; aşağıdaki yazıda Gorki'nin yapıtlarına eğilmektedir.

«Maksim Gorki, ülkemizde ve bütün insanlığın tarihinde olağanüstü bir olaydır. Yaratma olanağını, dünyadaki esaret ve zorbalığa karşı isyan eden savaşıların gücünden, ve ona olan inancından almıştır.»

Yukardaki sözler, Sovyetlerin en ünlü tiyatro adamlarından biri olan Georgi Tostonogov'undur. Profesör ve sahneye koyucu (rejisör) olarak ülkesinin dünya çapında bir değeridir Tovstonogov. Şimdilerde Leningrad'daki çok ünlü Gorki Tiyatrosu'nun baş sorumlusu ve yönetmenidir. 1968'lerde onu Moskova'da tanımış ve Leningrad'da konuşmalar yapmışım. Klâsik Rus oyunlarını, ve çağdaş yazarları, geçerek dünyanın sayılı sahne yapıtlarını büyük ustalıklarla sahneliyor ve haklı olan övgüyü de kazanıyor. 1968 de Sovyetler'de gördüğüm Gorki temsilleri, geçmiş yıllara oranla daha bir önem taşımaktaydı. Çünkü 1968 de Gorki'nin doğumunun 100.cü yıldönümü kutlanıyordu. Böyle bir yılın tiyatro döneminde çeşitli Sovyet kentlerinde büyük Gorki'nin bütün sahne yapıtlarını seyretme olanağını bulmuşum. Öylesine bir karşılaştırma olanağını bulmuşum ki, tam dokuz ayrı oyunu değişik tiyatrolardan, değişik yorumlardan izlemişim. 1967'deki Gorki prodüksiyonlarını da sayarsam ondört kez Gorki'nin oyunlarını ramp ışıklarında görmüş oluyordum.

Bu bakımdan Çehov ve Gorki'yi olabildiğince sahnede izleme olanağını buluyor ve ünlü tiyatro adamlarından bilgiler ediniyordum. Aslında Çehov ve Gorki Rus Tiyatrosunun önemli yazarları olmakla kalmamışlar, oyun yazarlığına getirdikleri yeniliklerle de dünya tiyatrosunu etkilemişlerdir. Çehov, hayatın güzelliğini hayal ederken, bu hayali öldürmeye yeltenen küçük burjuvaya karşı kin ve nefret besliyor, isyan ediyordu.

Sosyal realizmin babası Gorki ise: insan özgürlüğünü yokedenlere karşı büyük bir kin, emekçi insana karşı büyük bir sevgi ve yeni, sosyalizm gerçeklerine karşı okadar büyük bir hayranlığı vardı ki, halkların belleğinde ebediyen yaşayacaktı.

Romain Rolland: Gorki için «...Çağın dünya kültürünü ve devrimi öylesine görkemli bir biçimde kaynaştırmak Gorki dışında hiç bir zaman, hiç kimseye kismet olmadı...» demişti.

Maksim Gorki (1868 - 1936), halkçı (narodnik) eğilimlerinin geçerli olduğu dönemlerde bu soy derneklere girmiş ve ilk kültürünü buralarda geliştirmeye başlamıştı.

Gorki, (asıl adı Aleksey Maksimoviç Peşkov'dur) «acı» anlamına geldiği için sonradan bu adı aldı. 12.IX.1892 yılında «Kafkasya» adlı Tiflis gazetesinde çıkan «Makar Çudra» adlı ilk hikâyesiyle edebiyata ilk adımını atmıştır. Kolay değil bir yazar için 1896'larda dekadanlığa ve natüralizme karşı çıkmak. Nitekim, «Pol Varlen ve Dekadanlar» yazısında bu düşüncelerini açıklıkla ortaya koymuştur.

O yıllarda Gorki'nin gerçekliği, gelişmekte olan yeni sosyal - siyasal bilinci, halkın artmakta olan protestosunu, daha iyi bir hayata kavuşmak konusundaki güçlü hayallerini yansıtıyordu. Zamanın dayanılmaz koşullarına karşı örgütsüz protesto, Gorki'nin kahramanlarını bireysel başkaldırmalara iteliyordu.

Genç Gorki, folkloru esas alarak yazdığı efsanevi hikâyelerde ve kuruluş savaşına çağıran romantik hikâyelerindeki allegorik imajlarla devrimci emellerini en iyi biçimde anlatabiliyordu.

Gorki, kendi kişilikleriyle halk arasında derin uçurumlar yaratan bireycileri ayıplıyor, yalnız kişilerin onurlarını okşayan dekadanlara karşı amansızca savaşıyordu.

İşte yoksulluk içinde gençliğini yaşayan Gorki, bu soy davranışlarla kendisini olgunlaştırmış ve «İskra», «Novoe Selo» (1897) ve «Jizn» (1899 - 1901) gibi dergilerde sosyal realizmi (gerçekçiliği) edebiyata uyguluyordu. Yaratıcılığı bu alanda büyük soluklar kazanıyordu. Gerçi, doğduğu kente (ozaman adı Nijniy Novgorod'du, sonra bu kente Gorki adı verildi) 1889'larda zamanın ünlü sayılabilecek yazarlarından N. E. Karonin ve V. G. Kolenko gibi yazarlarla tanışmış ve onlar, edebiyat alanına çabuk geçmesini sağlamışlarsa da kendi kendini yetiştirmede örnek bir yazar olarak kısa zamanda adını duyuracaktı.

Yerimizin darlığından Gorki'nin romanlarının adlarını saymakla yetineceğim. Oysa romanları ve oyunları içindedir ve bu iki sanat türünden hikâyeleri hiç ayrılamaz.

Hikâyelerinden sonra «Foma Gordeyev» (1899) ve «Üçler» (1900) adlı ilk romanlarını yazmış ve gene bu yıllarda Çehov ve L. N. Tolstoy ile tanışmıştır. Aynı zamanda Moskova Sanat Tiyatrosu ile de sıkı bir bağlantı kurmuş, «Küçük Burjuvalar» (1901) ve «Dipte» (1902) adlı sahne yapıtları bu tiyatrodan oynanmıştır. «Dipte» bizde ilkkez Vâ-Nu'nun çevirisiyle Şehir Tiyatrosunda ama «Ayaktakımı Arasında» diye oynanmıştır.

Özel koleksiyonumdaki Gorki'nin bütün oyunlarından derlediğim fotoğraflara bakıyorum ve **Stanislavski** ile **Nemiroviç - Dançenko**, Gorki'nin oyunlarına; yönettikleri Moskova Sanat Tiyatrosu repertuarlarında ne denli önem yer verdiklerini daha iyi anlıyorum.

1901'den 1968'e dek kronolojik sıralamayla Gorki'nin oyunlarını fotoğraflardan izleme olanığını sağlamışım. Bu bir tutku benimkisi. Çehov da öyle. Martı amblemini taşıyan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bol olanaklı sahnesinden Çehov'lar Gorki'ler izlemenin mutluluğunu tadmak için Kent Oyuncuları'ndan «**Ayak Takımı Arasında**» adlı oyunu görmeğe gidiyorum. «**Dipte**»yi yorumlayacakları yerde, Gorki'yi «dibe» batırıyorlar. Onları eleştirmenin olanağı yok sanılıyor. Kimi eleştirmenlerin övgüsünden olacak, kendilerince dokunulmazlık kazanmak istiyorlar.

Salt «**Küçük Burjuvalar**», «**Ayak Takımı Arasında**» adlı oyunlar mı, üstünde yaptığım çalışmalar? Dönek liberaller ile kurtuluş hareketine katılan gerçek demokratik aydınlar arasındaki uçurumu gösteren «**Sayfiyeci - İstirahatçı**» (1904) adlı oyunu mu? Apolitik aydınların burjuva toplumundaki bağımsız bilim olanakları hakkındaki düşüncelerin, bağımsızlık ülkülerinin nice tuz - buz oluşunu anlatan «**Güneşin Çocukları**» (1905) nı mı?

Burjuvazinin ahlak barbarlığı hakkındaki düşüncelerini somutlayan «**Barbarlar**» (1905)ı mı söylesem, ya da işçi hareketlerinin burjuvaziye karşı bir siyasal savaş biçimini alışını yansıtan «**Düşmanlar**» (1906) oyununu mu versem? Çürümekte olduğu burjuvaziye eleştiren «**Masa Jeleznova**» (1910) yı mı, yoksul romanın oyunlaştırılan «**Ana**» yı mı? Gorki bu romanının bir kesitinde, kolektif kurtuluş savaşının gelişiminde yeni insanın doğuşunu somut biçimde koyar ortaya. Roman, 1932 1 Mayıs nümayişlerindeki olayları işler.

Ama gene de söylüyorum Kent Oyuncuları'daki «**Ayak Takımı Arasında**» yı neden beğenmediğimi. Yazımın başında ondört oyununu seyrettiğimi söylemişim. Yani bu oyunlar arasında; polis devleti temsilcilerinin içyüzlerini açığa vuran «**Sonuncular**» da var. «**Yegor Buliçov ve Ötekiler**» (1932) ile «**Dostigayev ve Ötekiler**» (1933) adlı oyunlarında ise, burjuvazinin kaçınılmaz yenilgisi ve sosyalizmin zaferi gösterilmiştir.

Gorki'yi roman ve hikâyelerinden tanımak gerekiyor, en azından. Ondan sonra oyunlarını yorumlamada sahneye koyucu başarı sağlar.

Arkadaşım Güner Sümer başarı sağlamış mı? Hayır. Oysa Gorki, bütün yapıtlarında burjuvaziye karşıdır. «**Benim Üniversitelerim**» ve «**Artamonovlar**» okusaydı, belki de türkçeye çevirdiği «**Küçük Burjuvalar**» (ki bu oyunu Ankara Sanat Tiyatrosunda sahnelediğinde biraz daha gerçekçiydi Güner Sümer.) ve «**Ayak Takımı Arasında**» yı kavrayıp yorumlamada başarı sağlardı. O halde ne diye melodrama kaçıyor?

O alçak gönüllü, büyük usta rejisör Tovstonogov'un Leningrad'da sahnelediği «**Küçük Burjuvalar**» ı gördükten sonra benden eleştiri istemişti. Sovyetlerdeki aşağı yukarı bütün Gorki temsillerini gördüğüm için bir yarıya vardığımı, anlamış olmalı ki, ısrarla eleştiri bekledi benden. Oyundan sonra yalnız beni odasında beklediği sırada heyecanla bir aşağı, bir yukarı geziniyordu arkadaşımın yanına vardığım zaman. İlk soruyu da kutlamama fırsat vermeden Tovstonogov sormuş:

— Oyunu ve yorumu nasıl buldunuz demişti?

— Zamanım olsaydı, üç ay yanınızda reji asistanlığı yapardım» diye cevap vermiştim. Birden bunları ansıdım, yazıyı yazarken. Oysa bizde oyuncular, rejisörler ve yazarlar burunlarından kıl aldırılmazlar. Eleştiri yapmak ise olanak dışı.

Asıl adı «**Dipte**» diye bilinen «**Ayak Takımı Arasında**» adlı oyunda yazar şunu anlatıyor kısaca: Hayatın dibine fırlatılmış olan insanları gösteriyor. Onların alınıyazılarında, kapitalist toplum tarafından hergün işlenmekte olan cinayetlerin «maddi» ipuçlarını görüyor yazar. Bunları açık ve seçik biçimde seyirciye veriyor. Aynı zamanda garip bir adam olan Luki'nin hıristiyan hümanizmini açığa vuruyor.

Gorki'nin gerçekçiliğinden uzaklaşıldı mı, oyun melodrama kaçır. Bu durum gene de seyirciyi etkiliyor. Ancak, bu Gorki'nin oyun yazarlığını ne yorumlar, ne de açıklar. Güner Sümer'in buruk bir romantizmi vardır, ondan kurtulamamış. Oysa «Gergedan»da yorumun dozunu kaçırmamıştı.

Bir de dönem başında Kent Oyuncuları, Sovyetler Birliği'ne gittilerdi. Repertuara alınan bir oyunun provasını olsun görmeleri gerekirdi, temsilini olmasa bile. Bolşoy'u gör ve gel, ondan sonra Sovyet - Rus Tiyatrosu üstüne ahkâm kes: «**Tiyatroları bir yere kadar gelmiş ve orada durmuş**» diye. Bunu demek için klâsik ve modern biçimde oynanan oyunları görmeden bu yapıya varmak kolay mıdır? Şimdi oynar gibi Gorki'nin «**Ayak Takımı Arasında**»yı oynuyorlar Kent Oyuncuları.

Oyun ve oyundaki sözler öylesine etkili ki, gene de dinleyebiliyor insan. Biraz kendini kurtaran oyuncular var, çoğu da genç onlar. Ama geçen yılın Çehov'undan sonra Gorki'nin karakterini biraz olsun veren **Meral Taygun** sadece. Kişiliğini, karakterini ve rolünü kavramada gösterdiği başarı sayılır.



TÜSTAV

ağlasun ayşafağı

1970 yılı yazında şair **Hasan Hüseyin**, kısa bir süre dinlenmek için Göl-ler Bölgesi'ndeki Ağlasun'a gider. Ayın henüz doğmakta olduğu ılık bir yaz gecesi, kafasında şairce düşünceler, «coşkudan tıtır tıtır bir yürek»le Ağ-ласun'un dışlarına doğru bir yürüyüşe çıkar. Kasabanın dışında yaşlı, büyük bir çınar ağacı vardır. Şair, bu ağacın dibindeki çeşmenin yapıldığı taşları şaşarak seyreter: **ben aşkı oralarda eski bir gömüt kapağında gördüm de bir gece, çıldırıyazdım / mermer bir gömüt kapağında oralarda bir sokağın temmuz tozlarında bir gece / el ayak çekilmişti / selvi uzun mese bodur çay serin / beni unutmayın beni unutmayın diyordu biri / içtim sudan / oturdum taşa / kaldırdım başımı en yukarlara / mermer bir gömüt kapağı en yukarlara / akıp giderdi alakaranlıkta bir çift su gibi / bir çift su gibi ak mermerin uğultusunda / ak mermerin uğultusunda taptaze bedenleri / sanki sevişirken vurulmuşlar da / donmuşlar da taş kesilmişler de / ah ben bakamadım bakamadım, gecelerim oynadı, ben bakamadım / savaşla-rı salgınları doldurdum yüreğime de / kırımları sürgünleri yalnızlıkları / gecelerim oynadı ben bakamadım / akardı saçları hâlâ sıcaık / yanakları bulut bulut, güneşli / kıskanıp kırmıştılar kanatlarını / dudakları burnu meme başları / damar damar kandı mermer damar damar gözyaşı / ah ben bakamadım bakamadım, gecelerim oynadı, ben bakamadım.**

O gecenin coşkusuyla başlar **Hasan Hüseyin** destanını yazmaya. Bir bakıma savaşların, salgınların, kıtlıkların, zenginliklerin, talanların, kült katmanlarının, antik kalıntıların Küçük Asya'sının tarihidir bu şiir. Gelip geçmiş obaların, boyların, Frig'lerin, Psid'lerin, İyon'ların, «perslerin, pürs-lerin», Hitit'lerin, Selçuk'ların, Osmanlıların tarihi... Bir bakıma, insanın ve bütün insanlığın tarihi... **Hasan Hüseyin** bu poem'iyile yepyeni bir biçim, yepyeni bir özün denemelerini bitirmiş gibi görünüyor. Kitabın arka kapağında da söylendiği gibi, «Bu yapıtı, bilinen destan öğeleriyle değerlendirmeye çalışmak boşunadır; çünkü onda destan ölçülerini aşan bir güç, bir yenilik, bir tazelik vardır.» Heyecanlanmamak elde değil, devsel bir yapıtla karşı karşıyayız. İki yüz on sayfalık, her sayfası ak mermer üstünden sırlıdayarak akan su imgeleriyle dolu devsel bir şiir.

Bir yazımızda Türk şiirinin uğrakları, (momentleri) yeni yeni belirme-yeye başladı, demistik. Bize kalırsa «Ağlasun Ayşafağı» bu uğraklardan biri, belki de en önemlisi olacaktır. Şairin gün ışığına çıkan ilk uzun şiiri «Kı-zılırmak»'tan yalnız biçim olarak değil, öz olarak da ayrılan; onu aşan bir çalışma «Ağlasun Ayşafağı» Olgunlaşmış, bir oya gibi işlenmiş, rahat ve geniş esneklik kazanmış bir şiir dili **Hasan Hüseyin**'in bu yapıtta kullandı-ğı. Türkçe şiir dili en yetkin biçimini kazanıyor bu çalışmayla.

(**Hasan Hüseyin** - Ağlasun Ayşafağı, Poem, Doğan Y. Ank., 1972, 210 s., Onbeş Lira).

şairler ve yazarlar sözlüğü

Böyle bir sözlük gerekli miydi, **Behçet Necatigil**'in «Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü»'nün yanı sıra? Bence; evet. Bir kez **Necatigil**'in sözlüğünde eksiklikler ve yanlışlıklar vardı. Ve yazar bu olasılığı kendi yazdığı «Ön-söz»'de de belirtiyordu içtenlikle. İkincisi, bibliyografyaya dayanan beniş boyutlu bir çalışma hem yazarlar, araştırmacılar, hem de öğretmen ve öğrenciler tarafından ısrarla aranmaktaydı. **Şükran Kurdakul**'un «Şairler ve Yazarlar Sözlüğü» bu yoldaki isteklere iyi bir başlangıç olarak düşünülebilir. Gerçi onunda bu haliyle eksikleri, noksanları vardır. Ama salt edebiyata değil, onun dışına taşan konularıyla da Türk düşünce ve kültür hayatından çok önemli bir kesim araştırmacının ya da okurun eline ulaştırılmıştır. Şimdi artık titiz bir okur, titiz bir araştırmacı bu iki sözlüğü bir arada kullanarak, çalışmalarını daha geniş alanlara yayabilir, daha derinlemesine incelemelerde bulunabilir. **Kurdakul**'un sözlüğü; «Edebiyatçının kişiliğini ortaya koyacak yargılarda nesnel (objective) ölçülere uymaya çalışmak; bunu sağlamak amacıyla eleştirmen ve tarihçilerin yargılarına başvuru»masıyla ayrılmaktadır **Necatigil**'in sözlüğünden. Gerçekten **Kurdakul**, sözlüğünün bu birinci başımına 767 yazar ve şairin yaşam öyküsünü ve önemli bir bölümünün de özet bibliyografisini almıştır. İlerde çok küçük puntolar kullanmak suretiyle eksikliz bibliyografyalar eklemesini, aradan geçen süre içinde gelen en son edebiyat kuşağının temsilcilerini de katarak, sözlüğünü geliştirmesini beklileyebiliriz **Kurdakul**'dan. Bir dergi ve kitaplar indeksi ayrıca zenginlik katacaktır bu sözlüğe. Bu indeksler **Necatigil**'in sözlüğünde var. **Kurdakul** bu noktayı neden eksik bırakmış, anlamak zor değil. Dörtüüz elli sayfaya varan hacmi ve büyük boyutuyla bu sözlük **Kurdakul**'u çok yormuş ve bu tip çalışmaların en az iki yazar ya da küçük bir kurul tarafından yapılması gerekliliğini hatırlatmış olmalı. Yine de bu haliyle çok yararlı bir çalışma. Kitabın yeni baskısı için bir isteğimiz daha olacak sayın **Şükran Kurdakul**'dan. Yukarda adlarını andığımız iki çeşit indeksten başka bir de her sistematik kitapta bulunması gereken «genel indeks» eklemelidir çalışması-na. Bu indekste yazar adları yer almalı ve okur ya da araştırmacı, aradığı adla ilgili notları kolaylıkla bulabilmelidir. Böyle bir genel indeks **Necatigil**'in sözlüğünde de yer almamakta ve özel çalışma yöntemleri uygulayan araştırmacıların işini zorlaştırmaktadır bu durum.

(**Şükran Kurdakul**, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Ataç Kitabevi Y. İst., 1971, 450 s., Yirmi Lira.)

KISA YANSIMALAR

★ Dergimiz ozan ve yazarlarından **Hasan Hüseyin Korkmazgil**'in «Kavel» adlı yapıtı üçüncü basımını yaptı. «Kavel», 1964 Yeditepe şiir armağanını kazanmıştı. «Kavel»in yeni baskısı altı liralık posta pulu karşılığı dergimizden istenebilir.

★ «Bizim Köy»ün yazarı **Mahmut Makal**, İtalya'ya gitti ve Venedik'teki Şarkiyat Enstitüsünde çalışmalarına başladı.

★ Tedavi olmak için İsveç'e giden **Nevzat Üstün**, yakında yeni bir şiir kitabını yayımlayacak. Tedavisi biter bitmez, yurda dönecek olan **Üstün**, şiir yazmayı Stockholm'de de sürdürüyor.

★ **Bekir Yıldız**'ın hikâyeleri Sovyetler Birliği'nden sonra Polonya'da yayımlanacak. Almanya'daki «Akzente» dergisine Sezer Duru'nun hazırladığı Türk Hikâyesi sayısına **Bekir Yıldız**'ın «Gaffar ile Zara» adlı hikâyesini Almancaya çevirmiştir.

★ **Mehmet Kemal**'in «Acılı Kuşak» adlı yapıtı, geniş olarak ve bütün acılı kuşak sanatçılarını kapsayacak biçimde önümüzdeki ay Sinan Yayınları arasında çıkacak. «Acılı Kuşak»ta **Nazım Hikmet**'in **Atatürk**'e yazdığı mektubun tamamı yer alacak.

★ **Sait Faik**'in hikâyeleri ilk kez Sovyetler Birliği'nde yayımlandı. **Ekber Babayev**'in önsözüyle çıkan kitapta, **Sait Faik**'in en güzel hikâyeleri biraraya getirildi.

★ «Yağma Edilen Türkiye» yapıtının ve TRT ödülü alan «Asya» romanının yazarı **Demirtaş Ceyhun**'un yazılarını, önümüzdeki sayılarda sunacağı okurlara.

★ Şair **Halil İbrahim Bahar**'ın yedi yıldan bu yana düzenle çıkardığı «Soyut» dergisi, 43. sayısıyla yine biçim değiştirdi. «Soyut» bu kez büyük bir cep kitabı boyunda çıkıyor. Soğuk bir etki bırakan adına karşın dergi son aylarda kadrosuna aldığı yeni yazarlarla daha sevilir, daha aranılır oldu. Son sayısında ilgi çekici yazı ve şiirler yer alıyor.

★ Türkiye Sanatçılar Birliği, Sinema Kurulu çalışmalarını başarıyla sürdürüyor. Şubat ayı içinde Işık Lisesi, sinema salonunda üyelerine dört film gösterisi sunan T.S.B. Sinema Kurulu, bu çalışmalarını sürdürecektir. Edebiyat Kurulu da arkadaşımız **Zühtü Bayar**'ın yönetiminde çalışmalara başladı.

★ «Yansımalar»nın 1. ve 2. sayılarından elimizde az bir miktar kalmıştır. bunları elde edemeyen okurlarımız, 4 liralık posta pulu karşılığı isteyebilirler.

★ Ressam **Gürol Sözen**, 15 - 30 Nisan tarihleri arasında Ankara'da ORAN galerisinde «1919 - 1923 Destan» konulu bir resim sergisi açacaktır. **Gürol Sözen** çalışmalarını Antalya'da sürdürmekteydi.

★ Dergimizin ozan ve yazarlarından **Tekin Sönmez**'in «Günün Apanız Açıklanması» ve «Boşuna Değil Yaşamak» adlı iki kitabının mevcudu tükenmek üzere. İlgilenen okurlar yukarıdaki yapıtları 3'er, «Şafağın Demircisi»ni 7,5 liralık posta pulu karşılığı, dergimizden isteyebilirler.

★ Dergimize yazı ve şiir gönderen **Genç** arkadaşlarla daha canlı bir bağ kurmak için önerilerimiz olacak. 1) Dergiye gönderiler ürünleri için bizden yanıt isteyen genç arkadaşların iki liralık posta pulunu da eklemelerini istiyoruz. Böylece yayınlanmayacak ürünleri, bizim yanıtımızla birlikte geri gönderme olanağını sağlamış olacağız. 2) Bu arada yayınlanmasını uygun bulduğumuz ürünlerle birlikte, o yazarın kısa biyografisini vereceğiz. Bizimle ilişki kuran arkadaşların bu iki önerimizi anlayışla karşılayacaklarını umut ediyoruz.