

1973 NİSAN'INDAN GÖRÜNÜŞ	226	
BULMACA / KARİKATÜR		K. Ö. OYKUT
KİMİN İÇİN SANAT	228	NICOLAS GUILLEN
AYDINLIK VE KARANLIK / KARİKATÜR	230	TAN ORAL
SULARDA GÜNEŞ OLMAK / ŞİİR	231	RIFAT ILGAZ
İZİ KALMAZ / ŞİİR	232	M. KARABULUT
SEVDASIZLAR / ŞİİR	233	ALİ YÜCE
BAHARI UNUTMA / ŞİİR	234	TEKİN SÖNMEZ
MEKTUP / ŞİİR	236	A. HATİPOĞLU
KAMBURDAĞ / HİKÂYE	237	Ö. F. TOPRAK
PİRAMİT / KARİKATÜR	240	NEZİH DANYAL
İSTİKLAL MADALYASI/HİKÂYE	241	Ş. KURDAKUL
HAK / HİKÂYE	245	İRFAN YALÇIN
HASAN HÜSEYİN ŞİİRİNE GİRİŞ	248	BEDRETTİN CÖMERT
BERTOLT BRECHT		
VE BEŞ PARALIK DÜZEN	265	ZİYA OYKUT
S. ALİ'NİN ÖNEMİ	270	MEHMET ERGÜN
EDEBİYATIN İŞPORTACILARI	279	BEDRETTİN CÖMERT
«SORGU» VE «MUHBİR»	280	ÜNSAL AKPAK
«SONSUZ TOPRAKLAR»	282	KENAN ERCAN
«BENİM SİNEMALARIM»	283	MEHMET VEYSEL
«FIRILDAK»	284	HÜSEYİN ÖZCAN
«ÇAMASAN»	286	O. ÇALIŞKAN
«IRMAK»	288	AYDIN SAYMAN

Yansima Dergisi'nde yayımlanan bütün sanatsal ürünlerin, inceleme ve kuramsal yazıların, çevirilerin; her hakkı mahfuzdur. Yazarından ya da Yansima Dergisi'nden yazılı izin alınmadıkça yayımlanamaz; Yansima'nın adı geçmeden Alıntı yapılamaz. Bu kural derginin bütün sayıları için geçerlidir.

sahibi ve yayın yönetmeni; tekın sönmez/sorumlusu; mehmet ş. yardım / teknik sorumlu; selim uluak/yazışma ve havale adresi; p.k. 118 sirkeci-ist / yönetim yeri; ankara cad. güncer han no. 45-15 cağaloğlu. / dizgi ve baskı; murat matbaacılık koll. şti. / yıllığı; 50 lira/asya, avrupa, ortadoğu ülkeleri için yıllık; 80 deniz aşırı ülkeler için 125 liradır. / yayımlanmayan yazılar 2 liralık pul karşılığı geri gönderilir/son baskı tarihi 1 nisan 1973

1973 nisan'ından görünüş

1973 yılının ilk üç ayı, olayların özellikle hızlandığı bir dönem oldu. Türkiye'de son yılların ekonomik, sosyal, siyasal gelişmesi, 1973 Nisan'ında belli düzeyde noktalarına ulaşmış görünüyor. Bu sosyo-ekonomik süreç, kültür ve sanat alanına yansımaksızın geçip gidecek değil şüphesiz. Bu tarihsel dönemlerin yankıları, özellikle bir süre sonra, kültür hayatına, daha dar olarak da edebiyata yansınacak.

Bu bakımdan, bir kere daha, «1973 Nisan'ında sosyo-ekonomik görünüş nedir?» sorusunu sormakta yorumlar getirmekte yarar var.

Türkiye, son yıllarda, hele son iki yıldır, çarpık, sağlıklı ve dışa bağımlı bir kapitalist gelişme yaşıyor. Uluslararası bağımlılıklar içindeki tekeli veya tekelleşmeye namzet büyük sermaye kesimi, son dönem tercihini «sanayiye yönelmek» biçiminde yapmış olarak, ileri doğru bir adım atma peşinde. Sermaye birikiminin güçsüzlüğü, büyük sermaye kesiminin emperyalizmle sıkı ilişkileri ve rekabetçi ve ilerici bir geçmişi sahip olmak yerine, kapkaççı niteliği, bu kapitalist gelişmeyi sağlıklı ve ilkel kılmaktadır. Büyük sermaye, sanayiye yönelmiş olarak, Batı kapitalizminin iki yüzyıl kadar önce gerçekleştirdiği ilkel birikimi, 1973 yılında gerçekleştirme çabasıdadır. Başka bir deyişle, tekeli sermaye kesimi, Türkiye'nin koşullarında ve 1973 yılında, istediği atılımı yapabilmek için bir çeşit mülküszleştirme ve buna dayanan bir birikim sağlama yolundadır.

İşte, bir süreden beri devam eden, 1973 Nisan'ında ise açıkça ortada olan gidiş, ekonomik ve siyasal alanda tek başına egemen olma çabası içinde bulunan büyük sermaye'nin, kendisine yol açma ve önündeki engelleri tasfiye etme sürecidir.

Olaylar, kararlar, kanun ve kararnamele dikkatle incelenecek olursa, içinde bulunduğumuz dönem, geniş halk kitlelerinin ve hatta orta ve küçük sermaye gruplarının zararına olarak, büyük tekeli sermaye kesiminin dolu dizgin atı olduğu bir dönemdir.

Teşvik tasarıları, sermaye piyasası kanunu, kredi faizleri oranlarının düşürülmesi, sanayicilerin çeşitli taleplerinin anında karşılanması, finans sorunlarının halli için sağlanan kolaylıklar, yeni kredi imkânları ve bu yolda yürütülen bütün propagandalar, sanayiye yönelen ve kısa vadeli ithalat ihracat kârlarıyla artık yetinmeyerek, daha uzun vadeli ve büyük kârlar peşinde koşan tekeli burjuvazinin ileri atılım adımının, ekonomik plandaki göstergeleridir.

Yine aynı kesimin, çeşitli sınıf ve tabakaların ağırlıklarını çeşitli ölçülerde duyurdukları klasik bir demokrasi ortamı içinde gerçekleştirmesine imkân olmayan, diğer sınıf ve tabakaların, hatta bizzat sermaye kesimi içindeki farklı grupların çıkarlarıyla çatışan çıkarları, bu demokrasi ortamının kısıtlanmasına yol açmıştır. Bu türden kısıtlamalar, toplumun siyasal ve sosyal yapısında görülen değişimlerde yansımaktadır. Önce, böyle bir çarpık ve sağlıklı kapitalist gidişe «dur» diyebilecek sesler ve fikir akımları susturulmuştur. Sonra, kitlelerin ekonomik ve demokratik mücadelesine imkân veren, 1961 Anayasa'sı değiştirilmiş, Türkiye için bir «lüks» olarak nitelendirilerek demokratik hak ve özgürlükler kısıtlanmıştır. Kitle örgütlenmeleri im-

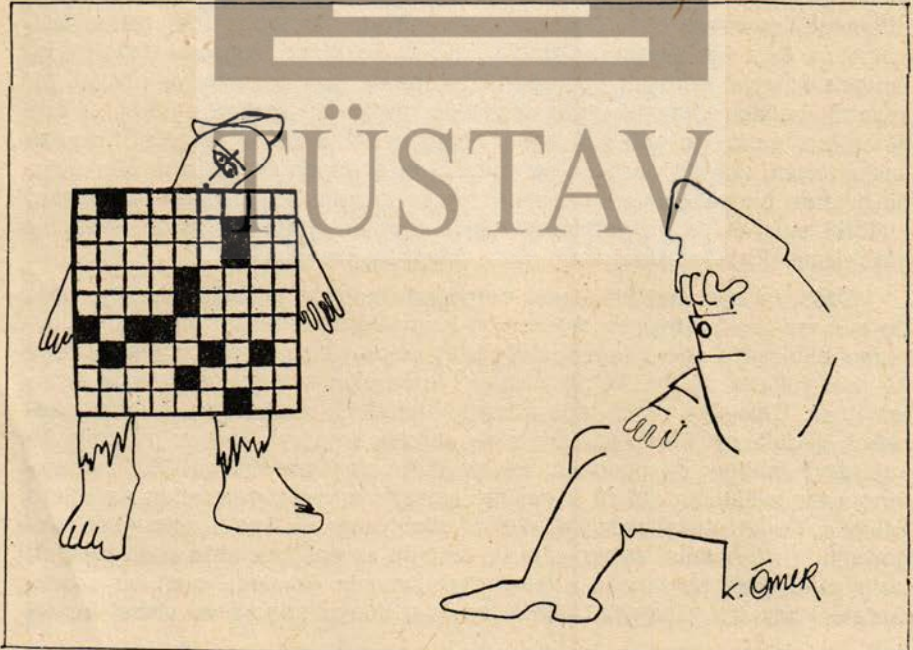
kánları, örneğin meslek odalarına varana kadar tüm demokratik örgütler budanmak istenmiştir.

Öte yandan, ülkel sermaye birikimini ve rakipsiz egemenliği sağlayabil-
mek için bu düzen içinde gerekli olan işçi sınıfının elinin kolunun bağlanma-
sı özelemleri gerçekleştirme yoluna girmiştir. Daha 1970'lerde büyük olaylara
neden olan «Sendika» ve «Grev ve Lokavt» Kanunları'nun değiştirilmesi işle-
mi uygulama alanına konmuştur. Sermaye kesiminin işçi ücretlerindeki artış-
lardan şikâyetleri, kısa zamanda gerçekleştirilecek bir ücretlerin dondurul-
ması işlemini haber vermektedir. Buna karşılık, fiyatların artışının engelle-
nemeyeceği ortaya çıkmıştır.

Dikkatle bakıldığında, ekonomik kararlardan, siyasal tercihlere, sosyal
gidişlere ve olaylara kadar, 1973 Türkiye'sinde herşeyin tutarlı bir bütün
meydana getirdiği görülmektedir. Bu tutarlı bütün, tekelci sermaye kesimi-
nin ekonomik ve siyasal alandaki egemenliğini pekiştirme yolunda olduğu bir
bütündür.

Türkiye'nin 1973'lerde içinde bulunduğu toplumsal gidiş, birtakım rakkam-
lara istatistiklere, gelişme oranlarına bakılarak, «olumlu» olarak nitelen-
mektedir. Böyle bir yorum, bir yandan bu gelişmenin yürütücüsü ve hakimi
olan büyük sermayenin tarihsel yapısını gözden kaçırmak, uluslararası ba-
ğımlılıklarını ve ortaklıklarını yok saymak, öte yandan da bir avuç azınlığın
çıkarları için geniş halk kitlelerinin çıkarlarının ayaklar altına alınmakta ol-
duğunu ve beklenen gelişmenin gerçekleştirilmesi için de çalışanların feda
edilmesi gerektiğini görmezlikten gelmek demektir.

1973 baharında Türkiye'nin gidişi, kendi mecrasına bırakıldığında, çarpık
ve halkın sonuna kadar sömürülmesine dayanan ülkel bir kapitalizm doğrul-
tusundadır.



kimin için sanat?

Küba'nın Dünyaca ünlü şairi Nicolas Guillen, şimdi «Küba Edebiyatçıları Birliği»nin başkanlığını yapmaktadır. Sanatçı bu yıl, 70 yaşına basmıştır. e.a.

Çağdaş olaylar dizisi içinde, özellikle 3. cü Dünya Ülkelerini kapsayan bağımsızlık ve kalkınma savaşının, 20. ci Yüzyılın bitimine yakın, büyük gelişmeler göstereceği kanısındayım. Batı uluslarının, bu günkü refah düzeylerinin başlangıcında, sömürülme ve kan payı olan uluslar kesiminin en acılı bölümü olan Latin Amerika, yeniden kendini buluşun, ve bağımsızlık ülküsünün parıldadığı bir kıta olarak göze çarpıyor. İspanyol aslanını ağzından kurtulduktan sonra, Amerikan Kartalı'nın pençesine düşen ülkeler, Güney Amerika'nın en büyük özgürlük savaşçısı Jose Marti(*) nin, ulu ülküsünü, tarihin derinliklerinden, çağdaş direnişe eklemişlerdir. Bu denli bir özgürlük ve insanca yaşama savaşında, sanatçının yönünü, kesinlikle belirlemesi, başta, bir haysiyet görevi olmuştur. Az gelişmiş ülke yazarı, düşsel öykülerin, cilalı görüntülerin ve sözcük cambazlığının yazarı olamaz. Aristokrat bireyciliğin gevezeliğine de kalkışamaz. Bu kesin tercihler, bir doğmacılık tutkusu değil, ulusal ülkülerin ve karşılıksız adanışın şart koştuğu bir gerçekçilik görevidir. Kişisel inancına göre, gerçek bir sanatçı, yarattığı güzelliği, insancılık ve ulusallık gibi iki ulu değerle, perçinlemek yükümlüdür. Geçen yılki Küba Edebiyatçıları Birliği Kongresinde, sanat adamının, devrimle olan ilişkileri ele alınmıştır. O toplantıda, halkın kalkınma ve özgürlük savaşına, kendini adayan kalemleri, sanatsal değeri boşlamakla kınayan görüşler epey gürültü kopardı. Ben adanmış ve ülkücü, bir yazarın, halktan yana bir yolu seçmekle, değer düşümüne uğradığını öne sürünlere, gericiliğe yatkınlık eğilimi buluyorum. Sanatçı, güzelliği, nereye saklanmışsa, nerede olursa, onu arayan ve sonunda bulan, onu gün ışığına çıkaran bir çabanın eri olmalıdır. Ulusal devrimden yana bir sanatçının, kültürel sorumluluk ve yabancılaşılmaya direnme görevi yanısıra, kaba bir şövenizme düşmemeside, aynı çapta önem taşıyor bence.

Edebi ve sanatsal etkilenme gerçeğini önceden kabullenerek, temelinde evrensel öğeler taşıyan dış algı ve kaynaklara, ve ulusal geçmişe ve evrensel bildirgeye açık kalmalıyız. Çağdaş emperyalizmin, yalnız silahla değil kültürel yollarla da, biz küçük ulusları, kısıklamak tutkusunu daima hatırlamalıyız. Ulusların kendi ulusal kaynaklarındaki sanatsal ve insancı nitelikleri, küçültmeyi amaç edinmiş olan çağdaş emperyalizm, az gelişmiş ülkelerdeki aşağılık duygusunun, umutsuzluğa dönüşmesini ve ülke sanatçılarının bir taklitçiler sürüsü düzeyine inmesini amaç güden, etkin gereçlere sahiptir. Kendi ulusal müziğini, kendi edebiyatını ve kendi geleneksel değerlerini, uydurmanın, zorlamanın ve taklidin karanlığına feda eden toplumların sonu, kolayca tahmin edilebilir. Çağımızda örnekleri olan bu ortamdaki insan tipi, kılığıyla, kafa düzeyiyle, dünya görüşü ve ulusal inanç-

larıyla, bir çöküşün, somut ve soyut örneğidir. Benim ülkem de böyle bir yozlaşmış dönemi, geçmişte uzun süreler yaşamıştır. Aydınla saygıyı ülkü seçen devrim düzenimizin, sanatsever yönetici ve halkımızın yakın desteğiyle, artık humanist geleneklerimize ve kendi öz benliğimize dönüş çağını gittikçe hızlandırıyoruz. Siyasal bağımsızlığın, kültürel bağımsızlığa temel kaynak olduğunu ve bu nedenle, dejenere olma tehlikesini atlattığımızı belirtmeliyim. Bundan sonra, kendi ulusal yaşantımızın, kendi insanımızın ve kendi sorunlarımızın yazarı olacağız. Ulusallığın şiirini, ulusallığın edebiyatını dile getireceğiz. Bir süre önce doğduğum kent Camaguey'e gitmiştim. Kent kitaplığında, bundan yüz yıl önceki gazete koleksiyonlarını karıştırırken şöyle bir ilân gözüme çarptı:

— Afrikalı bir esir şair, İspanyol efendisinden, özgürlüğünü satın almak için, yazdığı şiirleri satmak dileğindedir. Sanatsever halka duyurulur—

Bu dramatik ilandan yansıyan öykünün sonunu, diğer gazeteleri didiklememe rağmen bulamadım. Ama bu küçük ilân, bana, halkımızın o ulu sanat bilincinin derinliğini yansıtan bir belge olarak görüldü. Okulsuzluktan, bilgisizlikten ve karanlıktan henüz kurtulan halkımıza, önce kendi ulusal değerlerinin ve kendi ulusal edebiyatının öğretilmesini her zaman savundum. **Marti, Hereda, Valere** ve **Cabellero** gibi geçmişteki sanat ve devlet büyüklerini ve ulusal kahramanları tanıtmalıyız onlara. **Kafka'dan, Proust'tan ve Joyce'dan** önce öğretmeliyiz. Halkımız, kim olduğunu, nereden geldiğini ve nereye gideceğini, ulusçu sanatçılarımla önderliğinde öğrenecektir.

Türkçesi: ENGİN AŞKIN

(*) *Jose Marti, 1853—1895 —Küba'nın—, ulusal kahraman sayılan çok ünlü bir şair ve yazardır. Ülkesinin özgürlüğü ve bağımsızlığı için, daha ilk gençlik yıllarında, giriştiği eylemlerle, bütün Güney Amerikanın direniş sembolü niteliğini kazanan büyük şair, 1895 te, İspanyol sömürgecileriyle yapılan Dos Rios savaşında öldü.*

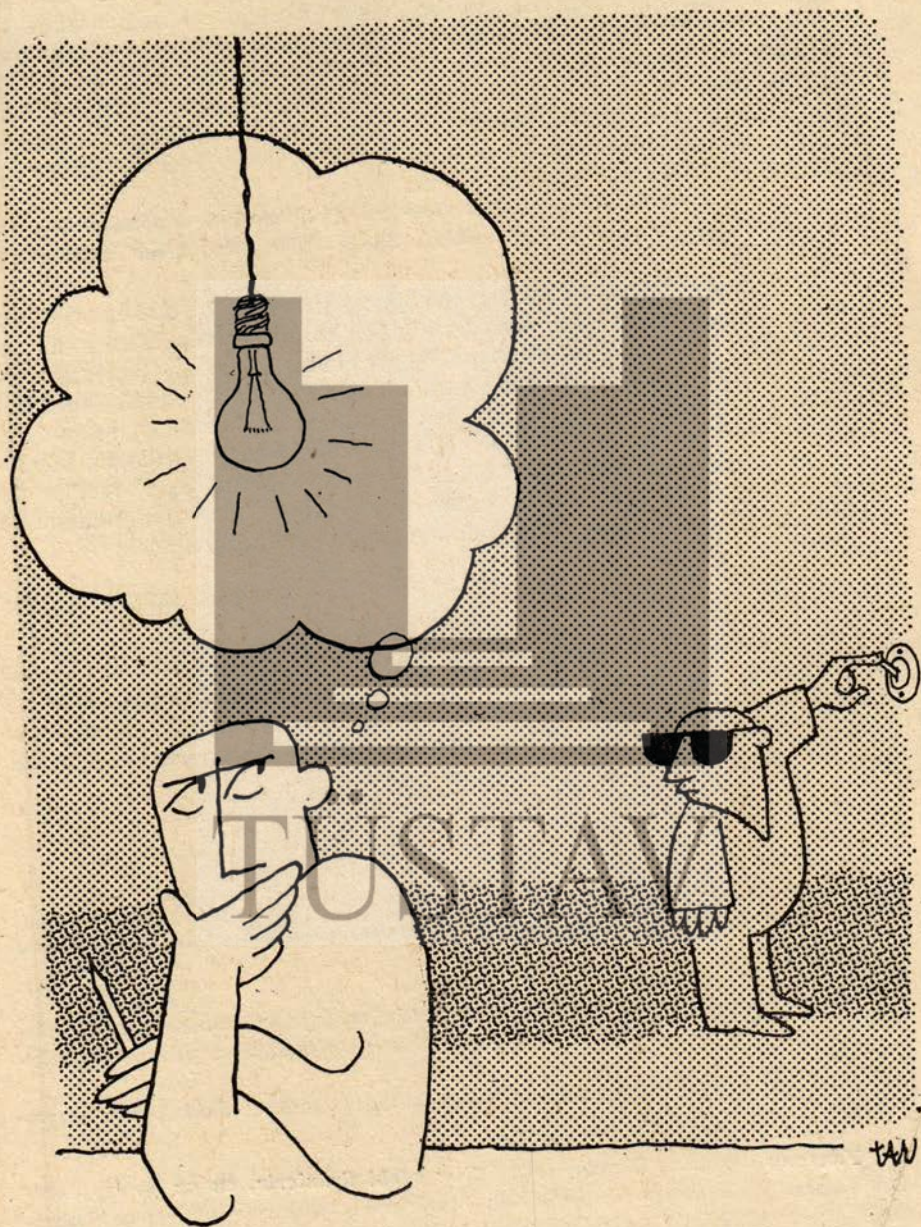
TÜSTAV

AÇIKLAMA

Sabahattin Ali özel sayısını bir ay erteleyerek mart sayısında yayımladığımız için; Şiir özel sayısını da bir ay erteleyerek haziran sayısında yayımlayacağız.

Şiir özel sayısına katılmayı düşünen bütün ozanlara -ünlü ünsüz- duyurulur.

Yansıma dergisine gönderilecek bütün edebi ürünlerin, en az bir ay önceden elimize ulaşması ve bu ürünlerin üzerlerinde; açık adres ve imza bulunması gerekmektedir. Gönderilen kitap tanıtma yazılarının, bir daktilo sayfasını aşmasını rica ediyoruz.



sularda güneş olmak

Kızım Defne'ye

Kıyıda kum çakıl yosun. Gidenlerden
Boşuna değil martıların hırçınlığı
Köprülerin altından geçen sular var ya
Kürsülerde lafını ettiğimiz
Biraz da köprülerin üstünden akmalı

II

Yeşilin sarıya dönüşü korkutmasın seni
Morarıp silinmesi maviliklerin
Kırmızının akıp gitmesi damarlarından
İşimiz kolay değil o denli
Kargaların içgüdüsel ölmezliğine inat
İnsanca ölebilmeli

III

Ne ilkyaz bulutlarında yıkanan
Bir mezar taşısın uzun ömürlü
Ne kış güneşinde silkinen selvisin
Bir mezarlık değilisin anıların gömüldüğü
Yeşilin bitkiseliliğini sürdürmeye gelmedin

IV

En güzel sanlarda düşsel
Bir ayçiçeği güneşte tek başına
Bir de karanlık sularda güneş olmak
Bu daha güzel

Mart 1972

izi kalmaz

Izi kalmaz gecenin
Toprakta kayada
Gözde hiç.

Gece yer bulsa kapanır vadi
Taşa yapışır su
Huylanır çocuk meme almaz
Ak süt kuşku.

Elmanın içinde, özünde
Ta özünde bir kapımız vardır güneşe
Sevi atımız su içer.

Koşar altın Gökdamin
Isıtır haziranı
Alır yeniden çizer haritaları, gecesiz.

Altında Gökdamin
Yollar yaparız dosta giden
En şose yollar
Bölüşürüz ekmeği, gülü.

Güneş gibiyizdir, güneş gibiyizdir sularda
Ağaç gibiyizdir yağmurlarda bin dallı
Özdeştir ömrümüzün her anı
Ölüm bir sakattır, gerilerde.

BİZ

Hem bizde yansır izimiz, hem yolda
Kınamayın kaçtık
Direnme çocuktu, talan balta
Dağların yanında dağ vardı, ovaların yanında ova
Yoktuk biz bizim yanımızda, şaşırın biraz
Ta topraktan gelirdi sarı çam çiçeklerine su
Bir de ormanlar nasıl oluşur bildiğimiz buydu.

Kaçtık iki olmak için Anadolu toprağında
Üç olmak için
Bin olmak için
Ve biz yaptık ben'i milyona vardık sonunda
Sıyırdık suyun yüzünden karayı
Gördük izlerimiz yansır, gökyüzü, yollar
Ölülerimiz yansır tanıklığında bir dalın, bir kuşun
Bir alan yansır, tümümüz oradayız
Ak zambak göbeğinde bir kurşun.

sevdasızlar

Gözsüzler keker ha
Keker ha gözlerimizi
Çiçek açarken sazımın telleri
Türküszler türküden
Ürker ha

Kuşlar
Kendi içlerine öter
Düşlerinde kuru ağaçların
Sevdasızlar sevdamızı
Bir ucundan tutup
Çeker ha

Eğri bir tüfek
Kekeler güzelin çirkinliğini
Denize dökülürken ışığın gölgesi
İki nehir bir testide
Boğulur ha

Üşürken ateş
Eski bir ocakta sessizce
Çılgına batar gelinlik bir kız
Özgürlük doğurur düşünde
Sıcaklığı giysilerini
Yakar ha

Bilmez kanatsızlar
kesildikçe daha çoğul kanatlarını
Saysanız rakamlar yorulur
Sayılar yetmez ha

Devrilir bir gün
Bizi ayıran kara dağlar
Kahkahanın göz yaşlarında
Bir topak şeker gibi
Erir ha

1972

baharı unutma

adın aydınlıktır unutma
kavlı nar çiçekleriyle
hayatın sevdasıdır adın
her bahar yayılır toprağın bağrına

içinden taşıyorken sevgiler
içinden göğsümün ormanlarına
şimdi ve sonra/iri harflerle kazılsın
gökyüzü coğrafyasına sürgün daluçlarına
halkların haritasına yavrum
her seher tanyeriyle ışılan
tanyeri senin adındır unutma

katar katar ağıp giden
terlemiş savruk bıyıklarıyla
koyaklarda çınlayan çeliği
yatağından boşalmış pınarlarla
—sıcak pıhtılaştıran al yuvarlarla—
toprağı eğirip çileğe tutuşturan
senin devingen adındır yavrum

üç mevsimin ardından çağılıtlarla—
—başkaldıran hınçlı çağılıtlarla—
onarır kırların basma urbasını
yedirenk ocağıyla güneş baba
nakışlar yeryüzü kilimini
bunlar oğulveren yüreğin çılığıdır
adın bütün baharların adıdır unutma

bahar kimyanın has derinliğidir
şeker nazlı keklük adımlarla
yüzyıllardan koşar gelirler ve güller
ellerinde / delikli gövdeleriyle kavruk
çocuk bacaklarıyla kayar giderler
bir koşunun kinsiz bebekleridir onlar
senin adın gibi yavrum
fışkırır topraktan usta düzeniyle
taşar da yayılır kırlarda çimenler
boy sürerler havaya
ölüme ve zulma karşı
dağlarda mevzilenen kekiklerdir
adın değişen fiziğimizdir unutma

sular baharla demlenir sinemde
kanlı kiraz yanığı urbalarla
akar tanyerinin gözesinden
sarmalar dünyanın çeperlerine
bahar kınalı çuhasını yavrum
damıtır alnının pınarından nar oluklarla
yakut deryası oluklarla ve geniş soluyan
bunlar / denizin köpüren haykırışıdır unutma

baharı güneş emziriyorken
sıçrıyorken toprak dalların ucuna
daha sen çocuktun
bahar dillememişti patikaların bağrında
al-mor-sarı-turuncu
çelikten ve terden sicimlerle
ve bakır güğümlerle demlenen
bıyıklar ellerin tersiyle
silindiği bir gündü

daha sen çocuktun
bahar çatlıyorken içimizde
ve dünyayı kucaklıyorken gülücüklerle
haberlerde bankalar bir telaştı
iri puntolarla parçalanın
birinci gazete yapraklarında
dünyanın döndüğü bir gündü

çetin geçitlerden setlerden
paslı tellerden atlayıp gelen
hasretin sevgilisidir adın
bense böyle her baharla
seller ve sürgünler içindeyim
ağzımda toprak anamın memesi
kimyanın bıçkın değirmeni beynimde
damıtır gider sevgimi papatyalara
bütün çocukların sevgisini yavrum
birden damlaya damlaya ve filizler
yakutla süsler dalların selini
baharın yaratan çekirdeğidir yavrum
bunlar / hayatımızın damarlarıdır unutma

mektup

Sevdam
Merhabam
Gözlerinde kabuğunu parçalayan bir sonbahar ürpertisi
Kelebek kanatlı fısıltısı ellerinin
Somut bir başkaldırmadır sesi sıcaklığının
Özdeş diyapazonlara yayılıyor direncimin tınısı
Birden
Caddelere uğruyor boşalım çocukları
Ve uyuyor omuzbaşımda uysal bir kül kedisi
Yüreğimin zonklamasını duyuyor
Duyuyor musun
Merhabam
Sevdam

Sevdam
Yumruğum
Nice kılcal damarlardan süzölmüş birikim
Kutsal bir ekim bulutunu yüklüyor sesim
Bereketli anaç memelerinden
Umudun çocuklarını emziriyorum
Olgun başakların türküsüyle geriniyor bedenim
Kuşların çiğliğini duyuyor
Duyuyor musun
Yumruğum
Sevdam

Sevdam
Silahım
Çoşkun bir sevinçtir sevda yaran solgun yüreğimde
Ellerini düş gibi özlediğim güvercin sabahlar
Yılan dili bir hançerdir yaz yağmurlarında cüzzam yalnızlığı
Yılgın ve ihtiyar bağrımdaya taş
Toprağın uyanan açlığına bölünmüş bir somun gibi hazır
Kanayan bir güldür yüreğim
Nasıl çırpındığını duyuyor
Duyuyor musun
Silahım
Sevdam

kamburdağ

Kamburdağ'ın yer yer fundalık, yeryer sarp kayalık sırtını atlarımızla tırmanıyorduk. İki saattir karanlıkta dağ yolunu yarılamiştık ama, hem atlarımız yorulmuştu, hem kendimiz. Aziz Çavuş, büyükçe bir ağaç karaltısının altında durakladı alından indi.

«Şu çeşmenin başında, sert kaçak tütünden birer ciğara saralım. Çeşmenin suyu çok tatlı ve de serindir. İç bak, doyamiyacaksın..»

Karanlığa alışmış gözlerle, etrafı taradım. Bir metre yükseklikte taştan örülmüş duvarı farkettim. Ortasında bir borudan, durmadan su akıyordu. Gecedden serin bir hava gelmeğe başlamıştı. Atımdan indim. Küçük bir ağaca bağladım onu. Bağlamasam bile kaçmazdı. Yumuşak huylu olduğundan ötürü, «Söğüt» adını vermiştim ona.

Çeşmenin demir borusuna ağzımı dayadım. Kana kana içtim. Sıcak yaz gecesinde, daha çok içeceği geliyordu insanın.

«Oh.. Çok lezzetli suyu varmış gerçekten. Çavuş sen içmiyecek misin?»

«İçeceğim, içeceğim ama, biraz terim kurusun. Nefes darlığı başladı bende. Soğuk su dokunuyor. Hayvanları da dinlendirelim biraz. Yola çıkarken sularız. Ciğaraları sardım. Buyur yak..»

«Sağol Aziz Çavuş, sağol..»

«Sen de sağol..»

Kavlı çakmağını ateşledi. Yanık bir kav parçası uzattı bana. Yaktım ciğaramı. İki soluk çektim. Karanlıkta etrafı seyretmeğe başladım.

Gündüz Ağustos sıcaklığı iyice bunaltırmıştı bizi. Çavuş ile çay kenarında çardağın altında oturmuş, çaycının kuyuya sallandırdığı karpuzdan, susadıkça birer dilim yemiş, akşamı yapmıştık. Bana kalsa, bu sıcakta yola çıkardım. Bundan o vazgeçirdi beni.

Aziz Çavuş, a çardakta rastlamam isabet olmuş. Akşam serinliğinde, atlarımızı çayın sığı sularından geçirdik. Dumanalan köyünün yolunu tuttuk. Karanlıkta yol serin oluyor ama, etrafı iyice göremediğimiz için, dağdan gelen hava ile arasına ürperiyor insan. Sanki, aniden birileri karşımıza çıkacakmış gibi yüreği bir kuşku zarı sarıyor. Oysa kimsecikler yok etrafta. Eşkiya dönemi olsa, heran bir yol kesme beklenebilir. Giderken, zorunluk olmadıkça konuşmadık. Yol arkadaşım, gereksiz konuşmayı zaten pek sevmiyor.

Sığaramı yarılادم. Çeşmenin şırlıtısına dalıp gitmişim. Aziz Çavuş, kendi kendine konuşuyormuş gibi, anlatmağa başladı. Gecenin serinliği artıkça, kafamda dolaşan uyku bulutum, uzaklaştı, yitip gitti.

«Hey gidi günler... Kaç yıl geçip gitmiş aradan. Dumanalan'lı Ferhat'ı anımsatır bu çeşmebaşı bana hep.»

Aziz Çavuş sustu bir süre. Anlatmağa hemen devam edecek sandım. Kavlı çakmağının kıvılcıklarını görünce, yeni bir ciğara sardığını anladım. Benim için de sarmış bir tane. Uzattı :

«Yak benimkinden...» Dedi. Yeni ciğaralarımızdan birer, derin soluk çektik. Sırtımızı ağaçlara dayamıştık. Atlarımız sık sık ayak değıştiriyor, arada bir burunlarından ses çıkarıyorlardı.

«İşte tam onbeş yıl önce bu çeşme başında rastlamıştım Ferhat'a. Henüz onaltı yaşında idi. Bıyıkları terlememişti daha. Dikkatle bakılırsa, yiğit bir görünüşe girmeğe başladığı hemen anlaşılırdı.»

Aziz Çavuş, biraz durakladı. Karanlıkta, yandan şöyle böyle farkediyordum onu. Bıyıkları ve sakalı onu daha çok karanlıkta bırakıyordu sanki. Ciğarasının ateşi büyüdü. Bir soluk daha almıştı. Banâ doğru döndü :

«Yıl şimdi kaç?»

«1937 nin Ağustossundayız.»

«Hesabım tamam. Onbeş yıl önce dedim ya doğru. 1922 nin Ağustosunda, gün doğarken yola çıkmıştım. Sabah serinliğinde Kamburdağ'ı tırmanıyordum. Bu çeşme başına geldiğim zaman, Ferhat'ı yüzünü yıkarken gördüm. Bugün gibi gözümün önünde.

Yaklaştım :

«Bu saatte ne arıyorsun burada?» diye soracak oldum. Meğer oğlan, dünden dertli imiş.

«Sorma başıma geleni ağam?» Dedi ve anlatmağa başladı :

«Babam, dün Gönen pazarından üç yaşında bir kısrak almıştı. Onu getiriyordum köye. Çay kenarında hayvanı sulamağa başladım. Bir de baktım, üç Yunan askeri atlarını çaya getiriyorlar. Beni görünce, bir şeyler konuştular aralarında. Birisi yanıma geldi. Atın yularını elimden almak istedi. Vermedim ve gavuru suya ittim. İtmemle suya düştü kefere. Öbür ikisi yetiştiler, güçlü kuvvetliyidiler. Tuttular, çay sularına attılar beni. Sonra atlarına binip, benim atımla birlikte uzaklaşıp gittiler. Peşlerinden koşmak ya da Gönen'de kumandanlarına çıkmak yararsızdı. Elim boş döndüm köye. Sabaha kadar uyuyamadım. Gün doğmadan kalktım. Babamın lüverini alıp çıktım yola.»

«Eee.. Şimdi ne yapacaksın?»

«Benim de onlara bir oyunum var. Bakalım kim yamanmış, göstereceğim onlara...»

«Aman Ferhat, yanlış bir iş yapma! Seni harcayiverirler. Vazgeç bu işten. Haydi beraber dönelim köye.»

O kararlı bir sesle, arna gayet sakin :

«Yok, meraklanma sen Aziz dayı. Yaşımın küçüklüğüne bakma sen, evel allah, ben onların hakkından gelirim.»

«Oğlum Ferhat, Gönen'in içinde kum gibi Yunan askeri kaynıyor. Yerli halktan onlara yardıçılık edenler de cabası. Kendini iyi kolla.»

«Sen gamlanma ağam...» dedi, yürüdü gitti.

Aradan birkaç gün geçti. Gönen'e indiğim de, (üç Yunan askerinin cesedi bulunmuş çay boyunda) sözleri dolaşıyordu halk arasında...

İlkin şaştım. Sonra, bu konuda kimseye birşey söylememeğe karar verdim. Aradan üç kadar zaman geçti bilmem?.. Önsezim doğru çıkmıştı. Ferhat, Altıparmak çetesine katılmış, diye bir haber geldi köye. Olmadık yerde Yunanlıları kıştırıp vuruyorlarmış. Ondan sonra sırra kadem basıyorlarmış. Bir gece geç vakit, Ferhat'ın köye geldiğini görmüşler. Görmüşler değil de, karanlıkta karaltısı geçmiş, çitlerin önünderi. Nişanlısı ile birlikte uzaklaşmışlar. Ferhat'ın bu hareketi çabuk duyuldu. Köyden bir soysuz gidip, Yunan kumandanına söylemiş. Bir gün Yunan askerleri geldi köye. Ferhat'ın babasını, caminin avlusunda öldüresiye dövdüler. Ferhat'ın nerde olduğunu soruyorlar hep. Kimse bilmiyor nerde olduğunu..

Babası iki gün sonra gözlerini kapadı dünyaya. Anası öyle ağlar oldu ki, kör olmaya durdu dediler. Gel zaman, git zaman, Yunan defolup gitti. Barış oldu. Bir sabah erken saatte köylüler buradan geçiyorlarmış, bakmışlar ağaçta bir tüfek ve bir cepken asılı. Kimse yaklaşıp bakmamış. Tüfeği ve cepkeni tanımışlar. Bunlar Ferhat'ın demişler, dönüp dönüp bakmışlar ve uzaklaşmışlar.

Aradan yedi yıl geçti. Ne Ferhat döndü köye, ne de nişanlısı Fatma. Köylü unuttur gibi oldu. Sağ olsa köye dönerdi diyordu köylüler. Yunan gavuru ile çarpıştı, vuruldu herhalde söylentisi sürüp gidiyordu. Doğrusu öldüğüne ben pek inanmıyordum. Birgün, bir yerden çıkacak karşıma bu oğlan diyordum.

Kendisi çıkagelmedi. Yalnız küçük bir haber ulaştı köye. İstanbulda yumurtacılık yapan Rasim isminde bir köylümüz vardır. O, Küçükmustafapaşa'da bir kahvede rastlamış. Önce tanıyamamış, üç-beş sözcük geçmiş aralarında, o zaman tanımış. O da saklamamış Dumanalan'lı Ferhat olduğunu. Sol kolu kesikmiş. Hep köyü sormuş, ağaçları, kerpiç evleri, yaşlı kadınları, çocuk yaşta bıraktığı erkekleri, bir bir isimleri ile saymış. Pekî demiş Rasim, köye niçin gelmiyorsun? Dememiş birşey. Gelemiyorum diye boynunu bükmüş.

Aklıma koydum, bir İstanbul'a gidersem, şunu bulayım, konuşayım kendisiyle..

Çok geçmedi, birgün yolum düştü İstanbul'a.

Vardım Küçükmustafapaşa'daki kahveye. Kapıdan içeriye girince, şöyle bir etrafa bakındım. Ona benzer bir kimse göremedim. Ocakcının yan tarafında siyah gömleli bir adam oturuyordu. Gömleğinin sol kolu bomboştu. Daha dikkatli bakınca, gözlerinde eski pıriltılardan bir kaçını buldum. Nasıl değişmişti? Tarif edemem. Karşısına dikildim. Yüzüne dikkatle baktım. Hani Mapushaneye düşen adamlar olur. Yerleşmiş bir kara sarılık vardır yüzlerinde. Aynen öyle işte. Dudaklarının kenarında kırışıklıklar. Şakakları erkenden ağarmış. Sokakta görsem tanıyamazdım. Elimi sağlam omzuna koydum:

«Beni tanıdın mı Ferhat?»

Bir süre dikkatle baktı yüzüme. Elbet ben de değişmiştim. Hem de yaşlılık çökmüştü üstüme.

«Tanıdım dayı.» Dedi. «Sen Aziz Çavuşsun.»

Boynuma sarıldı, öpüştük. Oturduk bir köşeye. Çaylarımızı yudumlar-ken, ben sordum ilkin :

«Köye kaç yıldır gelmedin?»

«Yunan'dan sonra, ayağım bir türlü gitmedi o tarafa. Yaralandım, kolum kangren oldu. Kestiler kolumu. Anamın babamın ölümlerini duymuş- tum daha önce. Yunanla çarpışırken, Fatma yüreğinden vuruldu. Ben yaralı yaralı ona bir mezar kazdım. Ellerimle gömdüm onu. Kanlarımız aynı yerde toprağa aktı. Orada birleşti.»

Ferhat, kupkuru gözlerle sokakta bir yerlere daldı. Bir dakika mı, iki dakika mı öyle sustu. Sonra ocağa seslendi :

«Hasan, bize okkalı iki kahve yap!»

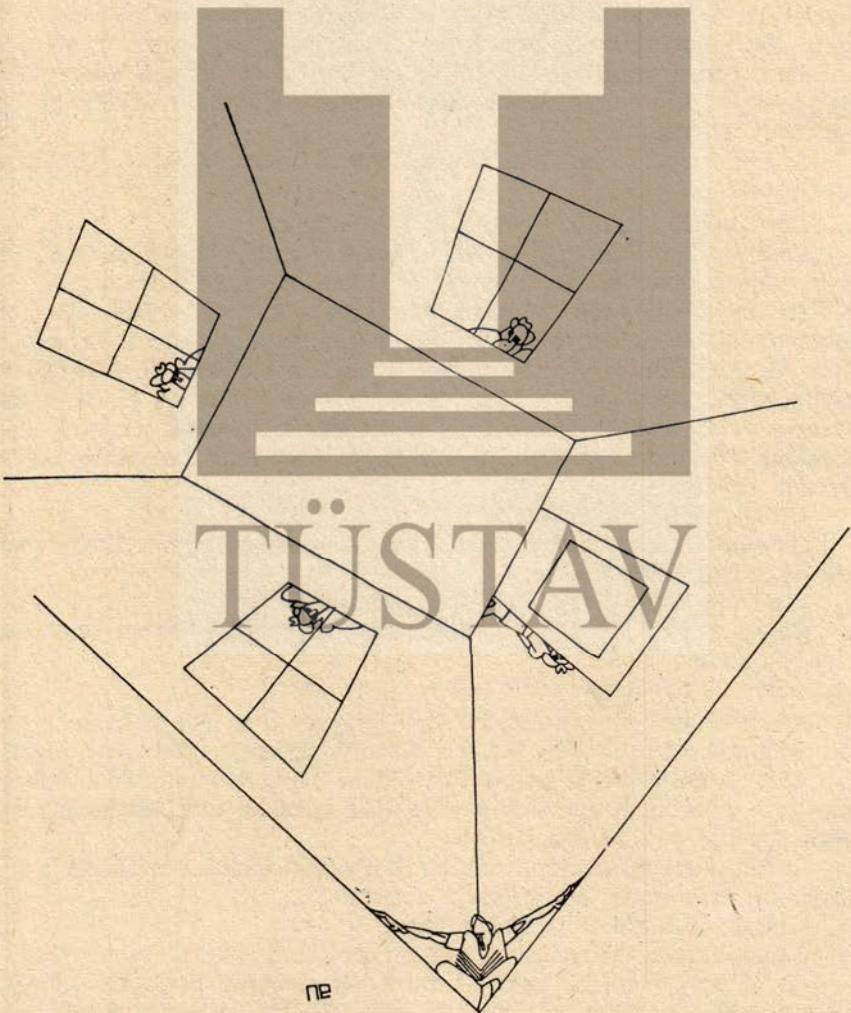
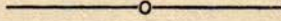
Çiğaralarımızı tazeledik. O, sözünü sürdürdü :

«O günden sonra bir daha adım atamadım oraya. Ayaklarım gitmiyor. Köye dönsem, kimsenin yüzüne bakamam gibi geliyor bana. Kaç kez ni-

yetlendim, karar verdim, hazırlandım. Yola çıkarken kolum bağlandı, adım atamadım. Kamburdağ'a, Dumanalan köyüne bakacak yüzüm yok.»

Aziz Çavuş, hikâyesini tamamladı ve bir süre sustu. Gecenin serinliği git git artıyordu. Ağaçlarda kuşlardan kıpırtılar gelmeğe başlamıştı. Atlarımızı suladık, tekrar Kamburdağ'a tırmanmağa başladık.

Şimdi ne zaman Gönen'e gitsem, gece bastırrsa, evimizin üst katından, küçük pencerelerin birinden uzaklara baksam, Kamburdağ karşımda durur. Ne büyümüştür, ne küçülmüştür. Bazan doruklarına yakın bir yerlerde ışıklar yanar. Dumanalan köyü derim. Aziz Çavuş'un o gece anlattığı, köyüne bir türlü dönemiyen Ferhat'ı anımsarım. Onu tanıyormuş gibi gözlerimin önüne getiririm.



istiklâl madalyası

Anılar masal ağaçlarına benzer, rüzgârlandıkça yapraklarının ışıkları çok görmüş mavi gözlerinin ışıklarına karışır adamın. Uzağa bak Kerim.. Uzak biraz da gelecek değil midir.. Alana dön şimdi. Bilekleri ve gözleri genç olan kalabalığa bak.

Şeref tribününün önünde denizci birliğinin bandosu «İzmir Yolları»n-dayı çalıyordu.

Kerim Usta zayıflığa benzer bir an yaşamıştı, geçti. Bir çok şeyi yapraklarında taşıyan masal ağacı rüzgârlanmış, çok görmüş mavi gözlerine başka başka ışıkların çizdiği resimler bırakıvermişti. Bu resimler miydi -o bilinmez oluşumu biriktire biriktire- insanın kişiliğini kuran. Savaş diren-meyi, direnç gülmeyi öğretmişti ona da.

Göz ucuyla göğüs cebinin üzerine doğru baktı. Soluk alıp verdikçe, madalyası uyumlu inip kalkıyordu. Tam itiraf edemedi ama, onurlanmıştı. Gözlerinin içindeki puslar erimmiş, aydınlık bir doğaya açılmış gibi çocuk-laşırıvermişti.

Oturduğu yerde doğrularak anıtı gözledi. Öbür çelenglerin arasında partininkini seçebilmiş olmak vardı ya, şu anda.. Yalnız bu bile içinde biriktirdiği özlemleri iyimserliğe dönüştürüyor, körfezin maviliği gibi uçsuz bucaksız sanısı uyandıran mutluluklar doluşturuyordu.

Kendiliğinden yumrukları sıkıldı. Kot ve bacak kasları da kendiliğinden gerilmişti. Şimdi, alanı dolduran kalabalığa -onların kalabalığına- haykırmak istiyordu.

— Şuna bakın çocuklar.. Onun her çiçeğinde sizin alınteriniz, gözya-sınız..

Duygular tutmuş, başı dönüyordu. «Sen gerçeğin adamısın Kerim..»

Sen gerçeğin adamısın. Evet ama asıl gerçeğin adamları olduğumuz için duygular duyarlık olmuyor mu bizde? Reşat Fuat'ı bilmez misin? Nasıl sever alaturkayı. Sanki, içinde, bütün bir yaşamın parçalandığı sesiyle nasıl da söyler. Hayatı buramızda duyduğumuz için midir nedir..

Duygular yakasını bırakmıyordu. Bir dalgadan, öbür dalgaya.. Masal ağacının yaprakları rüzgârlandıkça elli şu kadar yılın binlerce gününü çak-tırmadan getirip önüne seriyordu.

Ne kadar insanla beraber..

İşçi istasyona doluşuvermişti. Hüseyin Usta, Sarı Nizam yanındaydı-lar. Akşam, Kerim'in çadırında ne konuşmuş, neler planlamışlarsa bir bir gerçekleşiyordu. İçerdekiler «hık» bile diyemeden istasyon binası sarılı-vermişti. Artık telgrafın tellerine kuşlar konamazdı. Grevciler telleri kes-mişler, bekliyorlardı.

Anlatırken,

— Ben de bekliyordum, diye öksüre öksüre gülerdi Kerim. Bekliyordum arkadaş. İttihatçı efendilerin, bizi görerek yabancı firma önünde va-ziyet alacağını mi ümit ediyordum.. Hıh.. Onlar daha Bâbüâlî baskınında

yaktıkları barutun kokusu dağılmadan sadrazamlığa getirdikleri silah komisyoncusunun elleriyle Anadolu toprağını evropaya peşkeş çekmiş adamlar değiller miydi? Ne bekleyebilirdik ki onlardan..

Zamanın geçmesini bekliyordum, zamanın. Yarın olmalı, öbürsüğün olmalı.. Gelecek hafta olmalı.. Grev sürmeliydi. Aydın demiryollarında hareketsizliğin hareketi sürmeliydi. Biz bunu istiyorduk. İşçi, grevini tarihe yazarken, geleceğe ne bıraktığının bilinci içinde, bunu istiyordu.

Konuşurken soluk darlığına düşer gibi kuşların kanat çırpışlarına benzer devinimler yapardı. Avuçlarını birbirine vururdu.

— Bu gün de geleceğe ne bıraktığımızı bilmiyor muyuz? Eşrefpaşa'daki küçücük evinin odasına nasıl sığardı bu adam. Çoktan kişiliğini aşan inancı ile arka pencerelerden birini açıp İzmir üstüne uçacakmış gibi yerinde duramaz oldukça, şaşırırdı çevresindekiler. Geçmişle o gün arasında, o günle gelecek arasında nereye bakacağını kestiremediği için değil, çirliçiplak gerçekleri insanlara gösterme yolunu hâla niye bulamadıklarını sora sora acılanıyordu.

Denizci birliğin bandosu başka bir marşa geçmişti. Kalabalık, cumhuriyetin 23. yaşını kutlarken, oy hakkını da bilincinde duymanın sevinçli taşkınlığı içinde dalg adalğaydı. Ekrem Hayri bey gelince bu bilinç gitti, yerini kişiyi kendi yerlerine koymanın sakat mantığı ve saflığı aldı. Herkes, hep bir ağızdan Demokrat Parti'nin Serbest Fıkra'dan kalma İzmir başkasını göklere çıkarmak istiyordu. Kasaba adamları, köylüler, memurlar ve işçiler. Gün on saat incir üzüm mağazalarında, yabancı tütün fabrikalarında çalışan işçi sınıfı.

Başkası olsa içerler, basardı küfürü. Başkası olsa yadsımanın karanlık dehlizlerine düşer, umutsuzluğun korkunç zokasına burnundan yakalanırdı. Acı, sıрма saçlı kızını yitirmiş gibi sonsuz. Acı, koluna bacağına inivermiş gibi..

Ama sen yaşamın adamı değil misin Kerim. Uzağa bakmıyacak mısın.. Yalnız deniz, yalnız gökyüzü, yalnız ufuk çizgisi mi var uzakta.. Gün on saat yabancı tütün firmalarının muhasebe defterlerine büyük sayılar ekleyen işçi sınıfının kendisi için sınıf olma bilinci yok mu? Bak şimdi alana. Denizin yüksekliği gibi bir doğa olayı halindeyken, yine sanki bir doğa olayı gibi nasıl dağılıyor coşku.. Soruyorum : ağaç, kendi yerine koyacak birşey arıyor mu doğada. Tohum, başak, çiçek.. Yerlerine koyacak birşeyler arıyorlar mı..

Öyle ama gözlerine biriken damlalar kartal gagasına benzeyen burunun kenarından süzülerek istiklâl madalyasında top çeken kadının üstüne düşüyor.

Kalabalığın hareketi tavsayınca bandonun çaldığı marş Atatürk alanına yeniden egemen olmaya başladı. Bu defaki havayı ne zaman duysa, ölüm çağrılarını çağırıştıran etkilere kapılmaz, aksine kendini Anadolu insanının içe kapanık hüznlerinin ortasında bulurdu Kerim. Ses, sanki sözün anlamını başkalaştırır, halkın kendi türküleri gibi, yalın ama insanca bir gerçekliğin olanca duyarlığını getirdi.

Açıldı Kale yolu
Göründü Gelibolu
Bırak deniz gideyim
Orası yaşla dolu .

Deniz deniz Akdeniz
Suları berrak deniz
Karşıda yar açılıyor
Gideyim bırak deniz.

Koğuştta, talimhanede memetin kolayca öğreniverdiği bu asker havasında, okula yeni başlayan çocuğun saf, aydınlık -yılların ağırlığını omuzlarında duyan yaşlılarda acayip donukluklar, üzüntüler yaratan- şarkılarından birşeyler vardı..

Sanayi Mektebi çıkışlı, ihtiyat zabiti Kerim Usta bu asker havasını cep hede duyduğu akşamlar göğsünde bir yumru büyür, genişler; ertesi günleri, daha ertesi günleri düşündürürdü. Kurtuluş savaşı, silah taciri Zahirif ve arkasındaki bankalara karşıdır. Ya, yarı sömürge, tam köleleştirilecek, ya da Anadolu toprağının adamı halk olduğunu gösterecekti. Yemen çöllerinde sidiğinden kan akmış, Allahüekber dağlarında dondurulmuş, Galıçya'larda tam «benim burada ne işim var?» diye sormayı akıl edeceği sırada serseri bir şarapnelin kolunu bacağını havaya uçurduğu insanların hemşehrisi, kardeşi yarınlarına bakarken ölümün gözlerinde yaşamı aradıkları için en az Kerim usta kadar umutluydular. Ölüm, evet ama hayatı kazanmak için.. Zahirif'un silahlarını ensesinde duyarak köleşmek için, namluların üzerine yürümeyi öğrenmişlerdi.

Anlatırken,

— Evet ama.. diye durgunlaşırđı Kerim. Gözlerinin mavileri donar kalır, bakacak başka yerler aradı. Ölümü yenmek için bile olsa, bir «yandım allah..» sesi, bir «gidiyorum vre..» çığılığına karşı karşıya büyüyen günler, kafamın denizlerine kan akıtan ırmaklar gibi çoğaldıkça, düşüncenin doğruluğu, duygunun yanlışında erir giderdi arkadaş.

Ölenler, öldürenler, vuruşanlar. Ölüm, öldürmek, vuruşmak.. Söz buhalara gelince yerinde duramaz olur, huysuz bir dağ keçisi gibi dünyanın bel kemiğine boynuzunu patlatıvermek isterdi.

— Evet.. Savaş, Mülkiyeyi Şahaneyi bitirmiş Meşrutiyet efendisine, silah taciri ne demekmiş öğretebilseydi bâri.. Fransız, İngiliz kunpanyaları ne ister.. Kayzer Wilhelm'in paşaları neden gelmiştir. İktisatçı Kont Ostrolog cenapları, Bâbiâli'yi tutkularının sırça saraylarına çeviren işbirlikçi nazırlardan işçi sendikalarının kapatılmasını niye ister. Bâri, bunca ölümün üstüne basa basa neden sonra Ankara'ya geçen meşrutiyet efendilerine bunları öğretebilseydi savaş.

Sık sık solumaya başlayınca karısı, konuşmasa artık, diyen gözlerle bakar. Çevresindekiler, konuşma hızına yetişebilmek için sarfettikleri güçle yorgun düşerler. Dün olanca ağırlığını düşüncenin o bir bakmışsın çok geniş, bir bakmışsın ne sınırlı evrenine çökertmiştir.

Soluğunu alınca,

— Yaa -diye takılırdı en gençlerine.. Nerede olduğunu görüyor musun?

Yine uzun uzun baktı. Anıtın tabanına dizili duran öbürlerinin arasında, partisinin çelengi sanki acı rüzgârlarla kurumaya yüz tutmuş çiçekleriyle kendisi gibi yalnız görünmüştü. Yanında yöresinde «Vilayet erkânı», belediye meclisi üyeleri de halkın D.P. başkanına gösterdiği ilgiyle sessizleşivermişlerdi. Az önce Kerim Ustanın yüzüne, «senin burada ne işin var?»

havalarında bakanlar, şimdi «bizim burada ne işimiz var?» durgunluğuna düşmüş gibiydiler.

Gülmeye başladı. Yok canım bu seninki hüznün değil be Kerim. Bu seninki kız büyümüş te, doğum sancıları çekerken odanın dışında volta atıyormuşsun gibi verimli, yaratıcı bir bekleyişin sıkıntısıdır. Bu seninki ayakta durmanın yaratıcı gücüdür arkadaş.

Gülerken kafasında kafasını taşıyan yürekli delikanlıları şu alanda kendisi için olma bilincine ulaşanlarla yan yana şarkılarını söylerken düşündü.. Ooh yahu, Çatalkaya'nın üstündeki bulutlar ağmış gitmiş uzaklara.. Ooh yahu, güler yüzlü bir ekim güneşi vurmuş ışıklarını.. Mavi gözleri geleceğe ne bıraktığını bilerek ışıl ışıl..

Ve ne yaptığını..

Yönetim kurulu toplantılarında,

— Ne yaptığımızı biliyoruz, derdi Kerim Usta. Kardeş sendikalar güçlendikçe yürüyüş hızlanacaktır.

Öy leydi, tütüncüler, dokumacılar, basın işçileri arka arkaya örgütlenip camiden bozulma bir binada İzmir Sendikalar Birliği'nin kuruvermişlerdi. Yürüyüş hızlandıkça, Recep Peker'in müdürleri partinin içine soktuğu adamlarından aldıkları raporları değerlendirme toplantılarını da sıklaştı-
rıyorlardı.

Parti başkanı kişiliğiyle Cumhuriyetin 23. yılını kutlama töreninde anıları ile duyguları arasındaki bitmeyen gel-git içinde inip çıkmaktan yorgun döndüğü günden elli sekiz gece sonra, uzman raporları dört güvenlik görevlisi oldu, Kerim Usta'nın kapısına dayandı.

— Kerim Usta kapıyı..

Açtı.

— Kerim Usta, ellerini...

Kaldırdı.

Ceket ve pantolon cepleri, küçük kağıt parçaları, 36 lira 25 kuruş, mendil ve ağızlık olarak masanın üzerine boşalıverdiler.

— Kerim Usta, kitaplar..

Gösterdi.

Acemi parmaklar, kitaplığın şurasında burasında dolandıkça, sırtına Acemi parmaklar, kitaplığın şurasında burasında dolandıkça, sırtını duvara dayamış, görünmez odaların, görünmez masalarında görünmez kişilerin hazırladıkları raporların kişiden kişiye ulaşma serüveninde kendi odasına gelip dayandığı zaman şu dezeye indiğini düşünerek yüzüne ateş bastı Kerim Usta'nın.

— Kerim Usta, belgeler..

— Kerim Usta, partinin anahtarı, mühürü.

— Kerim Usta?..

Güvenlik memurlarından biri, kırmızı kurdelasından tutmuş, İstiklâl Madalyasını gösteriyordu.

Hiç sesini çıkarmadı. Artık yüzüne ateş filan da başmadı.

hak

Arnavut kavas, dilinin ucuyla parmaklarını ıslatıyor, sonra pırasa püs-külüne benzeyen uzun bıyıklarını kurumlu kurumlu buruyordu. Masasının üstü, altı, yanları hep amerikan bezi, kalay, tahin helvasıyla doluydu. (1) O ürkütücü, madeni sesiyle :

— Recep! diye bağırdı.

Recep ocağın başmadencisiydi :

— Buyur Kavas efendi, diye karşılık verdi.

Recep, Kavasın karşısında er gibi hazırolda duruyordu.

— Kaç amele daha var?

— Dört Kavas efendi! Dört amele.

— Gelsinler!

Geldiler. Dördünün de üstünde başında yoktu. Ayakları çıplak, her yanları kir pas içindeydi. Kavas, daha bir diklenip, bıyıklarını daha bir büyüklük duygusuyla burmaya başladı :

— Siz askerlik yaptınız mı?

— Yaptık Kavas efendi!

— Böyle mi durulur karşımda benim peki?

Dört işçi hazırola geçtiler. İçlerinden kazmacı yedeği Ahmet, «anarı avradını...» diye sövdü yavaşça. Kavas, masanın üstündeki uzun kırbacı alıp ayağa kalktı. Ahmedin yanına geldi :

— Ne dedin bana ulan? dedi.

Ahmet iri kıyımdı. Gözleri morla mavi arasındaydı. Dik dik Kavasa baktı :

— Hiç, dedi.

Kavas, kırbacı üç beş kez Ahmedin suratında, göğsünde şaklattı. Ahmet kılını bile oynatmadı. Kavas yerine oturup, en öndeki işçiye :

— Adını söyle be! diye bağırdı.

İşçi :

— Süleyman. Küfeciyim. Gece vardiyasında çalışıyorum, dedi.

Kavas, birtakım kağıtları karıştırdıktan sonra :

— İki kez zamanından önce işi paydos etmişsin, dedi. İki yevmiyen sıfır.

— Ben hiç zamanından önce işi paydos etmedim Kavas efendi, diye yalvardı Süleyman. Allah belamı versin ki etmedim. Gözüm çıksın ki etmedim.

Kavas, yanındaki yardımcısına :

— Beş metre amerikan bezi, yarım kilo helva, dedi.

Yardımcısı, Kavasın dediklerini hemen Süleyman'ın koltuğuna sıkıştırdı :

— Hadi, dedi, hadi yürü. Boşuna kırbaçlanma.

Süleyman'ın arkasındaki işçi, Kavası hiç söyletmeden konuşmaya başladı :

(1) Zonguldak kömür ocaklarında çalışan işçilere, yabancı şirketler, genellikle, bez, helva, peynir, zeytin, kalay gibi şeyler verirlerdi para yerine.

— Adım Satılmış. Lağımciyim. Gündüz vardiyasında.

Kavas, gözlerini kıstı :

— Senin cezan da çok, dedi. Postabaşı uyurken yakalamış seni ocakta. Ocakta uyunur mu lan, it herif? Bir kere de yolun tam ortasına aptest bozmuşsun ocakta..

— Etmedim, diye inledi Satılmış. Ha valla etmedim Kavas efendi. Beş uşak barındırıyom ben.. Etmedim.. Ha valla, etmedim.. Sen bülüsün...

Kavas :

— İki metre amerikan bezi, bir kilo helva, diye bağırdı.

Üçüncü işçi, Kavasa bir asker selamı çaktı :

— Adım Osman. Ameleyim. Küfe çekiyom. Gündüz vardiyasında.. Yaşım altmış bir..

Kavas, yine birtakım kağıtları karıştırdıktan sonra :

— Yaşın lazım değil, dedi. Sen katırlardan birini yaralamışsın.. Koca katırı yarala, sonra gel yiyecek, giyecek iste.. Ama utanmaz herifsin be.. Koca katır bu be.. Senden değil, senin sülalenden daha pahalı..

Osman, ne edeceğini, ne diyeceğini bilemiyordu. Kekeliyerek :

— Şurdan şuraya adım atamayam ki yaralamadım ben katır falan, dedi. Ben küfe çeken ihtiyar bir adamım. Katırla ne işim olur? Seyis değilim ki efendi. Etme, şu ihtiyar halimde çalışıyorum.. Nolusuy etme.. Köydekiler benden medet bekliyo hep..

Kavas :

— Beş metre amerikan bezi, helva yok, dedi.

Osman :

— Nolur, kalay da ver, diye yalvardı. Hiç olmazsa satar da üç beş kuruş alırım. Günde on altı saat bu.. On beş gün bu.. Beş metre bezi ne edem ben?

Kavasın yardımcısı, Osman'ı ensesinden tutup itti. Masanın önüne Ahmet dikilmişti. Konuşmuyor, kinle Kavasa bakıyordu. Alnının, bileklerinin damarları parmak gibi olmuştu. Kavas :

— Adını söyle hayvan, dedi.

— Ahmet. Kazmacı yedeğiyim.

Kavas, kağıtları uzun uzun inceler gibi yaptıktan sonra :

— Sen cigara içmişsin ocağın içinde. Sana para mara yok, dedi.

Ahmet, eliyle masaya vurdu :

— Ben cigara falan içmedim, hakkımı vereceksin, dedi. Bana deli Ahmet derler. Sonra fena olur ha...

Kavas, kırbacın ucundan tuttu :

— İçmişsin, dedi. Burdaki kağıtlar yalan söylemez.

— Ben öbürlerine benzemem, dedi Ahmet. Hakkımı yedirmem ben. Benim babam, eşkiya olup dağa çıkmış adam.. Ben onun oğluyum.. Hadi hakkım neyse ver.. Biz çalışalım, öteberiyi sen al git.. Yok öyle şey. Hadi.

Arnavut Kavas birden ayağa kalkıp, elindeki kırbaçla Ahmede vurmak istedi. Ahmet, büyük bir çeviklikle kırbacı tutup Kavası eliyle itti. Bazı işçiler araya girmişlerdi. Kavas, ilk kez böyle bir şeyle karşılaşılıyordu. Korkmuştu. Durmadan :

— İşine son verdim senin, işine son verdim, diyordu.

— Hakkımı ver de gideyim, dedi Ahmet. Zati çalışmam bu pis yerde

— Hakkın yok. Cigara içmişsin,

ben.

— İçmedim.

— İçmişsin.

Bu sırada Karamanyan kumpanyasının (1) işçilere gözdağı vermek için tuttuğu adamlardan beşi, Ahmedin yanına geldiler. Onu yere yatırıp kırbaçlamaya başladılar. Ahmet :

— Vurun ulan, vurun! diye bağıyordu.

Kavasın keyfine diyecek yoktu. O da arasına geliyor, Ahmedin karnına, döşüne ayağının ucuyla vuruyordu. Öbür işçiler korku içinde bakıyorlardı olanlara. Ahmet, kanlar içinde kalktı. Kendini dövenlere :

— İnsansanız hakkımı verin, dedi. Cıgara içmedim ben. Bizim paralarla zengin olan şu Kavas yalan söylüyor. İçmedim. Onbeşgünlük çalışmamın karşılığı dayak, küfür mü olacak?

Ahmedin köylüsü eski madenci Remzi çavuş, Ahmedin koluna girerek, onu ordan uzaklaştırdı :

— Etme Ahmet, dedi. Bırak vermesin deyyuslar.. Kötü bakıyola sana.. Bi şey ederler sonra.. Etme..

Ahmet sinirinden tir tir titriyordu :

— Hakkımı yedirmem ben, dedi. Ölüürüm yedirmem. O puşt Kavasa da gösteririm gününü.

Ahmet'le Remzi çavuş, bütün işçilerin gecelediği o büyük ahıra girmişlerdi. İşçilerin başına toplandığını gören Ahmet :

— Hiç kimse yanıma gelmesin arkadaşlar, dedi. İşine gücüne herkes. İşçiler uzaklaştılar. Ahmet bir taşın üstüne çöktü. Bir tas suyla gelen Remzi çavuş :

— Hele yüzünü gözünü yıka bi. Kan içinde her yanların, dedi.

Ahmet tastaki suyu içti :

— Olsun, dedi.

Remzi çavuşla Ahmet, gece yarısına kadar konuştular, cıgara içtiler. Herkes çulların, hasırların dahası taşların üstünde uyuyakalmıştı. Bir ara Ahmet :

— Kavas denilen kavat o kulübede kalıyor, de mi? dedi Remzi çavuşa. Remzi çavuş başını salladı. Sonra benilder gibi :

— Bırak, Allahından bulsun, dedi.

— Benden bulacak, dedi Ahmet.

Cebindeki sustalıyı eliyle yokladı :

— Sen artık uyu, dedi Remzi çavuşa.

Ahmet, Arnavut kavasın kaldığı kulübenin arka camını kırıp içeri girdi. Ortalık zifir gibiydi. Bir horultunun geldiği yana doğru yürüyerek, uyuyan Kavasın başucuna dikildi. Gözleri karanlığa alışmıştı epey. Kavas'ın bıyıklarını, soluk alıp verirken oynayan alt dudağını bile görebiliyordu. Sustalı elindeydi. Yatağın yanına oturup Kavasın bıyıklarıyla oynamaya başladı. Kavas benildeyerek uyandı. Yatağın üstüne oturdu. Soluğu tıkanır gibi :

— Kimsin sen? diyebilirdi.

— Kan kokusundan anlırsın kim olduğumu benim, dedi Ahmet.

Kavas, uzun uzun Ahmede baktıktan sonra, avazı çıktığı kadar bağırmaya başladı. Ahmet sustalıyı üç beş kez Kavasın karnına, göğsüne saplayarak gecenin sessizliğini bozan Kavası bir anda susturdu.

(1) Bir zamanlar, Zonguldak'taki kömür ocaklarını işleten yabancı şirketlerden biri.

'hasan hüseyin şiiri'ne giriş

Kardeş saydığımız bir dergide, dergimizin sürekli yazarları arasında bulunan Hasan Hüseyin üstüne bir polemik yazısı yayınlandı. Bunu bir sorun yapmadan, ama tarihin yargısına inanarak, bu uzun incelemeyi derginin dar olanakları içinde Hasan Hüseyin şiiri adına yayınlıyoruz.

Arkadaşımız Bedrettin Cömert'in yoğun bir emek ürünü olan bu çalışmasını okurlarımızın ilgiyle karşılayacağı kanısındayız.

Gerçekten ilginçtir. **Hasan Hüseyin**'in şiirini okur anlamıştır da, eleştirmenler anlamamıştır. Onun her kitabı, hattâ her şiiri, bizim o âna dek geliştirdiğimiz. Gerçekçilik savlarıyla, «**Garip**» beğenisi kalıntılarını bağdaştırmaya çalışan **ilerici** eleştirimiz bile, **Hasan Hüseyin**'in dev adımlarla vardığı şiirsel sonuçlar karşısında ezilmek zorunda kalmıştır. Evet, özellikle **ilerici** eleştirimiz, bu, sağlam kaynaklı, gür akışlı, en küçük ayrıntısına dek yanılmaz bir matematiğe yaslı şiiri sezmiş, beğenmiş ve alkışlamıştır, ama bu şiirin yeniliğini saptıyacak, onu okura gerçek yüzüyle tanıtacak, beğeni ve eleştiri ölçütlerini edinememiştir.

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

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

Kızılırmak, yalnızca ozanın sanat hayatında köklü bir aşama değil, aynı zamanda Türk edebiyatının gelişim çizgisinde eşî bulunmayan bir gerçekleştirmedir. Edebiyatımızda ilk kez **Kızılırmak**'la, salt şiirsel soluğa bağlı bir büyük şiir, bir büyük destan yaratılmıştır. Bu «**modern**» destan, ne Abdülhak Hamit'in **Makber**'ine, ne Tefik Fikret'in **Tarih-i Kadim**'ine, ne

de Nâzım Hikmet'in **Şeyh Bedreddin Destanı**'na veya **İnsan Manzaraları**'na benzer; çünkü bu saydıklarımız, «büyük bir şiir olmaktan çok, birer destan, birer hikâyedir, belirli bir süre ve yerde, belirli kişilerin başından geçenleri» iletir (Bkz. A. Bezirci, «SOYUT», mayıs 1972). Açın **Şeyh Bedreddin**'i, açın **İnsan Manzaraları**'nı, hepsinde, eserin yapısını hemen açığa vuran, bu nedenle eseri belirli bir kalıba mahkûm eden bir iskelet görürsünüz. Oysa **Kızılırmak**, tıpkı kızılırmak gibi, yolunu yalnız kendisi belirleyen bir kan dolaşımı, bir ciğer gücüdür. **Şeyh Bedreddin**'de veya **İnsan Manzaraları**'nda uygulanan **açık yapı** anlayışının sonucu olan **düz söyleyiş** ve **şematik öyküleme**, **Kızılırmak**'ta bir yana konmuş, daha zor, ama geleceği daha umutlu bir yol seçilmiştir. Orada ,anlatımı öyküleme yönetirken, burada yapıyı, kesintisiz bir akış halindeki fırça vuruşları; bu vuruşların, düşünce ve duygu gerilimine göre aldıkları derecelenme sağlar. Öyküsel anlatım bir çizgi, bilemediniz kalın bir yol üzerinde gelişir. Oysa **Kızılırmak**, çoksesli, çokkollu bir gürüldeyiş; yapısını sadece soluğuyla kuran; ceylânları ceylân gibi değil, çizerse hilâl boyunlu çizen; kavgaları kavga gibi değil, çizerse türkü türkü çizen; ince ince akıp da nehir nehir olan; ve bir bir geçip dikenlitellerini yasakların, temmuz gibi sıcak ve bereketli, temmuz gibi uçsuzbucaksız, hani şu hep andıkça sızlatan yüreğimizi, dalıp dalıp gittiğimiz andıkça, beklediğimiz, beklediğimiz ve tam göreceken göçüp gittiğimiz günler gibi günleri muştulayan, çelik öfkeli bir koşudur.

Herhangi bir örnek alalım İnsan Manzaraları'ndan:

....

üçüncü mevki bekleme solununda

tahta kanepeler değil

kapıya yakın

duvarın dibinde

betona çömelmişler,

mavi düğmeler mintanlarında,

dizleri parçalanmış sarı şayak poturlarının,

kırmızı sakallı iki Bulgarya muhaciri.

Öfkesiz kederiyle konuşuyor biri:

«— Yövmülbeter,

beterden beter,

sonra yeter.

Paranın tuncu,

insanın piçi.

Hepsi mi ama

iyisi de var.»

Dışarda

Peronların orda kalktı 15.45 katarı.

...

Galip Usta selâmetleyip mahkûmları

girdi üçüncü mevki bekleme salonuna.

Oturdu Baskıcı Ömer'in az ötesine.

Ali masanın üzerinde yatıyor yüzükoyun.

Recep ansızın durdu önünde ölü kaloriferin,

*ibreyi soğuktan sıcağa, sıcaktan soğuğa çevirdi,
sonra bir tekme attı borulara,
sonra bağırdı avaz avaz:*

*«— Kesmeli yeryüzünde teknil cıvıtları,
Tez gel bre Hitler amca neredesin?»*

...

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

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

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

Onlar ki toprakta karmıca
suda balık
havada kuş kadar
çokturlar,

korkak
cesur

cahil
ve çocukturlar

ve kahreden

yaratan ki onlardır,
destanımızda yalnız onların maceraları vardır.

...

gibi en güzel bölümlerden biri, öyküye girebilmek için

Mustafa destanını okumaya başladı:

giriş dizesiyle,

Sustu Mustafa

bitiş dizesine ihtiyaç göstermektedir.

Bütün bu açıklamalarımla, **İnsan Manzaraları**'nın maddesel bir yere ve

kronolojik bir zamana sıkı sıkıya bağlı olarak geliştiğini, hattâ zaman ve mekânda yer alan kişi, yer ve nesnelerin, en geleneksel bir yöntemle teker teker tasvir edildiklerini söylemek istiyorum. Bu geleneksel destan yapısını vurgularken, eseri olumsuz olarak yargıladığım sonucuna varılmı-
sın. Budur **Manzaralar**'ın yapısı. Bu destan anlayışı ve yapısı içinde vardır **Manzaralar**. Ne var ki, yüzyılımızın yaşayış ve düşünüş dinamiklerini yan-
sıtacak güçte ve esneklikte değildir bu yapı. Çağımız insanının beyin hızı,
hayal karmaşıklığı karşısında hantal kalır. Böyle bir anlatım biçimi, gerili-
mi ister istemez düşürecektir, soluğu tekdüze kılacaktır, çizgisel yapacak-
tır ve sonuçta, bir şiir düzyazı karması oluşacaktır. İşte bunun için **insan**
Manzaraları, salt bir şiir yapıtı değil, büyük bir **edebî** gerçekleştirimdir.

Bizde ilk kez **Kızılırmak**'ta, anlatımda kolaycılığa yol açan bu gele-
neksel yöntem bırakılmış, onun yerine; yapıyı ve bütünlüğü, yalnızca şiir-
sel gerilimin dalga dalga dağıtılmasıyla sağlıyan çetin bir yol denenmiştir.

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

Böyle girilir **Kızılırmak**'a.

Ve **Kızılırmak** şiiri, yerini sürekli değiştiren, hiçbir zaman durgun bir
odak noktası haline düşmeyen bir merkez çevresinde gelişir. «**Aşk, ihtiras**
ve mâceradan söz açmadığı... halde» (A. Bezirci, **On Şair On Şiir**, s. 153),
aşk, ihtiras ve mâcera dolu bir film gibidir. Bütün öğeler içiçe ve eşza-
manlılık içinde verilir. Herhangi bir olay, «**herhangi**» bir olay değildir **Ha-**
san Hüseyin için. Bir yapı, bir sistem içinde anlam kazanır her olay. Her
yapı bir bütün'dür. Bütün ise, hiçbir zaman parçaların toplamı değildir. Or-
ganik bir bileşimdir. Bütün'ün herhangi bir yerindeki en ufak bir değişik-
lik, hem öteki parçaları, hem de bütün'ü etkiler. Hasan Hüseyin, toplum
yapısının ve buna bağlı insan yapısının devinim halindeki bütünlüğünü
hiçbir zaman gözden kaçırmaz. «**Durmadan değişik gelişen, bilinmiyeni bi-**
linenle kaynaştırıp, yepyeni bileşimlere koşan ve sürekli yorumlayıp ken-
dini, budayıp gençleşiren, bir düşünce yöntemini, o canlı gidişinde»
izler. İşte bunun için, bakışları, ayrıntıya yöneldiği an bütünü kapsar ve
bütünü taradığı zaman, onu somutlaştıran, ete kemiğe bürüyen plâstik gö-
rünümleri yakalar:

...
*kocaman ve çok akıllı bir bakken uzayda
proton-I uydusu sovyetler'in
ve kondukonacakken luna'lar
tath bir öpücük gibi ay'a*

dilenmek benim ülkemde
işsizlik benim ülkemde

...
ölüm yakın

lokman uzak

anlamak yasak değildi benim ülkemde
anlatmak yasak

...
elbet bir bildiği var şu benim bilenmiş bıçak gibi yüzümün
elbet kolay değil öyle genç ölmek
kore bir kan lekesidir

akşamlarımızda sızlayan

bir kopuk koldur hiroşima

uçaklar geçtikçe çırpınan

orda

uzakdoğu'da

gencecik yürekler gibi seğrişir her bahar

barış güvercinleri hiroşima çocuklarının

burda

benim ülkemde

titreşir durur yeni barış güvercinleri

Elbette, eğer bir **Kızılırmak** varsa, **Kızılırmak** diye bir olgu varsa edebiyatımızda, bu, **Kızılırmak**'ın herşeyden önce bir **şiiir yapıtı** olmasının sonucudur. Çünkü, «Yunus, 700 yıl önce yapılmış ve hâlâ üzerinden koca koca kamyonlar geçen bir köprü gibi duruyorsa, bu, onun, güçlü bir dil mimarı, güçlü bir estetik ustası olmasındandır... 'Neyi nasıl söylemeli' sorusu, güçlü şairlere kılavuzluk etmiştir... Bir şeyin genel ölçüler içinde güzel olması başkadır, güzeli veya güzel olmıyan bir şeyi 'güzel' söylemek, güzel anlatmak başkadır. Biz, burada, bir şeyin güzel verilışinden söz ediyoruz, yâni sanatın kendisinden, mayasından» (Bkz., H. Hüseyin, «YANSIMA», ocak 1972). Fakat, 'nasıl' söylemeli sorusunu, 'neyi' söylemeli sorusundan ayıramayız. 'Nasıl' söylemeli sorusu, soyut bir konu değildir, veya olmamalıdır. Şairlerin eserleri üzerinde yaptıkları düzeltmeler bize bu konuda önemli ipuçları vermektedir. Yapılan bütün düzeltmelerin tek amacı, düşünülene ve duyulana, en doyurucu biçimde söylemektir. Eğer bir şair, bir sözcüğü kaldırıp, yerine bir başkasını koyuyorsa veya o sözcüğü oradan alıp, başka bir yere yerleştiriyorsa, söylemek istediğini, en son bulduğu biçimle daha iyi söylediği içindir. Bu nedenle, gerçek sanatçılarda teknik, hiçbir zaman soyut bir kavram değildir.

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

Baygın söyleyiş alışkanları, onun şiirini tadamazlar. Onun şiiri, «**Garip**» geleneğinin okşayıcı ve uyuşturucu havasını hâlâ taşıyanlara sert ge-

lır. Sözcüklerin büyüü, artık, o sözcüklerin kullanıla kullanıla aşınmış ses geleneklerinin değil, o sözcüklerin somut durumlarda ve gereklilikle kullanılışlarından ileri gelen anlam ağırlığının ürünüdür. Şiir denen eylem, kör bir esinin yönettığı rastlantısal bir sonuç olmaktan çıkmıştır artık. Matematiksel bir hesaba, mimarî bir kurgu gücüne ve bütün bu akılsal yönergelere rağmen, uçsuz bucaksız dünyaları gözle görülür — elle tutulur eden bir hayalgücüne dayanmaktadır. Gereksiz söyleyiş son bulmuştur. Her sözcüğün, her dizenin bir anlamı, bir yeri, kesin bir coğrafyası vardır.

...
ben işte hep böyle az gelişmişim
yani ben çünkü evet az gelişmişim
evet çünkü hayır fakat ben işte az gelişmişim
çok gelişmiş az gelişmiş ve işte yoksul düşmüş

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

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

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

O bekleroğlu ki, 1972 yılında şu dizeleri söyletecektir ozana:

...
bu kadar da olmaz ki
bir yerde biter bu namussuzluk
ben hep onlar için söyledim şiirlerimi
onlar için yazdım bütün yazdıklarımı
ne çektimse bunca yıl onlar uğruna
istedim ki duyar gibi yağmuru duysunlar yüreklerinde
istedim ki tokat gibi insan suratlarına
istedim ki desinler
işte bizim de şairimiz
işte bizim de sesimiz
işte bizim de kurtuluşumuz
demediler bir tek gün
demediler bir tek gün
ağaçlar anladı beni

*kayalar sular yollar
ama onlar anlamadı
ama onlar iğilmedi şiirlerime*

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

Ve,

*ama onlar anlamadı
ama onlar eğilmedi şiirlerime*

dedikten sonra,
*ne güzel
ne güzel*

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

...

*birgün belki çıkar onlar için söylediklerim
onlar için yazdıklarım çıplak güneşe
okullardan geçmiş olurlar belki
kölelikten çıkmış olurlar belki
mutluluğa ermiş olurlar belki
yollarda işyerlerinde kumlarda ormanlarda
insan insan okurlar belki şiirlerimi
ve derler*

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

Görülüyor ki, ağaçlardan, kayalardan, suların, yollardan daha sağırsa da onlar, bu onlar, bu sağırlık, onların içinde yaşadıkları ekonomik koşullara bağlıdır. Ama birgün okullardan geçmiş olacaklardır, kölelikten çıkmış olacaklardır ve erip mutluluğa, yollarda, işyerlerinde, kumlarda, ormanlarda, insan insan, yani insana yaraşır maddesel koşullar içinde okuyacaklardır şiirlerini. Ne güzel, ne güzel!

Hasan Hüseyin, Kızılırmak aşamasına, şiir işçiliğinin emek isteyen, sabır ve bilgi isteyen zorlu bir iş olduğunu iyice bilerek ulaşmıştır.

...

*avladım bütün kuşları
elledim bütün böcekleri*

...

olta attım

*güneş tuttum
vuruldum suların gözgebisine*

...

ateşler üfledim avuçlarımda

...
çıkтым balaban dağların en sivrisine
yıldızlara şafaklara vurdum kendimi
kuşlar nasıl uyanırlar şafaklarda: gördüm
çiçekler nasıl açarlar çıtırdayarak: gördüm
bülbül nasıl çırpır yumurtlarken: gördüm
kışkandım sarmaşıklar gibi sevişen yılanları

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

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

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

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

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

...
akşamları psidyah dostlarımla şuracıkta oturuyoruz
üzüm yiyoruz bâdem yiyoruz, kızlarla ceviz oynuyoruz
sabahları taş yontuyoruz aşkımızı şarkılıyorz
romalı bir çobanla dertleşiyoruz gün iğilirken
likyalı bir çocuk bana nar gibi bir nar atıyor incir dalından
frikyah sevgilimle böğürtlen tophuyoruz çay boylarında
geceleri şarap taslarımızı yıldızlara kaldırıyoruz

hipokrat baba diyor ki bana sen çok yaşıyacaksın
şaraba ve aşka batacağın diyor bana şirde boğulacaksın
selçuklu karım bana üç tane balaban doğuruyor
birinin gözleri çakır mı çakır saçları kuzgun mu kuzgun
birinin bal damlıyor buğdaysı yanaklarından
üçüncüsü bana temmuz göklerinde kızarmış tarlaları düşündürüyor
o elenli dilberden bana bu mormenevşeler kaldı
bu kandamı dudakları bir tekfur kızı sundu bana
homeros'la biz işledik bu güzel şarkıları imbata
zakkumlar açar ve çıkıp gelirdi tales amca denizin arkasından
at sürüp av avlıyoruz bütün gün osmanlı bacanakla
ve kızılmak köprüsünden bozca yağmur yüklü kağınlar
palandöken dağlarında gün akşam
sonra hep birlikte gidiyoruz en uzak yıldızlara.

Doğaya, doğanın bütün canlılarına; insana ve insanın bütün geçmi-
şine, geçmişinden gelen bütün edimlerine; göklere, yıldızlara bunca ya-
pışık, bunca onarsız edemeden yaşayarak geliştirmişti şiirini **Hasan Hü-
seyin**. Bize, tarihten ve doğadan «**tanımadığımız sesler**», «**yaşanılmamış
ürpertiler**» getirmiştir. Bize, bizi getirmiştir yitkilerimizden.

Yukarda da belirttiğim gibi, bu sonuca kolay varılmamıştır. Yoksun-
luklar, yoksulluklar, özgürlüksüzlükler, çileler karşılığında derlenmiştir bu
ürün. Üstelik, 1951 yılına dek yazdığı herşey, o yılki tutuklamayla birlikte
müsadere edilmiştir. **Ihtiyar Karanlık** ve **Olgunlaşan Ağrı** adını taşıyan,
baskıya hazır iki şiir kitabı da gitmiş ve bir daha da geri dönmemiştir.
Hapiste, sürgünlükte ve Gürün'de geçen acılı yıllar...

1955—60 yılları arasında, heryere ve herşeye kapalı bir kasabadır
Gürün. Hele kış aylarında, bütün bağlar kopardı çevreden. Posta, at sır-
tında gelirdi. Büyük bir olaydı posta taşıyıcısının atıyla kasabaya girme-
si. Posta gelmiş derlerdi, dağlar boranlı derlerdi, ölüm derlerdi. Demek
'**postacı bükür fettah**', demek o '**hınzır dağları**' yırtıp gelmiş derlerdi. Yal-
nızca mektup getirmezdii posta. Bizi biryerlere bağlardı. Başka dünyalar-
dan içimize ılık bir çizgi çekerdi. Ama yorgundu yine yel, pisti karanlık,
kucakta kalırdı ölü. Doktor yoktu, ilaç yoktu, para yoktu, dergi-gazete
yoktu. Allahın bol, yoksulluğun kol gezdiği, babanın gurbet, ananın ağıt
düzdüğü, örümcekle öküzün çifleştiği bir yerdii oralar. Aynı yalnızlık, ya-
zın da sürerdi güneş ve yeşil halinde. Bir masal dinlenir gibi dinlenirdi
köklerin sessiz çığılığı. Ve yere batan şehrin tek yalnızıydı **Hasan Hüseyin**
o yıllar. Hiç bir dergi, hiç bir akım çevresinde eğlenmeden, sadece hal-
kının en damıtılmış kültür ve beğeni verileriyle, halkıyla içiçe olarak,
kurmuştur şiirini. Kerem demiş, Garip demiş, Karacoğlan demiş, Yunus,
Sinan, Mustafa Kemal demiş, destanlar ortasında çalkanmış durmuştur.
Ve bu temel üstünde yükselttiği şiir ürünlerini, ilk kez şubat 1959 yılında
yayınlamaya başlamıştır. 27 mayıs 1960 devrimi, **Hasan Hüseyin** için de
bir dönüm noktasıdır. Ankara'ya gelir, gazeteciliğe başlar ve gırtlığına
kadar siyasal hayatın içinde bulur kendini.

Özgürlüksüzlükle birlikte yalnızlığın da son bulması, yeni bir çizgiye
sokar **Hasan Hüseyin**'in şiirini. **Kavel**'de ve **Temmuz Bildirisi**'nde görülen,
kimi imgeciliğe, kimi de akılcılığa kaçan dizeler, ozan toplumcu safta si-
yasal mücadelede yerini alınca, hafifleşmeye başlar. Siyasal baskının

yol açtığı aşırı simgesel söyleyiş çözülmeye yütutar. Dize yoğunluğundan şiir yoğunluğuna geçilir. İmgelere imge olarak tutkunluk, yerini, mutlaka inandırıcı gerekçesi olan imgelere bırakır. Hasan Hüseyin'in şiirinde, artık, şu türden dizelere rastlanmaz:

*orda bir mısır güneşi durur çöllerde
getirir çölleri bir eski mısırlı güneş
deli bakışlarında belki
deli bakışlarında belki
olur mısırlı uzaklığı bir eski uzun turuncular-da-ama develik
...
kaç galeri kaç yiğitkent kaç masal morluğu soğumaklarda
...
mor üstüne direkleme bariton
...
ola ki mermer konuşa inciler oynasa tabaklarında
...
ben balık diyorsam kaptansız gemileri anlamalısın*

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

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

Ama bütün bu gelişim evrelerine rağmen, **Hasan Hüseyin**'in şiirinde değişmeyen çok önemli bir özelliklik vardır. Şiir iradesi ve esin, sözcüklere dökülmeden önce, bir resim gibi, tablo gibi çizilirler hayalde. Şiirin hamuruna giren bütün olaylar, nesnelere ve hayal bulguları, bütün somutluğu, bütün plâstikliği, hacmi, çizgisi, rengi ve diriliğiyle yaşanır ve öyle şiir olurlar. Bir dize, bütün öğeleriyle tamamlanmış olarak, hayalde çizildikten, somutlaştırıldıktan, solumaya başladıktan sonra kâğıda geçer. Dolayısıyla, her sözcüğün mutlaka somut bir karşılığı vardır. Okur, kendisine sunulan sözcüklerden yola çıkarak, özgün tabloya, o ilk canlılığa, o doğuş diriliğine varabilir:

*...
ben ki yalınmayak bastım kızgın dişlerine açlığın
iri bir ;izme gibi balkanlar'a basarken faşizm
...
bir oğlum olacak adı temmuz
dilinde en güzel sesi türkçemin*

kulağı en yiğit şarkularla delik
korkak bir merakla değil yıldızlı karanlığı
vivaldî'yi dinler gibi okutup anlıyacak
ve belki sütdişleri sürerken balaban bir bursa şeftalisine
ay'da kendi sesini dinliyecek
vahşi bir çiçek gibi açılmış gözleriyle

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

...

en hırçın yıldızları en uysal kavaklara işlemek yaprak yaprak

...

şimdi kaysı çiçekleri tozuttur geçer
şimdi şarap düşer kızgın bağlara

...

o güzel çizgilerinde hoyrat parmakları aptallıkların

Örnekler istenildiği kadar çoğaltılabilir.

Kızıkuğu (şiiirin uyanışı) ise, 1971'de yayınlanıyor. Yayınlanıyor ama, edebiyat kırtasiyeciliğini eser'e yeğ tutan eleştirmenlerimizin dikkatini çekmiyor. Nedeni, Türkiye'nin, 12 Mart 1971 muharasıyla, «olağan-dışı» diye nitelenen günlere girmiş olmasıdır. Okurun büyük çapta ilgisini çeken **Kızıkuğu (şiiirin uyanışı)**'nin incelenip eleştirilmemesinin başlıca nedeni budur. Bu yapıttan söz etmeyi 'zorunluluk' sayanlar ise, yapıttın kıyısında dolaşmaktan öteye gidememişlerdir. Daha çok 'tutucu, gerici çevrelerin kitap tanıtıcıları' olarak bilinen bazı kişiler, **Kızıkuğu (şiiirin uyanışı)**'ndan sözederek, **Hasan Hüseyin**'in 'tekrar'a fazlaca yer verdiğini ve Nâzım Hikmet'in dize istifini kullandığını söylemişlerdir. Bu, **Kızıkuğu**'ya ön-yargılı ve yüzeysel yaklaşımın doğal sonucu bir görüştür.

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

...

şimdi uzun
şimdi uzak
şimdi kör

*koşar koşar koşar o uçsuz bucaksız dağlarda bir zilli kurt
söne söne gözlerinin çırası
söne söne gözlerinin çırası
gözlerinin çırası
çırası*

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

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

Her şiirin bir bildirisi vardır. Bu bildiriye, **şiiresel olarak** iletmek için her araç kullanılır. **Tekrar** da bunlardan biridir. Tekrar, bir görevi yerine getiriyorsa, şiirin şiir olma koşullarından biri olmuştur, adına, dil alışkanlığı, yine tekrar diyebiliriz ama, tekrar değildir artık o, mekanik bir teknik gibi çalıştırılabilen bir alışkanlık değildir, bildiriyle et-kemik olmuştur, bildiri-nin kendisi olmuştur. Jacques Prévert, Sabahattin Eyüboğlu tarafından «**Garip Aile**» adıyla dilimize çevrilen, «**Les Belles Familles**» şiirinde, alt alta tam onsekiz Louis saymıştır. Peşinden de, «**ne biçim adammış bunlar, yirmiye kadar bile sayamadılar**» diye, bütün bu Louis'leri taşıyan, besleyen toplum düzenini alaya almış, soyubitmışliğini vurgulamıştır.

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

*mermer bir gömüt kapağında oralarda bir sokağın temmuz tozlarında
birgece*

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

...

ne kaldı

*ivecen bir tırtıl gibi o yaprak ülkesinde
ölüm korkusunu aşk diye süsleyip kutsamaklardan?*

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

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

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

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

*vurun taşa o lâmbayı
vurun taşa o lâmbayı
kurtuluş sizde.*

Ve girilir o güzel cehenneme, o güzel cehennemin çıldırtan ateşlerine. Bir yapraktan girilir, bir grevden girilir; aç bir ananın gözlerinde tortulaşan hüzünden, bir sürgünden, bir asker mektubundan girilir o **kızılkuğu**'nun o güzel cehennemine. Şiirdir kızılkuğu, şiirin çağırın, haberveren muştusudur.

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

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

diye haykırıştır.

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

Bitecek gibi değil «**Kızılkuğu**»

Ve Ağlasun Aşşafağı.

Kızılırmak'tan sonra ikinci büyük olay. Eşi görülmedik bir girişim. Doğa'nın, tarihin, toplumun, aklın, yüreğin, yıldızın, kerpiçin, canlı cansız herşeyin, tek bir ağızdan, gürül gürül, ince ince, nakış nakış, koro koro, tek bir ses, tek bir soluk oldukları dev eser: **Ağlasun Aşşafağı**. **Kızılırmak**'ta yalnız toplumsal düzeyde gerçekleşen büyük şarkı, karıncasından yıldızına, insanından mermerine dek, aynı damarda atan bir evren oluyor **Ağlasun Aşşafağı**'nda.

*damlanın damlayı itişidir bu
dalganın dalgaya bindirişidir
ellerim lağaş'tan*

*hatuşaş'tan geliyor
sesim benim
gülgamış'tan*

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

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

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

...
notrdam'ın kargalarının güldüğü
...
kışlalar öğlesonları asurbanipal
...
eski çamaşırları yenilemek dilencilerde
...
bir yaprak düşer bir yanbakış götürür biryerlerimizi
...
oysa düştüm develeri

gibi dizelerde, sözcüklerin telkin gücüne, o gücün çekemeyeceği bir görev yükleniyor. Sözcükler, iletilmek istenen anlamdan çok, çağrıştırdıkları anlamlara götürüyorlar. Ozanın kafasında kurduğu ilinti ağı, aynı kesinlikle okura iletilemiyor. Anlam daha çok, okurun hayal ve tahmin gücüne bağlı kalıyor.

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

belimin ortasında betonarme saltanatı
keops cüce keops inatçı çöl domuzu

dizelerinde, Keops'u bilmek, **'betonarme saltanatı'**nın şiddetini kavra-

yabilmemiz için yeterliydi. Oysa 'mayonezli kirenalar'ı herkes bilmeyebilir. Bu nedenle, özel bir kaynağa bağlı kalıyor anlam.

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

...
akdenizde mor bir deniz burjuva gitarlarında

...
işte karton kaleleri kapitalizmin

...
gâvur gözlü kargaları emperyalizmin

'**Burjuva, gitar, emperyalizm, kapitalizm**', nitelsiz bir havaya sokuyor dizeleri.

...
*nasılsa bir başka yorumlamak hep aynı sabahları
esmer ve uzak*

innmeli antenlerin ardında şaşkın

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

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

resimler sakal salınca yıldızlı albümlerde

dizesindeki, '**resimlerin sakal salması**' gibi barok bir buluşun yanında,
*ne samanyollarının ulu kervanları susuzluğumun
ne kutupşafaklarında tanrılaşması ikelliğimin*

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

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

*Birinci ve İkinci Ordu, kıtaları, kağnıları, süvari alaylarıyla
yer değiştiriyordu,*

yer değiştirecek:

98.956 tüfek,

325 top,

5 tayyare,

2800 küsur mitralyöz,

2500 küsur kılıç

ve 186.000 pırıl pırıl insan yüreği.

Ve bunun iki misli

*kol, kulak, ayak ve göz
kımlıdanıyordu gecenin içinde.*

Şimdi de Ağlasun Aysafağı'nın sayfalarını aralıyalım:

...

1970 yılında

*16 milyon sığır
(Büyükbaş da denir buna)*

*6 milyon tiftik
20 milyon kulkeçi
ve 45 milyon da koyun
ki toplam 87 milyon*

*et süt deri ve yün hayvanı vardı bu topraklarda
kiminin tek bir adet sürmelisi
kiminin 10 bin adet kmah kasaplığı
bu topraklarda*

*kimine sütüzusu
günlük yumurta
kimine bayramdan bayrama bir kilo et
bu topraklarda*

ve oylar

1970 yılında

*35 milyon canın 20 milyonu
ulusal gelirin koklarken yüzde 35'ini
20 milyon açığı göz
okuyordu canna
yüzde 65'inin
resmen ve de alenen*

...

yaralı gözüm

yaralı elim

*yaralı yüreğimle dört koca ateş yılı
gediz
kütahya
eskisehir
inönü savaşları
ve sakarya
ve büyük taarruz*

980 subay

36 bin 239 er

*düştüm toprağa
düştüm ve artık hiç uyanmadım
gülmeğe
ağlamağa
ve sevişmeğe*

belki 100 bin

belki 150 bin can geride

*kandan ve baruttan uzakta
dert yedi ciğerlerimi
bit yedi kirpiklerimi
düştüm toprağa*

düştüm ve artık hiç uyanmadım

gülmeğe

ağlamağa

ve sevişmeğe.

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

980 subay

36 bin 239 er

gibi üçüncü çoğul şahıs bir özne,

düştüm toprağa

gibi, birinci tekil şahıs yüklemiyle, ansızın bireyleşiyor, ve bir kitle olayı, bireyin dünyasına, tek bir kişinin dıramına iletiliyor. 980 bin subayın, 36 bin 239 erin, çok genel üçüncü şahıstan birinci tekil şahısa geçiverince, nasıl tek tek yaşamaya başladığına, her bir sayının, nasıl etyle kemiğiyle somut bireyler haline geldiğine tanık oluyoruz.

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

...

altın aramağa gelmedik bu topraklara, güzelim

ocak söndürmeğe gelmedik

lâleler kızarıp çiğdemler gülüşende

menevşeler top top olup turaçlar ötüşende

at sürüp güzel sevmeğe

ve bir de güzelim

ceviz dikmeğe geldik

bu topraklara

severiz sevdiğimizi at sürer gibi

ceviz diker gibi dikeriz dostluğumuzu

ve süt sağar gibi sevişir

gül koklar gibi yarin elinden

dostların hatırım

güzelim!

deveyi deveye çattık da geldik

yuların boynuna attık da geldik

sözün kıyası

donanmış sofra gibi

yatakta kadın gibi

eşinen kısrak gibi

bekliyor bizi toprak.

...

Oysa biz daha **Oğlak**'tan bile sözedemedik. Hele, «**Bir Kuş Öttü**»den «**Lâleler**»den hiç konuşmadık. İlerde yeniden döneceğiz bu konuya.

Ocak 1973, Ankara.

bertolt brecht ve “beş paralık düzen,,

Bertolt Brecht adını ilk kez, Alman faşizminin bütün ağırlığı ile batı dünyası üzerine abandığı ve doğu halklarını da «drang nach osten -doğu'ya yayıl» yaygarası ile tehdit altında bulundurduğu o karanlık günlerde (1935—36) antifaşist göçmen Alman yazarlarının çıkardıkları Das Wort ve Welt Bühne dergilerindeki yazı ve şiirlerinden tanıdım. Ve usumda yer eden en etkin dizesi (belki de günlerin yeni bir ortaçağ karanlığı içinde bize umut veren) şu olmuştü: «Çünkü dostluğa yer hazırlamak istiyoruz biz»... Gerçekten de «dostluğa yer hazırlamak için»di verilen bu antifaşist savaş... Dünyamıza çöken bu yeni ortaçağ karanlığını şöyle bir yırtıp atabilmek için... Ondan bu yana, şöyle böyle 35 yıldanberi, Brecht'i severek, düşünerek, yüreğimin şurasında duyarak okurum. Kimi anlar olur ki, baş veren düşmanlıklar arasında, dostluk özlemi daha da dayanılmaz olur!... Öylesine davranışlar ve öyle tutumlar olur ki, Brecht'in özlemini dünyamızın ve çağımızın bir çok yerlerinde ve ülkelelerinde geniş halk yığınları ve aydınları da duyarlar tüm... «Çünkü dostluğa yer hazırlamak istiyoruz biz» derler de, çağlarına karşı duydukları sorumluluğu deyimlendirirler kendi dillerince ve yüreklerince... Ve de düşüncelerince...

Beş Paralık Roman'ın dilimizce söylenmesi beklenirdi. Ve **Sevgi Soysal**, gerçekten de ağır olan bu işi eksiksiz başarmış... Dili güzel ve tökezlemeksizin sürüp gidiyor. Ve roman boyunca ak-kara ışık oyunları ile verilen ve kimi kez Londra'nın sisli havası içinde maskelenen olaylar zincirleşti, bu sermaye birikimini sessizce izleyen ve hattâ kimi kez bu sürecin farkına varmadan birer bilinçsiz araç imiş gibi, bu dalgalanış içinde gidip gelen halk yığınlarından bir tek sözcü yaman bir yargılama ile, karanlığı aydınlatır ve epiloğu yürekleri ışıklandırarak kapatır böylece... Son yargı verilmiştir. Brecht'in eleştirel ve toplumcu gerçekçiliğini, hani gerçekçilik yapmak için değil de, bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış -dostluğa yer hazırlamaya adanmış-, ruh ve ahlâk, yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içerden yansıtmaya yeteneğini sınırsızca kullanma ve uygulamasını görürüz burada... «Dostluğa yer hazırlamak için...»

BEŞ PARALIK ROMAN, Brecht'in iki romanından biri, belki de en başta geleni... 1928'de Beş Paralık Operayı yazmıştı Brecht. Ve 1928-29 tiyatro mevsimi boyunca Berlin'de ve Almanya'nın başlıca kentlerinde başarı ile oynanmıştı. 1934 yılında da aynı Operayı epiğe uygulayarak, BEŞ PARALIK ROMAN adı ile gülünçlü bir haydutluk öyküsü haline getirdi. Opera ile Roman arasında geçen sekiz yıl, gerçekte bir sanat yapının içeriğini alabildiğine besleyen ve belirli bir olgunluk için gereğinden çok karmaşık, siyasal bakımdan da çok önemli ve kesin kararlı yıllardı. Sosyal demokratların ihaneti, iç-dış endüstri çevrelerinin destekleri ile Hitler faşizmi Almanyanın 15 yıllık yazgısına egemen olma yoluna giriyordu. Ve işçi sınıfı yenilmişti. Demokratik haklar ve özgürlükler nalçalı

çizmeler altında ezilmişti. Ve 10 Mayıs 1933 de Berlin'de Humboldt Üniversitesi önünde ve Goebbels'in başkanlığında hümanist ve ilerici alman yazarlarının, **Thomas ve Heinrich Mann, B. Brecht, E. M. Remarque, Becher, Arnold Zweig, Köstner ve Tucholsky** gibi çağdaş yazarların, Heinrich Heine gibi geçen yüzyılın hümanist ozan ve yazarının kitaplarını çığgın bir coşku içinde yakan Hitler faşizmi, yeni bir karanlık ortaçağın açılışını hazırlıyordu. Sanat yapıtlarının alevleri arasına dünya yazarları ve çizerlerinin de kitap ve tabloları acımasızca atıldı. **Zola, Proust, Sigmund Freud, Jack London ve H. G. Wells**'in kitapları yanında, **Kokosohka ve Grosz, Liebermann ve Cézanne, Van Gogh ve Picasso**'nun tabloları da yakılmışlardı. Bu arada 20.000 kitabın yakıldığı söylenir. Kitapları yakılan yazarlarla, **Hertz ve Einstein** gibi bilim adamları ve daha niceleri ülkeden sürgün ediliyorlardı. Ve hitlerciler işe kitap yakmakla başlamışlar, insan yakmakla bitirmişlerdi...

Brecht, işte bu sekiz yılı aktarmıştı Beş Paralık Roman'a... Kötü yanlarını tüm çıplaklığı ile gördüğü ve kurbanlarını açıkça gösterdiği dersler çıkarmıştı bu yıllardan. Ve Beş Paralık Roman, Operanın epige uygulanması ile çıkmıştı ortaya. Kapitalizmin eleştirisi idi bir bakıma. Emekçi sınıfın bir yazarı olarak Brecht'in ödevi, «ülkeleri gerçekleştirmek değil, çürüyen burjuva toplumunun bağrındaki yeni ögelere can vermektir» zaten... Ve bunu da yapıyordu...

Romanını yazmak için çok uzaklardan almıştı konularını. Ortada opera tabanından ve ediminden de çok az şey kalmıştı. Başlıca kişiler yine duruyorlardı. Ama bankacılar, yüksek devlet memurları, tüccarlar da katılmıştı aralarına... Geçen yıllar içinde palazlanmaya başlayanlar ve daha da palazlanmak için yerlerini zorla (öldürücü rekabet'in gerektirdiği her şeyle) alanlar ve (tekelci tröstlerle) koruyanlardı bu Beş Paralık Opera'dan sürüp gelen kişiler...

Beş Paralık Opera, Almanya'da ilk kez oynanınca (1928 yıllarında), bu haydut kişilerin haydutlukları o denli seçik değildi. Ama zaman geçince, zorbalıkla öylesine uyuşmuş ve kaynaşmışlardı ki, 10. Mayıs 1933 kitap yakma listesinde Brecht'in yer almasını, faşizm haydutlarının kendi yüz çizgilerini açık seçik sezmeleri kolaylaştırmıştı diye biliriz. Kapitalizmin başlangıç döneminde sömürülenlerin yoksulluğu ile belirlenen zorbalık, giderek kapitalizmin nitelik değiştirmesi ve tekelci kapitalizme dönüşmesi ile gözlere çarpıcı sert ve kaba bir zorbalığa bürünmüştü.

Brecht, iki öğeyi de birlikte ele alıyordu; bu yüzden iki dönemi yaklaşıyor ve «haydut»larını Dickens çağının görünüş ve ritmi içinde yaşayan Londra'sına yerleştiriyor. Yaşama koşulları geçmişteki gibi, mücadele koşulları ise bugünkü gibi. Bu Londra'luların henüz telefonu yoktur, ama polislin zırlı arabası vardır. Bugünün Londrası, kapitalizm için, geri kalmış belirli bir ruhu korumakla çok uygun görünüyor, uygun düşünüyor. Brecht, bunun önemini çok iyi belirtiyor. İyi havalandırılmamış dükkânlar, rütubetli halk hamamları, kişilerin çoğunlukla kendi kendilerine yitip gittikleri, fakat girişimleri ile modern göründükleri sisli sokakları bir araya getirmiştir. Bunlar satir görünümüne öylesine uygun dekorlar ki!.. Brecht, onları Londra topografyasının verdiği bir özgürlükle belirler. Satir yazarının kişileri, yetenekleri gerçekte tükenmiş veya ancak Swift'in imgesel roman ülkelerinde veya romancının kendi imgesinde kurduğu Londra'sında yaşamlarını sürdüren, fakat lanetli kapitalizmin oluşumuna

(kanlı kapital birikimine) girişimlerini katmış kişilerdir.

İlk yapıtlarında küçük-burjuva anarşizmin izlerini taşıyan Brecht, bu yapıtında da «sermaye birikimi»nin kökeninde «hırsızlık»ı gökmekte devam eder. Gönül isterdi ki, kapitalizmin her iki dönemini bir araya getirerek inceleyen yazar, gündelikçi iş ve sermaye çelişkinin diyalektiğini somut örnekleriyle ortaya koysun, burada olduğu gibi gölgede bırakmasın. O zaman dört başı mamur bir yapıt olma hakkını kazanır ve Brecht de gerçek Brecht olurdu gibime gelir.

BEŞ PARALIK OPERA'DAN GELENLER :

Bu kişiler, yazarlarının önünde yeniden boy gösterirler. İşte bütür damlar başına çökecekmiş gibi şapkasını başından hiç çıkarmayan Pea-chum, bu dilenciler kıralı, müzik aletleri mağazası ile uğraşmaktan vaz geçmiştir artık. İngiliz - Boers savaşına gönderilecek birliklere gemi sağlamakla uğraşiyor. Çürük gemiler... Devlet eliyle zengin olmanın yolunu bulmuş... Bu ticaretin yolunda gitmesi için de sıkışık anlarda kullanmak üzere «dilencileri»ni «tahrik edilmiş halk yığınları» olarak elinde bulunduruyor. Gemiler, sözüm ona Boers savaşına birlikleri sevk için kullanılacaklardır. Gelgör ki çok çürük olan bu gemilerin, Tamise nehrinden dışarı çıkacak halleri yoktur. Bu gemilerle çıkıp da denizlerde kaybolmuş askerlerin anısına düzenlenen yas törenlerine katılmayı boşlamaz Pea-chum... Bu yas törenlerinin birinde yine aynı maya ile yoğurulmuş kilise papazının İsa'nın «Para» hakkındaki eşsiz sözlerini sıralayışını (!?) ağız sulanarak dinler.

Kızı «Şeftali» de o «haydutça» işler'in içine karışmıştır. Fakat bir kadının olabildiği ölçüde ve dürüstlikle... Bir çocuk aldırma işinde ve bir ergen olarak müdahale yapmağa yatkın olduğu kanısını veren bir doktorla tanışırız. Bir papazın vaazında yararlanabileceği bir söylev verir doktor, dinleriz... Çıkarıcı, iki yüzlü burjuva dünyası.

Beş kuruşluk Opera'da kahraman Macheath, çıraklık yıllarından henüz çıkmıştı. Roman, bu çıraklık yıllarını ancak kısaca verir. Bizim büyük iş-adamlarımız'ın yaşam öykülerini sayfalar dolusu veren bu «yıllar dizisi» üzerinde susmayı yeğler. Ve kereste tüccarı olarak adı geçen Beckett'in «Ustura» lakabı ile anılan canı, hırsız Stanford Stills'ten başkası olmadığını anlarız. Bu Beckett ise gerçekte, U Mağazalarının, bu dala vereli mağazaların sahibi Mecheath'tir. Bu ipten kazıktan kurtulmuş insanlar karşımıza değişik kimliklerle çıkarlar. Bu Macheath, dilenciler kıralı Paechum'un kızı «Şeftali»ye abayı yakacaktır. Fakat bu abayı yakış, bir anlamda burjuva toplumunun o kârlı ticaret andlaşmaşlarından hiç de uzak düşmemektedir.

Bir zamanların «Ustura» adı ile ünlenmiş haydudu Stanford Stills'in, giderek Kereste Tüccarı Beckett ve nihayet büyük iş adamı-tüccar Macheath'e dönüşmesi süreci karanlıktadır. Aslında karanlıklar işlerdir bunlar. İşin aydınlık olan yanı, işadımı'nın yasallık kazanmamış bazı eski dostlarına sadık kalışıdır. Her şey kâr için!.. Sermayenin kanunu bu!.. Onların, çaldıkları mallarla Macheath'in U. Mağazaları (Ucuzluk Mağazaları) ağızlarına dek dolup taşmakta ve bu mağazalar bütün rekabetleri ezen bir düşük fiyatla satış yapmaktadırlar.

Ucuzluk Mağazaları birleşimi halindeki Macheath tröstü, bağımsız varlıklar gibi görünürlerse de, mal sağlama ve karşılığını ödeme bakımından bir çok yükümlülükler taşıyan temsilciliklerdir aslında. Bu «bağımsız» var-

lıkları yürütmek de kolay değildir gerçekte... Kimisi «aldığını ödemek» istemez... Mal gönderilmez kendisine... Onlardan biri Temise nehrinde hayatına son vermiştir. Öldüğünden kuşkulanılır. Katil olarak da Macheath'ın gölgesi sezilir. Fakat gelin görün ki burada görülen andlaşmalarla saptanmış olan haklarıdır onun. «Küçük Tüccar Mary Swayer'in öldürülmesi» yalnız edimin merkezini değil, moralini de içerir. İliklerine kadar boşaltılmış dükkânlar, sefere elverişsiz gemilere yükletilmiş askerler, polis şefleriyle anlaşmış soyguncular, koroyu oluşturan bütün bu kül rengi yığınlar, yönetici sınıfların kurbanları... Cinayetlerini bunlar üzerinde işlerler.. Cezalarını masumlar çeker. Kendini Temis'e atmaya zorlanan Mary Swayer'in ölümünden de tahtabacaklı asker Fewkoombey suçlu görülür. Ve büyük bir şaşkınlık içinde asılır.

MACHEATH'LER TAKIMI...

Aslına bakılırsa Macheath bir kişi değil, bir sınıftır. Macheath, Peachum, bankacılar, tüccarlar, tüm vurguncular hepsi Macheath'tirler... Ve bir burjuva sınıfını oluştururlar. Ama köklerine bakarsanız ya bir cânî-hırsız, ya bir haydut, ya da dilenci mütaahhidi... Ama koşullar birikimi sağlayıp da onları servet sahibi edince iş değişiyor. Bir burjuva olup çıkıyorlar ortaya.

Kriminoloji kitapları, canîleri asosyal unsurlar olarak nitelendirir. Bir çokları için doğrudur da. Ama kimileri için tarih tersini ispatlamıştır. Haydutlar ve canîler servet yaptıkları ölçüde sosyal örnek olurlar. Macheath ve Peachum da olduğu gibi.

Kapitalist düzende bireyin sınıfsal yeri kesinlikle belirlenmemiştir. Bir burjuva ya da bir emekçi doğuştan burjuva veya emekçi değildir; sınıfsal kimliğin özgürce seçilmediği ve değiştirilemediği derebeylik düzeninin tersine, burjuva düzeninde birey kişisel gelişmesi sırasında sınıfının bir üyesi olur.

Brecht'in romanında da kişiler, bir sürec'in içinde kendi kimliklerini bulmaya başlarlar. Dünün cânî-hırsız «Ustura»sı, giderek kereste tüccarı Beckett ve sonunda ünlü tröst U. Mağazaları rakipsiz sahibi Macheath ve büyük iş-adamı M A C H E A T H olur. Eski kuşaktan kapitalistleri beğenmeyen gözünü budaktan esirgemez, hani o «gelişmesi sırasında sınıfının bir üyesi» olan burjuvalardan biri olup çıkıyor ortaya ve sınıfı adına söz eden ünlü kişi olur :

«Parlamentoyu bir gık-guk yeri görecek kadar ileri gitmek istemiyorum. Bu doğru değil, mutlaka değil. Parlamentoda yalnızca konuşulmuyor, ticaret de yapılıyor. Orada her şeyin ticareti yapılıyor, beyni umutsuz bir biçimde yıkanmamış olan herkes görebilir bunu. Ama asıl sorun, parlamentonun önemli durumlarda yeterli olup olmaması. Benim görüşüme göre, benim görüşüm ciddi çalışan bir iş adamının görüşleridir, devletin başında olması gereken insanlar yok. Hepsi şu veya bu partinin adamları, partiler ise bencil kurumlar. Görüş açıları tek yönlü. Partilerüstü adamlara ihtiyacımız var, bizim gibi ticaret adamlarına.. Biz mallarımızı fakir zengin farkı gözetmeksizin satarız. Herkese, görünüşüne bakmadan bir kilo patates satar, elektrik tesisatını yapar evini boyarız. Devletin yönetilmesi ahlâki bir görevdir. İşverenlerin iyi işverenler, işçilerin iyi işçiler olmaları sağlanmalıdır. Kısaca zenginlerin iyi zenginler, yoksulların iyi yoksullar olmaları sağlanmalı. Böyle bir devlet yönetiminin geleceği günlere inanıyorum. Böyle bir devlete bağlanabilirim.» (Sayfa 360).

Macheath'in, bu sabık «sabıkalı»nın özlediği devlet yönetimi biçiminin ana çizgilerini, Brecht her halde Hitler'in özlediği devlet biçiminde görmüş ve göstermiş olacaktı ki, hitlercilerin kara listesinde baş köşede yer almakta gecikmedi. Yine de «dostluğa yer hazırlama» savaşını sürdürdü.

BİR YENİ SİMA :

Güney-Afrika'daki İngiliz sömürge savaşı sırasında bacağından vurulan ve Captowne Hastanesinde bacağından olan asker Fewkoombey'i roman'ın başında, Paechum'un kulubelerinden birinde »konuk«, tahtabacağı ve sırtında asker elbisesi ile dilenir görürüz. Roman'ın sonunda da onu gördüğü bir düşle yepyeni bir sima ile görmedeyiz. «O saydam ve simasız» bir yüzdür aslında. Kenar mahalleleri ve gecekonduları dolduran milyonlarca halk insanından biri... Verip de alamyınlardan biri.. Tablonun içeriğini dolduran büyük doğal kişiliği ile, kadronun hemen yanı başındadır. Aracı planda canı burjuva toplumunu gösterir. Bu toplumda ilk konuşan odur. Zira on-suz hiçbir «kâr» sağlanmayacaktır. Bu yüzden Fewkoombey prolog'da görülür, ve epilog'da da yargıç olarak yer alır. Yoksa son sözü edemeyecekti. Prolog ile epilog arasında yarım-yıllık kısa bir süre akıp gider. Bu süre içinde üstleri, kendini asılmaya götürecek uygun bir gelişme göstermişlerdir.

(.....)

«Aydınlanmıyor» diye mırıldandı. Bu U dükkânları, bu gemiler! Kazançlar; üstüne kazançlar... Nereden geliyor bunlar gerçekten? Böyle büyük ticaretler, böyle savaşlar, böylesi eşitsizlikler? Nasıl yapıyorlar bunu..

«O sırada ayakta duran Berry'yi gördü ve aklına bir şey geldi. Bir zamanlar patronu olan yazıcıya döndü ve «Smithy» diye sordu ona «bir zamanlar dilencin olarak elinde tutabilseydin başarı kazanırdı idin?»

«Niçin olmasın» dedi Smithy.

O zaman besbelli bir şey, dedi yargıç..

«İşte sizin paranız! Bizleriz, bu!.. İnsan insanın parası. Sömürmek için insanı olmayan kendini sömürür! Ortaya çıktı. Sizler gizlediniz bunu. İşte evin duvarı. Nerde duvarcı? Parası ödendi mi acaba... Bu kağıt? Bunu biri yapmak zorunda kalmış olmalı.. Buna karşılık yeterli parayı aldı mı yapan?.. Ya bu masa?..

Emeklerinin tam karşılığını almamışlar aranıyor diye bir genelge gönderilmeli her yere... Tarihçiler ve hayat hikâyecileri yeterli değil.. Ücret bordroları nerede? Sonra sanığa döner :

«Suçun ispatlandı! Hepsi yanlış! Yazdığın herşey! Gerçek olmayan şeyleri yaygınlaştırmışsın. Seni mahkûm ediyorum! Suça teşvikten. Kullarının eline bir anlamda bir para olan bu kitabı verdiğin için! İnsan bununla sömürülüyor. Böyle bir şeyi başkalarına veren ve içindekini anlatanları da mahkûm ediyorum! İdam!.. Daha da ileri gidiyorum. Böyle bir şeyin anlatılmasına izin verenleri, hemen engel olmamaya cesaret edenleri de mahkûm ediyorum. Bunları dinleyip susanları da... Bu yüzden kendimi de ölüme mahkûm ediyorum...» (Beş Paralık Roman, Sinan Yayınları, Sayfa 411)

Ve de karanlık bir sömürü düzeninin karanlık öyküsü bu aydın dikiliş içinde son bulur. Ve usumda Bertolt Brecht'in şiiri uyanır ışık ışık : «Çünkü dostluğa yer hazırlamak istiyoruz biz»...

sabahattin ali'nin önemi

Öncülük iddiasında olan genç bir hikâyeci, Selim İleri, Yeni Dergi'de yayımlanan bir yazısında «Sabahattin Ali'nin hâlâ aşılmadığını» (Yeni Dergi s. 99) ileri sürdü. Yazısını okuyunca, işin başında pek çok sanatçıyı **hiçlemiş** bir kişi olan Selim İleri'ye bu sözleri söyleten gücün ne olduğunu düşündüm ve ilk ağızda beynime üşüşen sorular şunlar oldu: Sabahattin Ali'nin önemi nerden ileri geliyordu? Aşılmamışlığından geçtik, bugüne ulaşmasında ne gibi etkenlerin rolü vardı?

Sabahattin Ali'nin önemini kavramak, onun bugüne ulaşmasındaki gizleri gün ışığına çıkarmak için, hikâye ve romanın ülkemizdeki durumunu göz önüne almamız gerekmektedir. Çünkü bir sanatçının, bir edebiyat işçisinin yarına kalmasını belirleyen en önemli faktörlerden biri de, o sanatçının artistik kalıplarda meydana getirdiği yenilikler oluyor. Bu durum, yenilikçi bir sanatçının da, tıpkı ilerici bir sanatçının olduğu gibi geleceğe kalma ihtimaline sahip olduğunu ortaya koyar. Ama belli bir zaman dilimi içerisinde aşılmaz (yani gelecekte de yaşar) olmak bundan daha farklı bir durumdur. Bu, bir sanatçının düşüncesiyle sanatsal yöntemi arasında belli bir uyumun olması demektir. Aslında yenilikçi sanatçı düşüncesiyle sanatsal yöntemi arasında bir çelişki bulunan sanatçıdır. Çoğu kez, kurulu düzenle uyuşan düşünceleri yeni artistik kalıplar içerisinde vermeyi amaçlar yenilikçi sanatçı. İlerici sanatçı ise, yeni bir özü yeni bir kalıpla vermeye çabalayan sanatçıdır. Bu nedenle, yenilikçi bir sanatçı çok çok geleceğe kalır ama, ilerici bir sanatçı gelecekte de yaşar. Dünya edebiyatından bu duruma somut örnek teşkil edebilecek bir yığın isim sıralayabiliriz... Acaba Sabahattin Ali de bu niteliklere sahip bir sanatçı mıdır? Hikâye ve roman yazdığı dönemde, o dönemin -öz ve biçim açısından- sanatını yapmakla mı yetinmiştir sadece? Yoksa gerçeği zorlamış, onu aşmaya, daha değişik ve üst düzeyde yeniden yaratıp, değişik artistik kalıplar içerisinde mi vermeye çalışmıştır? Bu sorulara sağlıklı karşılıklar bulabilmek için Sabahattin Ali'yi sanatsal üretimde bulunduğu dönem içerisinde ele alıp değerlendirmek zorunlu olmaktadır.

I

Sabahattin Ali'nin sonradan büyük bir kısmını **Değirmen** adlı eserine alacağı hikâyelerini yayımlamaya başladığı dönemde hikâyemizde şu isimler vardı: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, F. Celâlettin, Kenan Hulüsi Koray, Sadri Ertem, Osman Cemal Kaygulu ve Memduh Şevket Esendal.

Bu adlardan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, ulusal kurtuluş savaşımıza katılmış olmasına karşın, ulusal bir sanat anlayışından yoksun gözüküyordu o dönemlerde. Sonraları **Okun Ucundan** (diğer adı, Erenlerin Bağından) adı altında bütünleştirdiği hikâyemsilerinde Anadolu halkının gerçeklerini değil de, eski Yunan hayatını sergilemiş, bu toprağın insanları yerine Yunanlıları anlatmıştır. O kadar ki, bir **Hareket** yazarı «Edebiyatımızda Yunanperestlik kiminle başlar, bilmiyorum. Belki Yakup Kadri ile.»

(Fevzi Namikoğlu, Hareket s. 72) demekten kendini alamamıştır bir yazısında.

F. Celâlettin ise, geleneksel osmanlı hayatını yansıtmayı amaçlamış bir hikâyeci olarak çıkıyor karşımıza. Hikâyeleri genellikle kalemlerde, konaklarda ya da gece âlemlerinde geçen olaylar üzerine kurulmuş. (Salgın'a aldığı kimi hikâyelerinde halk yaşayışına doğru bir yönelişte bulunmuşsa da, bu kitabın yayım tarihinin 1953 olması nedeniyle bu hikâyeleri konu dışı tutmamız gerekmektedir.) Havastan tek bir kişi yoktur hemen hemen hikâyelerinde. Anlatım yönünden batı taklitçilerinden ayrı bir çizgide yer almasına karşın (Geniş ölçüde orta oyunu ve meddah geleneğinden yararlanmıştır F. Celâlettin.) yazdıkları, hikâyeciliğimizde yeni ufuklar açabilecek bir nitelikte gözüküyor. Hemen hepsi, daha çok Ahmet Rasim-Hüseyin Rahmi doğrultusunda...

Bu kuşaktan bir Refik Halit Karay var Anadolu halkıyla uğraşan. **Memleket Hikâyeleri** adı altında bütünleştirdiği 17 hikâyesinde, halkından kopmuş bir aydın gözünden de olsa, Anadolu halkının yaşayışından kesitler sunmaya çalışmıştır. Ama, sözünü ettiğimiz nedenden dolayı yazdıkları daha çok halkçı bir duyarlıkta idiler. Bunun içindir ki, kimi zaman önemli sayılabilecek saptamalarda bulunmasına karşın (Yatık Emine'de olduğu gibi), daha çok, pembe bir gözlükle Anadolu halkına sokulmuş, onun sefalet içerisindeki yaşayışını olduğunun dışında yansıtabilmiştir.

Memduh Şevket ve Osman Cemal Kaygulu'ya gelince... Bu iki hikâyecinin, Sabahattin Ali'nin hikâyeye başladığı dönem içerisinde aşırı bir etki gücüne sahip oldukları öne sürülemez. Bununla birlikte özellikle Esendal'ın, F. Celâlettin'in yararlandığı orta oyunu ve meddah geleneğinden geniş ölçüde yararlanarak -onun aksine- daha çok havası vermeye yöneldiğini de belirtmemiz gerekmektedir.

Cumhuriyet dönemi hikâyemizin oluşumunda asıl etkileri olan hikâyeciler, öncelikle Sadri Ertem ve kısa zaman içerisinde aldığı büyük yolla da Kenan Hulüsi Koray oluyor.

Kenan Hulüsi Koray'ın **Bir Yudum Su** adı altında toplanan hikâyeleri daha çok magazin hikâyeleri görünümü taşıyor. Incir Fidanları gibi toplumsal sorunlara yönelmeyi denediği hikâyeleri ise (Bir mahpusun iç dünyasını, duygusal bir dille yansıtmaya çalışır bu hikâyesinde Kenan Hulüsi Koray.), yaşanmamış olguların, salt zihni faaliyetlere dayanılarak, duygusal bir dille verilmesinin bir sonucu...

Sadri Ertem'e gelince...

Sadri Ertem, yukarıda adlarını sıraladığımız sanatçılar içerisinde salt Anadolu gerçeğiyle uğraşan tek sanatçı oluyor. Bulup okuyabildiğimiz hikâye ve romanlarıyla edindiğimiz izlenim bu doğrultuda... Bunun için, hikâyemizi tam anlamıyla memleketin sath-ı mailine yaymış bir sanatçı olan Sabahattin Ali'nin dönemi içerisindeki yerini saptayabilmek için, onun Sadri Ertem'den ayrılan yanlarını ortaya koymak gerekiyor.

Kısa zaman aralıklarıyla birbirini izleyen üç aşama yaparak sosyal gerçekçi hikâye çizgisine gelen Sabahattin Ali ile Sadri Ertem arasında ilk bakışta ortak bir yan beliriyor: Gerçekçi bir anlayışla Anadolu insanının sorunlarını sergilemek... Ama derinlemesine ele alındığında, işin başında Kenan Hulüsi - Sadri Ertem ikilisinin etkisi altında kalarak hikâye yazmış olan Sabahattin Ali'nin gerçeğin verilmesi hususunda

Sadri Ertem'den kalın çizgilerle ayrıldığı görülür. Sadri Ertem'in daha çok **izlenimci** bir gerçekçilik anlayışına bağlı kalarak hikâye ve roman yazdığı bir dönemde Sabahattin Ali'nin **sosyal** yönü ağır basan bir gerçekçiliğe doğru kaydığına tanık oluyoruz. Bu nedenle Sadri Ertem'in yazdıkları mekaniktir, kurudur. Onda ön plânda olan olaylardır. Bu olayların etkilediği insanlar ise —hemen hemen— ikinci plâna itelenmiş gibidir. (**Çıkrıklar Durunca**'da olduğu gibi.) Bir yerde, her ne pahasına olursa olsun olayı vermeyi amaçlaştırmıştır Sadri Ertem. Duyguyu bir hikâye, daha genel olarak söylersek bir sanat ögesi olmaktan çıkarmıştır. Oysa Sabahattin Ali'de olaylar, olay-insan bütünlüğü içerisinde verildiğine tanık oluyoruz. İnsanı bir bütün olarak kavramak ve bir bütün olarak yansıtmak eğilimindedir. Sabahattin Ali. Bu nedenle de, duyguya gereken önemi vermiş, onu bir sanat ögesi haline getirerek bütün eserlerine sindirmiştir. Fethi Naci'nin bir benzetmesinden yararlanarak söylediklerimizi toparlarsak, Sadri Ertem'in hikâyelerinin «sıvası yapılmamış bir betonarme binasının karkası gibi» olduğunu, Sabahattin Ali'ninkilerin ise hemen hemen bitmiş bir betonarme binası olduğunu söyleyeceğiz.

Bundan başka Sabahattin Ali, Sadri Ertem'in aksine, sorunlara devrimci bir dünya görüşü açısından sokulma eğiliminde olması nedeniyle, algıladığı gerçekliği yansıtmada, yeni yeni biçimler denemiş; yalınkat bir anlatımla yetinmeyerek gerçeği derinlemesine ve bütün boyutlarıyla yansıtabilme için yeni yeni artistik kalıplara yönelmiştir. Sabahattin Ali bu meziyetleriyle Sadri Ertem'in üstüne yükselirken, bir diğer meziyetiyle de günümüze kadar ulaşır:

Sabahattin Ali'nin ilk hikâyelerini yayımlamaya başladığı sıralarda hikâyemizde göze ilişen ve yukarıda sözünü ettiğimiz çok renkliliğe karşın ortak bir durum söz konusu idi: Adlarını sıraladığımız hikâyecilerin hemen hepsi Maupassant'vari bir hikâyeye yönelmişlerdi. Hikâyelerin beklenmedik sonlarla bitmesi, hemen hemen bir meziyet haline getirilmişti. Öyle ki, okurun hikâyenin gelişim diyalektiğini kavraması imkânsız gibiydi. Bu durumun gerçeğin özüne aykırı olduğu açık bir gerçek... Hayatta, söz konusu edilen olguların, bu hikâyecilerin anlattıkları kadar büyük gerilimlerle yüklü olması ve umulmadık şeyleri sonuçlaması... hemen hemen imkânsız gibidir. Bunun için de, bu hikâyeciler gerçeği olumsuz bir yönde zorlayarak belirgin bir yapaylığa doğru kayıyorlar, gerçekçilik adına bir çeşit gerçek-dışılığın sözcülüğünü yapıyorlardı. Başlangıçta bu anlayışta hikâyeler yazmış olan Sabahattin Ali ise, öğrenim için gittiği Almanya'dan dönünce bu tavra sırt çevirmiş; gerçeği gelişimi içerisinde kavrayıp yansıtmaya esaslarına dayanan Gorki geleneğine yönelmiştir. Böylelikle de, çağdaşlarının içerisinde bocaladıkları yapaylığa sürüklenmekten kurtulmuş, sıcak ve etkileyici hikâyeler yazmasını bilmiştir.

Sabahattin Ali'nin bugüne ulaşmasında yukarıda sözünü ettiğimiz girişimlerinin büyük payları vardır. Bu açıdan bakıldığında yenilikçi bir sanatçı kişiliğiyle çıkıyor karşımıza S. Ali. Ama onun bugün de yaşar olmasına yol açan asıl niteliği, sanatsal yöntemiyle felsefesi arasındaki uyum oluyor. Gerçekten de Sabahattin Ali, yenilikçi tavrını biçimciliğin ötesine götürmüş, hikâyenin kalıbında olduğu kadar içeriğinde de bir değişim yapmasını bilmiştir.

Sabahattin Ali, her şeyden önce, «doğmakta olan ama açıkça farke-

dilmeyen gerçeği» (Selahattin Hilal, Papirus S. 16) yakalamasını bilmiş bir sanatçı olarak çıkıyor karşımıza. O, hikâye konusu yapıp da anlattığı kişileri içerisinde buldukları edilgin özgüçleriyle ele almamış, geleceğe yönelik ve etkin özgüçleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Bu açıdan, hâlâ geleceğin gerçeğinin hazırlanmasına katkıda bulunmanın ne anlama geldiğini kavrayamamış olan pas tutmuş beyinlere, çok önceden kundak sokmuş bir sanatçı oluyor Sabahattin Ali.

Onun bugün de yaşar bir nitelikte olmasının yukarıda sıralamaya çalıştığımız meziyetlerinden ileri geldiğini şiirleri üstüne yapacağımız kısa bir çözümlenmeyle de kanıtlayabiliriz.

Günümüzde Sabahattin Ali deyince akla hemencecik hikâye, onun ardından da roman geliyor. Ama Sabahattin Ali deyince hiçbir zaman için aklımıza şiir gelmiyor. Oysa bir zamanlar şiir yazmış, hattâ bir de şiir kitabı çıkarmış bir sanatçıdır Sabahattin Ali. Öyleyken neden onun ozanlığı değil de hikâyeciliği ya da romancılığı geliyor aklımıza ilk ağızda? Bunun tek bir nedeni var: Sabahattin Ali, şiirde ne bir yenilikçi sanatçı olarak, ne de devrimci bir sanatçı olarak hiçbir varlık gösterememiştir. Gerçekten de, Dağlar ve Rüzgâr (1934) adı altında bütünleştirdiği şiirlerine göz gezdirdiğimizde, onun eski bir kalıpla (hece vezni ile) ve 19. yüzyıl halk şiiri duyarlılığıyla şiir yazmış olduğunu görürüz. Oysa o dönemlerde bir Nâzım Hikmet, bir onu izleyen Atsız Kitap'çılar, şiirin hem içeriğinde (muhtevasında) hem de biçiminde büyük yenilikler yapmışlar, devrimci bir özü yeni bir biçimle kaynaştırmışlardı. Onları bu dönem içerisinde yazdıkları ve duygu yönü en fazla ihmal edilmiş şiirleri bile, Sabahattin Ali'nin duygu yönü en fazla olan şiirlerinden daha mükemmeldir. İşte bir örnek :

Kör değilseniz eğer
görürsünüz ki
şu toprak yüzlü rençper
Kafkasta arda kalan
kalbur göğüslü oğlu
kel başlarında mütezimin
tırnaklarıyla oyulu,
kızıyla
karısıyla
kağnısıyla
son karış toprağına sarılmak,
ölse de burada onlarla ölmek
burda
onlarla
gömülmek
istiyor.

(Nâzım Hikmet, 1930)

Başım dağ, saçlarım kardır,
Deli rüzgârlarım vardır,
Ovalar bana çok dardır,
Benim meskenim dağlardır.

(Sabahattin Ali, 1931)

Görüldüğü gibi Sabahattin Ali'yi gerçekten bugüne ulaştıran ve bugün da yaşar kılan şey, yukarıda sıraladığımız meziyetleri oluyor.

Bunların dışında. Sabahattin Ali'nin asıl önemi, hikâye anlayışımıza eklediği yeni boyut oluyor. O, Ömer Seyfettin'in temsilcisi olduğu «millî hikâyecilik anlayışı»nı «memleket hikâyeciliği anlayışı» ile bütünleştirmesini bilmiştir.

Geçmişine doğru uzandığımızda, batı hikâyesinin taklit edilmesiyle oluşturulmaya başlanan hikâyemizin ayaklarını bu toprağa bastıran ilk ismin Ömer Seyfettin olduğunu görüyoruz. Az önce de söylediğimiz gibi Ömer Seyfettin, millîciliğin hikâyedeki tek temsilcisi olarak beliriyor bizde. Ama onun millî edebiyat anlayışını Ziya Gökalp'in sözcülüğünü ettiği Türkçülük anlayışıyla karıştırmamak gerekir. Günümüzde, eleştirmenleri bilgisizlikle suçlayan kimi yazarların bu tür bir yanlılığı içerisinde olduklarını gördüğümüz için (Samim Kocagöz, Varlık S. 780, s. 11, eylül 1972) özellikle bu nokta üzerinde duruyoruz. Ziya Gökalp'in görüşlerinin hikâyedeki temsilcisi olsa olsa, Ahmet Hikmet Müftüoğlu olabilir. Gerçi ilk başlarda, Ömer Seyfettin Ziya Gökalp'in kimi görüşlerinden (sözgelimi dil konusundaki görüşlerinden) etkilenmedi değil. Ama bu etkiler, hiçbir zaman için onu bu toprağın dışındaki yerlere ayak basan hikâyeler yazmaya sürükleyememiştir. Aksine o, bir yandan batı toplumlarına, diğer yandan da Ergenekon dağlarına yaslanmış sanat anlayışına karşı koymuş; bu toprağın sanatını yapmağa, bu toprak insanının hikâyesini yazmağa çalışmıştır.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde insanlar genel olarak sınıf ilişkilerinden soyutlanarak ele alındığını görüyoruz. Bu nedenle de onun hikâyelerinde, gerçek anlamda üretici yığınların yer almadığını belirtmemiz gerekmektedir. Hikâyemizi tam anlamıyla üretici yığınlar, Anadolu halkına açan ilk sanatçı, bu açıdan, Sabahattin Ali oluyor.

Sabahattin Ali'den önce Anadolu halkının yaşamını vermeye çalışmış sanatçılar olmadı değil. Aydının Anadolu'ya bakışında ilk ve önemli sayılabilecek değişiklikler Cumhuriyet'ten epey önce olmuştur. Nabi-zâde Nâzım'ın Kara Bibik'ini bir kenara iteleyecek olursak, Küçük Paşa bu yolda atılmış dev bir adımdır. Küçük Paşanın yazarı Ebubekir Hâzım Tepeyran, aydının halkla olan ilişkilerinin yok denecek kadar zayıf olduğu bir dönemde, çeşitli görevlerle Anadolu'da bulunmuş ve halkın içerisinde bulunduğu güç koşulları gözlemek imkânını bulmuştur. Eserinde bunları başarılı bir biçimde sergileyen Tepeyran, Anadolu halkını değişik bir perspektiften yansıtmayı amaçladığını daha ilk sayfalarda açık-seçik ortaya koymaktan da kaçınmamıştır. «Anadoluyu görmeyenlerin, büyük şehirlere mahsus her türlü gürültülerden sıkıldıkça birer sükûn ve huzur yeri olmaları tasavvuru ile sakinlerine gıpta ettikleri fakir ve sefalet yuvalarından biri olan bu köyün mevkii bir şâiri, bir ressamı yalnız bir şiir yazmak, bir tablo krokisi çizip geçmek için belki memnun edebilirdi...» (Küçük Paşa, s. 5, İkinci ve sadeleştirilmiş tabı, 1947). Bunu izleyen ikinci eser de, Millî Mücadele döneminde Anadolu'nun gerçek yüzüyle karşı karşıya gelen Osmanlı aydınının şaşkınlığının hikâyesi olan **Yaban** oluyor. Aralarında on yıllık bir zaman bulunan bu iki eserde ortak olarak, kaba bir gözlem, yüzeysel bir yaklaşım göze geliyor. Anadolu insanını bütünüyle kavramaktan iraktır bu yazarlar. Ne kadar iyi niyetli olurlarsa olsunlar, yine de konak penceresinden Anadolu insanına bakıyorlar, onun acılarının dışında kalıyorlardı. Oysa Sabahattin Ali, salt düşüncesiyle değil yaşantısıyla da onların sorunlarına bulanmış, onları yakından tanıma imkânını bulmuştur. Bu nedenle aydının

Anadolu'ya bakış açısını temelden değiştirmeye yönelmiş ilk sanatçımızın Sabahattin Ali olduğunu öne süreceğiz.

Görevli ya da sürgün olarak Anadolu'da, tutuklu olarak da çeşitli mah-pushanelerde bulunmuş olan Sabahattin Ali, Anadolu insanını bütün özellikleriyle tanımış ve de yansıtmıştır. Hikâye ve romanlarında çizdiği insan tipleri, her yönleriyle bu toprak halkının bir yönünü simgeleştirmekte ya da dışlaştırmaktadır. Sözelimi Kuyucaklı Yusuf'taki Yusuf'un kaya gibi sert kişiliği, Sıcak Su'daki Emine'nin direnme gücü... bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Ses'te ise, bir ses yarışması için Ankara'ya götürülen bir Anadolu gencinin, (tek yönlü işleyen üstyapı kurumlarının kuralcı niteliği yüzünden) yarışmayı kaybettikten sonra kenti terkedişini şöylece tasvir eder yazar :

«Ertesi sabah, aramızda topladığımız birkaç lirayı kendisine vermek ve onu Konya otobüslerine bindirip selâmetlemek için Haymana hanına giden arkadaşşıma hancı, Sivas'lı Ali'nin, sazını iki liraya satıp yol parası yaptığını ve şafakla kalkan bir kamyona binip Konya yolunu tuttuğunu söylemiş.» (Kağrı-Ses, s. 185, Varlık basımı).

III

Çeşitli yazılarımızda sanatta devrimci tavrın bağınaz ve tek yanlı biçimde ele alınamayacağını belirtmiştik. Günümüz Türk hikâyesi üzerine yazdığımız bir genellemede ise, sanat eserinde anlatılan insanın niteliği ile devrimci tavır arasındaki ilişki üzerinde durmuş ve şunları söylemiştik: «**Sanatta devrimci tavrı sadece işçi-köylü yığınlarının yaşamını anlatmakta bulanlar, orta-tabakanın çeşitli kesimleriyle kentsoylu kesiminin yaşamlarının eleştirel bir gözle verilmesini bu tavrın dışında tutmaktadırlar. Oysa devrimci tavrı belirleyen ele alınan insanların niteliği değil, bu insanları ele alışın niteliğidir.**» (M. E. Yansıma S. 9. sayfa 348-349) Sabahattin Ali, en az 35 yıl öncesinden sanatta devrimci tavrın bir y ö n t e m sorunu olduğunu kavramış, eserlerini buna göre düzenlemiştir. Şöyle yüzeysel bir araştırma bile Sabahattin Ali'nin eserlerinde tek bir tabakanın insanlarına bağlı kalmadığını ortaya çıkarmaya yeter. O, olaylara sokulmuş ve onları almış ve eserlerinde anlatmıştır. Ele aldığı kişileri niteliğine göre dünya görüşünde bir değişiklik yapmaması nedeniyle, üretici olmayan yığınları bile anlattığı zaman üretici yığınların bilinçlerini kamçılayacak yansımalarda bulunabilmiştir. Sözelimi **İçimizdeki Seylan...**

Yüzeysel bir biçimde ele alındığında, bu eserin, sadece bir **toplum kaçacağı**n hayat hikâyesi olduğu sanılabilir. Ama, derinlemesine ele alındığında yazarın, bu eserde çok yönlü bir eleştiri içerisinde bulunduğu kolaylıkla görülür.

Sabahattin Ali, üretici yığınlardan tek bir kişiye bile yer vermediği bu eserinde, bir yandan ırkçı görüşlerin eleştirisini yaparken, diğer yandan da, halktan kopmuş aydınların içerisinde buldukları ruh halini ve değerlerinin yozluğunu sergilemeye çalışmıştır. Bunun dışında, Sabahattin Ali'nin, özellikle hikâyelerinde tarihî **bürokrat-halk çelişkisini** de işlediğini görüyoruz.

Bürokrat-halk çelişkisi, bürokrasinin Türkiye'ye özgü niteliğinin yol açtığı sınıfsal tersleşmeler Sabahattin Ali'ye gelinceye kadar pek çok sanatçı tarafından söz konusu edilmiştir. Ne ki, Sabahattin Ali öncesi dönemde sorun o l u m l u bir yaklaşımda bulunan tek sanatçı Ebubekir Hâzım Tepeyan oluyor.

Ebubekir Hâzım Tepeyran, estetik yönden hayli ilkel olan Küçük Paşa'sında, tarihî bürokrat-halk çelişkisini bilinçli, ama tek yanlı bir biçimde ortaya koymaya çalışır. Eserin ilk cümlesi bile bunu kanıtlamaya yeter. «Anadoluda bir köy... Bir buçuk yıl evveline kadar müstebit hükümetin asker almak, vergi tarh ve tahsil etmek lâzım geldikçe hatırladığı köylerden biri.» (Küçük Paşa, s. 5).

Belirttiğimiz gibi Tepeyran eleştirisinde bilinçlidir. Ama eleştirisinin niteliği tek yanlıdır. Bunun tek nedeni de Tepeyran'ın kendisinin de yüksek tabaka bürokratlarından olması, oluyor. Bir yandan 1908 hareketinin tasfiye ettiği bürokratları yererken, diğer yandan da Tevfik Fikret gibi, ülkenin kuruluşunu «Yeni Osmanlı Bürokrasisi»nin iktidarında görür. Bu durum da eleştirisinin bütünü kavramasını imkânsız kılar.

Sabahattin Ali'nin böyle bir ayak bağı yoktur. Ayrıca o, Yeni Osmanlı Bürokrasisi'nin bir uzantısı olan burjuvalaşan Cumhuriyet bürokrasisini de yakından görme imkânını elde ettiği için saptamalarında daha nesnel olmuş, bununla da yetinmeyerek amansız bir düzen eleştirisine doğru kaymıştır.

IV

Sabahattin Ali'nin dil ve anlatım özellikleri üzerinde de durmak gerekiyor. Bugün bile okunduğunda insanı saran, hemencecik içine çeken akıcı, duru bir anlatımı var Sabahattin Ali'nin. Genel olarak yaşayan türkçeyle yazmasını bilmiş, dolambaçlı söz söylemekten kaçınmıştır. Bununla birlikte kimi eserlerinde, bugün için canlılığını yitirmiş bazı sözcüklere (sözgelimi münhal, takallüs, taharri, üdeba, mühmel, muazzep, adese, ufunetli, tehey-yüç, tekevün, ihsas... vs. gibi) rastlamıyor değiliz. Ama bu tür sözcükler, hiçbir zaman için eserlerinde büyük bir yer tutmuyor, verilmek istenen şeylerin anlaşılır olmasını önlemiyor...

Sabahattin Ali'nin rahat okunur ve kolay anlaşılır olmasını sağlayan, sözünü ettiğimiz duru dili kadar, bu dile uygun düşürdüğü anlatım tekniğidir de. Eserlerindeki olayların büyük bir kısmını gözlemlerinden üretmiş olması, konuşur gibi bir anlatım tutturmasına yol açıyor. Aşırı tasvirlerle, okurla olay arasındaki ilişkiyi sarsacak türden ruh tahlillerine kaçmıyor. Gerçeği özüne uygun bir biçimde ve yalın bir biçimde vermeyi amaçlıyor. Bu nedenle de, hikâye ya da romanlarında, pek çok sanatçımızda rastladığımız gibi zorlama girişlere rastlamıyoruz. Karşımızda bir sanatçı değil de, sanki bir Anadolu köyünde, ocak başında savaş anılarını anlatan yaşlı bir köylü var sanıyoruz bir an için. İşte örnekleri :

«1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkiyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler.» (Kuyucaklı Yusuf, s. 7, Bilgi basımı, 1972).

«Konya hapishanesine ilk girdiğim gün Cavit Beyle tanıştım. Beni ihtilâttan menederek baş gardiyanın yattığı odaya kapamışlardı. Gece olunca nöbetçi gardiyan kapımı açarak beni yukarıya, «Yüze gelen mahpuslar» koğuşuna götürdü.» (Kağrı-Ses, Varlık basımı, s. 45, 1965).

«İki arkadaş Yıldızlılından Sivas'a gitmek için şosenin kenarında otomobil bekliyorduk. Akşam olmalı başlamıştı. Akıllının biri, gece yarısı gelen tiren beklemektense sık sık geçen kamyonlardan birine atlamamızı tavsiye etmişti; ve biz bir buçuk saatten beri, yolun kaybolduğu taraflarda belli

ren her toz bulutuna ümitle bakarak bu «sık sık» tâbirinden kaçır saatlik fasılların kastedildiğini düşünmeye dalmıştık.» (Yeni Dünya, s. 53, Remzi basımı, 1943).

«İki candarın İdrisi aralarına almış götürüyorlardı.» (Değirmen, s. 186, Varlık basımı, 1965).

Bununla birlikte kimi zaman eserlerinde tekdüze bir anlatımla da karşı karşıya gelmiyor değiliz. Ama yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, sanatsal bir öge olarak duyguya verdiği önem, bu tekdüzeliğin y a l ı n k a t l ı ğ a dönüşmesini önüyor.

Bu sözlerimle Sabahattin Ali'nin eserlerinin biçim yönünden tam bir mükemmelliğe sahip olduğunu öne sürdüğüm sanılmasın. Sabahattin Ali'nin de eserlerinde birtakım biçimsel aksaklıklar, dahası acemilikler var kuşkusuz. Her şeyden önce d i ş g ö z l e m l e çalışması, bu yöntemin yol açması doğal olan açıklama, dıştan karışıp olayı yönlendirme, kaba tasvirler... vs. gibi aksaklıkları, onun ürünlerinde de gözlüyoruz. Kimi zaman insan psikolojisini tam olarak, insanın eşya ile olan ilişkileri içerisinde veremediğine, özel açıklamalara kayarak kişilerinin bazı yönlerini ön plâna çıkardığını görüyoruz. Bu da, insanların tam bir somutluğa ulaşmasını önüyor, kimi olguların da zihinde iz bırakmasını imkânsız kılıyor.

Bunun dışında Sabahattin Ali'nin kimi eserlerinde zamanı yeteri bir yetkinlikte kullanmadığını da görüyoruz. Yaşanmakta olan zamandan yaşanmış olan zamana doğru sıçrarken, bu iki zaman arasındaki diyalektik bütünlüğü koruyamıyor, onların süreklilik karakterlerine karşın kesikliklerin oluşmasına yol açıyor. Böylelikle eser içerisinde, belli bir yatakta gelişen bir sürecin oluşması önleniyor, eserin iç diyalektiği sakatlanıyor. Bu durum da doğal bir biçimde yaşanmakta olan zamanla yaşanmış olan zamanın birbirinden kopmasını sonuçluyor ve bu iki zaman diliminde geçen olayların bir noktada kesişmesi hemen hemen imkânsız oluyor. Okur, bir hikâye içerisinde, birden fazla hikâye dünyası ile karşı karşıya geliyor ister istemez. Bunun da etkileyciliği azaltacağını belirtmek gereksiz sanırım.

Sabahattin Ali'nin hikâye kurgusu üzerinde de durmak gerekiyor. Bir volkanı andırıyor onun hikâyeleri. Sessiz ve yumuşak bir biçimde başlıyorlar, insanı sarsan bir püskürmeyle sona eriyorlar... İşte Kamyon, işte Bir Şaka, işte boylu boyunca Kuyucaklı Yusuf... Burada, yazımızın başında bir kusur olarak nitelendirdiğimiz Maupassant'vari hikâye kurgusuyla, Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde karşılaştığımız hikâye kurgusunu birbiriyle karıştırmamak gerektiğini belirtmeliyiz. Sabahattin Ali, hikâyelerini beklenmedik bir sonla bitirirken, Maupassant'vari hikâye yazarlar gibi gerçeği idealize etmiyor, onun diyalektik gelişimini inkâr etmiyor. Hikâyesinin başı ile sonu arasında belli bir uyumun bulunmasına özellikle dikkat ediyor. Ayrıntıları yerli yerinde ve başarılı bir biçimde kullanıyor. Öyle ki, hikâyesinin herhangi bir yerinde geçen en küçük bir motif bile, sonun önemli bir hazırlayıcısı olabiliyor. Bu nedenle de onun hikâyelerini uyanık bir zihinle izlemek gerek, tatlarına varabilmek için...

Hikâyelerinin bitimi de göz önünde bulunduracak olursak Sabahattin Ali'nin sarsarak, rahatsız ederek uyandırmaktan yana olduğunu ileri sürebiliriz. Bu açıdan, günümüzde Bekir Yıldız ve İrfan Yalçın'da gözlediğimiz bu tavrın ilk örneklerini veren sanatçının Sabahattin Ali olduğunu öne süreceğiz.

Sabahattin Ali'nin bu çok yönlü meziyetlerine bir başka örnek olarak da, onun mizaha verdiği önemi gösterebiliriz. Mizahın da bir sanat ögesi olabileceğinin bugün bile kabul edilmediği ülkemizde Sabahattin Ali, pratik örneklerle çok önceleri bu sakat düşünceyi alaşağı etmesini bilmiş, mizahı da bir sanat ögesi olarak hikâye ve romanlarına katmıştır. Gerçi ondan önceki kuşak da, hikâyede olsun, romanda olsun mizahtan geniş ölçüde yararlanıyorlardı ama, mizah onlarda belli bir içeriği daha e t k i n bir biçimde vermekte bir yardımcı öge değil, aksine romanı ya da hikâyeyi kurtaran temel öge oluyordu. Sabahattin Ali'de ise mizah, en fazla yeriye yöneldiği eserlerinde bile, hiçbir zaman için bu nitelikte olmamış, içeriğin daha y e t k i n bir biçimde verilmesinde bir yardımcı öge olarak kalmıştır. Bu tavrı da geniş ölçüde eserlerinin daha bir etkileyici olmasına yol açmış, toplumsal çelişkileri daha ince bir duyarlılıkla vermesini sağlamıştır.

Eserlerinin bütününde gözlediğimiz bu tavrını, özellikle, Sıçra Köşk adlı hikâyeler kitabında topladığı 4 masalla, Bahtiyar Köpek adlı hikâyesinde âşık bir biçimde gözleyebiliriz.

Yazar, Bahtiyar Köpek'te, binbir ihtimalla beslenen ve bakıcısı falan olan bir kentsoylu itini anlatır. Daha hikâyenin başlangıcı bile Sabahattin Ali'nin kara mizahın hangi derinliklerine ulaştığını kanıtlamaya yeter.

V

Sabahattin Ali'nin önemi salt sanat alanında gerçekleştirdiği atılımlardan ileri gelmiyor. Çünkü sadece bir sanatçı olarak yaşamadı Sabahattin Ali. Düşüncesiyle eylemini bütünleştirmesini bilen bir aydın olarak, çağının gerçeklerinden haberdar bir biçimde yaşadı. Bu nedenle aktif mücadelelere de karıştı. Bir örgüt disiplininden yoksun olması, daha çok anarşizan eğilimlere yönelmesi çabalarının önemini bir derece düşürmüş de olsa, yüreğinin kabuğu içerisinde yaşayan bir aydın değildi o.

Sabahattin Ali'nin sanatçı kişiliği onun eylem yönünden soyutlanarak ele alınamaz. Sañata ağır bir yük vurmuş, hattâ biraz da ileri giderek kısa politik dalgalanmaları eserlerine konu olarak seçmekte bir sakınca görmemiştir. Şimdilerde, geleceği gerçeğini hazırlamaya yönelik eserleri bir örnek olarak niteleyenlerin düşüncesine çok önceleri cevap vermişti o. Bir örnek olarak İçimizdeki Şeytan'ı gösterebiliriz. Sabahattin Ali bu eserinde, ikinci dünya savaşının etkisiyle Türkiye'de uçveren ırkçı görüşlere karşı amansız bir savaş açmış, Alman faşizminin dünyayı ateş ve kan cehennemine çevirdiği bir dönemde özgürlükçü güçlerin yanında yer almıştır. Bunun dışında hikâyelerinde, özellikle de masallarında apaçık bir düzen eleştirisine girişmiş, emekçinin sorunlarını dile getirmekten kaçınmamıştır.

Öldürülmesinden kısa bir zaman önce Marko Paşa'da yazdığı yazılarında ise, 1924 Anayasası'nın anti-demokratik maddelerine karşı, tutarlı bir mücadele vermiş, ne istediğini, neyi savunduğunu bilen bir aydın tavrı almasını bilmiştir. Bu nedenle Sabahattin Ali, düşüncesiyle davranışını, kuramıyla eylemini bütünleştirebilmiş bürokrat bir aileden gelmiş olmasına karşın, tarihsel gerçekliğinin bilincine vararak bürokrasinin bütün değerlerine karşı kesin bir tavır takınmasını bilmiş ender aydınlarımızdan biridir.

İşte Sabahattin Ali'nin önemi deyince aklı gelen şeyler... İşte Sabahattin Ali'nin günümüzde bile yaşamasının gizi...

olaylar - yayınlar - yorumlar

BEDRETTİN CÖMERT

EDEBİYATIN İŞPORTACILARI

VARLIK YILLIĞI 1973'ün «eleştiri, deneme, inceleme» bölümünü bu yıl da, *Adnan Binyazar* hazırlamış. Ama işi, bu yılki kadar garagara getirdiği görülmemiştir. Belli ki dergileri gereğince izlememiş, izlediği kadarıyla ise, ya yanlış izlemiş, ya da «futbolcuyuz futbolcu» havasınca taraf tutarak... Ve 1972 yılında «eleştiri, deneme, inceleme» diye, konuyla ilgisi ilişkisi olmayan yazı, yazar ve olayları anmış.

Dergileri yanlış izlediğini şundan çıkarıyorum : *Adnan Binyazar*'ın SOYUT dergisinin sürekli bir yazarı olarak gösterdiği *Mehmet Doğan*, 1972 yılında bu dergide hiç görünmemiştir. *Binyazar*, SOYUT ile YENİ DERGİ'yi karıştırmış olacak. Nitekim YENİ DERGİ'nin Nisan, Mayıs ve Ekim sayılarında, adigeçen yazarın üç eleştiri yazısı çıkmıştır. SOYUT'da, *Cevat Çapan*, da, özgün tek bir yazı yayınlamamıştır. Yalnızca *Cesare Pavese*'nin *Günlük*'ünden çeviriler yapmıştır. Derginin Kasım sayısında ise, *John Whiting*'den «HAYIR NEDEN» adında çok güzel bir oyunu, pırl pırl bir türkçeyle dilimize aktarmıştır.

YANSIMA dergisi hakkında da şöyle diyor *Binyazar* : Günümüz Türk Hikâyesi özel sayısından sonra, «bir özel sayılar dizisine girdi *Yansima*. Ne ki, öbür özel sayılar, birincisinin uyandırdığı olumlu etkiyi uyandırmadı». YANSIMA, 6'ncı sayısı olan Hikâye Özel Sayısından başka, sadece Ekim ayında, Vi-etnam'ın sanatına ayrılmış bir özel sayı daha düzenlemiştir, o kadar. Hem, nerden biliyor bu bay, olumlu

etki uyandırıp uyandırmadığını? Ayrıca, *Varlık* okurlarında çoğalma olduğunu da söylüyor. *Emin Özdemir*, ilgiyi üzerinde toplayan yazar olmuş! *Salâh Birsal*, aralık ayında, deneme yayınlıyacakmış. Eh yâni, edebiyat komiserliği bu kadar olur doğrusu!

İlgisiz yazı ve yazarlara gelince :

Ceyhan Atuf Kansu'nun yazıları, düşünce makaleleridir. *Oktay Akbal*'ın «Günler» desil, adı üstünde, günlüklerdir. *Muzaffer Uyguner*, *Hikmet Dizdaroğlu* ve *Muhtar Körukçü*'nün ise eleştiriyle yakından taktan ilişkileri kalmamıştır. Edebiyatımızın silik zabıt kâtipleridir bunlar. *Emin Özdemir*'in *Varlık*'ta sürdürdüğü değinmeleri ne yansızdır, ne de nesnel. Ona buna çamur atma görevinin yanında, Yaşar Nabi'nin resmî sözcülüğünü kusursuz yapmaktadır artık. *Tahsin Saraç*'ın, «Illuminations» çevirileri üstüne yazısı, yanlış bir çevirinin düzeltilmesidir. *Afşar Timuçin*'in yazılarını herhangi bir türe sokmak olanaksızdır. *Günel Altıntaş*'ın «değinmeler», günlük türüne sokulabilecek bir yan türdür. *Muzaffer Buyrukçü*'nün günlükleri ise, belirgin gerçeklik unsurlarına rağmen, açıkça edebiyat sanatı yapmayı amaçlayan yazılardır. *Nurer Uğurlu*'nun Türk yayın hayatıyla ilgili yazısı da, «eleştiri, deneme, inceleme» alanının dışında kalır. Hem, nerden sokuldu şu «deneme» sözcüğü Türkçeye? Nerde hiçbir türe girmeyen, nitelsiz yazı varsa, adına «deneme» deniyor artık bizde. Hele son zamanlarda, salt gevezeliğin, sahte bilgeliğin adı da «deneme» oldu. Acemiliklere meşrûluk sağlıyor «deneme» adı!

Oysa 1972'de eleştiri ve edebiyatla ilgili bir sürü önemli yazı çıkmıştır. SOYUT'ta : *Konur Ertop*'un Furu-

zan ve Oğuz Atay hakkında *Attilla Özkırmılı'nın*, Metin İkin ve Fûruzan hakkında. *İrfan Yalçın'ın*, Muzafer Tayyip ve Rüşti Onur'un şiiri hakkında. *Asım Bezirci'nin*, Hasan Hüseyin, Metin İkin, Leylâ Erbil ve Fûruzan hakkında. *Bedrettin Cömert'in* şiirde müzik hakkında. *Nahit Erüz'un*, Fûruzan hakkında. *Mehmet Ergün'ün*, Refik Durbaş ve Necati Tosuner hakkında.

YANSIMA'da ise : *Tekin Sönmez'in*, Gülten Akın, Şükran Kurdakul ve Orhan Kemal hakkında eleştirileriyle, «nesnel eleştiride yöntem», «öznel eleştiri hastalığı», «toplum ve sanat», «sanatın işlevi» konulu incelemeleri. *Zühtü Bayar'ın*, Bekir Yıldız hakkında. *Hasan Hüseyin'in*, genel olarak halk edebiyatı, halk edebiyatında estetik sorunları ve toplumumuzda günah kavramı üzerine yazı ve incelemesi. *Taner Ak-yüz'ün*, Süreyya Berfe hakkında. *Taylan Altuğ'un*, Cengiz Tuncer hakkında. Yine *Zühtü Bayar'ın*, toplumsal gerçekçilik ve edebiyatın işlevi hakkında. *Mehmet Veysel'in*, Fûruzan ve Orhan Kemal hakkında. *İrfan Yalçın'ın*, Cahit Sitki'da ölüm hakkında. *Bedrettin Cömert'in*, «şiirde duygu», «eleştirimizin çağdışılığı» «bütüncül bir gerçekçilik anlayışı», «şiir» hakkında kuramsal yazıları. *İ. Zeki Eyüboğlu'nun*, «Türk öykücülüğünün kökeni» hakkında. *Mehmet Ergün'ün*, günümüz Türk Hikâyesi ve, savaş ve edebiyat hakkında.

Yeni a'da : *Asım Bezirci'nin*, Leylâ Erbil, Tomris Uyar eleştirileriyle «şiirde yenilik ve ilerericilik» konulu yazısı. *Ferit Öngören'in*, «Yedi Şairi Türkçede İnceleme Taslağı» başlıklı incelemesi. *Hilmi Yavuz'un*, Yunus Emre hakkında. Yine *Hilmi Yavuz'un*, *Varlık* dergisinde, edebiyatta yapısallık hakkında. *Fahir Onger'in*, TÜRK DİLİ'nde, Oktay Akbal hakkında.

Ve daha, gözümüzden kaçan bir sürü yazı... Bu yazarlardan kimisini anmıyor değil Adnan Binyazar, ama, bir-iki yazar adı sıralayarak işin içinden çıktığını sanıyor!

Bu işportacılığa son verilmelidir artık. Bu gibi yıllıklara o yazıları yazarları yüzleri kızarmıyor belki, ama, o yazıları okumak zahmetine katlananların kızarıyor. Adnan Binyazar gibi kimselerin edeceği lâfa bugün artık okurun karnı tok! Eğer, «yılıktaki bir yazı bulunsun da, nasıl olursa olsun» deniliyor ve okurun altmışaltıya bağlanıldığı sanılıyorsa, aldanılıyor! Türkiye artık, o Türkiye değil! Kül yutmuyor okur.

ÜNSAL AKPAK

«SORGU» ve «MUHBİR»

Polis ve onun ünlü sorgu odaları, Türk toplum hayatında çok önemli bir yer tutmasına karşın, bu olgu, edebiyat ürünlerimizin pek azında yansıtılmıştır. Oysa, polisin halkımızla gerek sokakta, kahvede ve alanlarda, gerekse karakolların sorgu odalarında kurduğu ilişki her yönüyle ilginçtir. Ne var ki, bu ilginç ilişki, edebiyatımıza konu olarak geçince girmemiş, gazetelerin günlük sayfalarında sadece haber olarak kalmıştır. Oysa, *S. Ali'nin* son yıllarında yazdığı «Kurtla Kuzu» öyküsü, *H. J. Dinamo'nun* «6-7 Eylül Kasırgası» yapıtı ve *Aziz Nesin'in* «Aziz Nesin Poliste»si, polis-halk ilişkisini yansıtan ve tarihsel bir döneme ışık tutan ürünler olarak, sözünü ettiğimiz konunun önemini açıklıyorlar.

Neyse ki, bir süre önce yayımlanan «Sorgu» ve «Muhbir» adlı yapıtlar, Türk okurunun bu konudaki susuzluğunu biraz olsun giderdi. Hele hele, Amerikalı Kerime Nadir'lerin o vıcık vıcık gözyaşı dolu, ve aşk afyonu eserlerinin ortalığı kapladığı bir dönemde, bu iki yapıtın yayımlanması gerçekten çok yerindeydi.

İki yapıtta da anlatılan olaylar, Türk halkının hiç de yabancı olmadığı konulardı. Bu nedenle, okur, çeviri olmalarına karşın kolaylıkla ilişki kuruverdi «Sorgu» ve «Muhbir» ile. Sorgu'nun kısa zamanda İkinci basımının yapılması ve «Muhbir»'in de aynı anda iki ayrı yayınevi tarafından yayımlanması, Türk okuruyla kaynaşmış olmalarına iyi bir örnektir sanırım.

Henri Alleg, «Algar Républicain» gazetesinin sahibi olan, devrimci bir Fransız aydındır. Dünya halklarının bağımsızlık hakkını sonuna dek savunmuş, bu nedenle de, kendi ülkesinin boyunduruk altına aldığı Cezayir halkının bağımsızlık mücadelesinin yanında yer almıştır. Ne var ki, Alleg'in bu tutumu, Cezayir halkının bağımsızlığına göz dikmiş olan Fransa yöneticilerini tedirgin etmiş ve bir süre sonra Alleg tutuklanarak, en ağır işkencelere uğratılmıştır. İşkence odaları, falakalar, elektrik akımıyla vücutta oluşturulan şoklar, en nazik yerlere sokulan coplar, v.b... Genel bir özelliktir ki, faşizmin kol gezdiği bütün ülkelerde, halkların bağımsızlığına gönül vermiş devrimcilere yapılan baskılar ve zulümler aynıdır. Bunun için, Alleg'e yapılan işkenceler, kara düşüncelilerin yapacağı olağan davranışlardır. Çünkü, düşünce özgürlüğüne açık bir yanı yoktur faşizmin. Çünkü, bağımsızlık mücadelesi veren halkların en büyük düşmanı: siyasal yönetme biçimini faşizm olarak belirleyen *emperyalizm*'dir. Biliyoruz ki, bugün çağımızın temel çelişkisi, az gelişmiş ülke halklarıyla emperyalizm arasındadır. İşte, «Sorgu», bu temel çelişkiyi yansıtmaktadır bize. Gerek yapıtın birinci bölümünde anlatılan Alleg'e yapılanlar, gerekse ikinci bölümde Korovessis'e yapılanlar, emperyalizme devrimci bir bilinçle karşı çıkmanın sonuçlarıdır.

Yapıtın ikinci bölümünde gördüğümüz Perikles Korovessis, Alleg gibi düşüncelerinden dolayı aynı işkenceleri görmüş, aynı acıları yaşamış ve ülkeyi yönetenlerin faşist yönetimine karşı, Yunan halkının özgürlüğü ve bağımsızlığı için mücadele etmiş, bir yunan aydınıdır. Devrimci bir tiyatroy sanatçısıdır. Düşüncelerinden dolayı kovuşturmalara uğramış, bir zamanlar Papadopoulos'un da çalıştığı ve Amerikan parasıyla kurulmuş olan KYP (Yunan İstihbarat Teşkilatı)'nın sorgu odalarında en ilkel ve insanlık dışı işkenceleri görmüştür. Faşizmin, kendisi gibi düşünmeyenlere insafsızca uyguladığı evrensel işkence yöntemleridir Korovessis'e yapılanlar. Ne var ki, ne erkeklik organına elektrik akımıyla verilen şoklar, ne de en mahrem yerlere polis eliyle sokulan coplar, kişileri inançlarından vazgeçirmeye yetmemektedir. Onca işkenceden sonra görüyoruz ki, Alleg ve Korovessis, halkların gücüne devrimci bir bilinçle inananın anıtları olarak ayakta durmaktadırlar. Tarihin akışı karşısında, faşizm, yenilmek zorundadır çünkü. *Hitler, Musolini, Batista, Franco* bu tarihsel olgunun en güzel örnekleridir. Unutulmamalıdır ki, başlangıçta ve sonuçta daima halklar vardır.

İrlanda edebiyatından çok az yapıt çevrilmiştir dilimize.

Joyce, Beckett, Yeats gibi İrlandalı birkaç yazardan dilimize çevrilen yapıtlar ise, İrlanda edebiyatının sadece bireyci yanını tanıtmaktan öteye gidememiştir. İşte, «Muhbir» adlı romanı dilimize çevrilmiş olan Liam O'flaherty, bu romanıyla, bize İrlanda edebiyatının devrimci bir ürününü sunmaktadır.

Bir grev sırasında, Francis Mc Phillip, «Tarım İşçileri Birliği»nin sekreterini öldürür. Tüm İrlanda

polis, bu öldürme olayı üzerine Mc Phillip'in peşine düşer. Ve 1920 yılının 15 Mart gecesi, gizlendiği yeri ihbar edilen Francis, polis tarafından sıkıştırılır ve kendi kendini öldürmek zorunda kalır. İrlanda'daki devrimci örgütün eski bir üyesi olan ve disiplinsizliği nedeniyle, arkadaşı Gypo Nolan ile birlikte devrimci örgütten çıkarılan Francis Mc Phillip'i polise ihbar eden «muhibir» kimdir? Örgütün eski bir üyesini ihbar eden kişi, gammazladığı kişilere yenilerini eklemeyecek midir?.. Bu soruların yarattığı te-dirginlik üzerine, örgüt, muhibiri bulmak için çalışmalarına başlar. Ve sonunda bulup, muhibiri öldürerek cezalandırır. Muhibir, Gypo Nolan'dır. Nolan, «Bir zamanlar Dublin'de polislik yapmış, fakat sonradan devrimci örgütlere haber taşıdığı gerekçesiyle işinden atılmıştı». Böylece devrimci örgüte giren Gypo, bir süre sonra buradan da atılacaktı. Romanı okudukça görüyoruz ki, dengesiz ve acınası bir insandır Nolan. En yakın arkadaşını 20 İngiliz lirasına ihbar edecek, ve onun ölümlüyle kazandığı parayı kadınlarla yiyecek kadar vurdumduymazdır. Örgüt tarafından yakalanıp da yargılandığında, suçu Mulligan'ın üzerine atacak kadar gaddar ve hala devrimci olduğuna içtenlikle inanacak kadar da dengesizdir. Oysa, örgüt için, muhibir muhibirdir. Muhibirin şu ya da bu olması önemli değildir. Çünkü «Muhibir, muhibirdir. Veba belirtisi gibi görüldüğü yerde yok edilmelidir. Ortak bir düşmandır bu.»

Karşısındakinin düşünme özgürlüğünü çok gören muhibirleri, toplumlar yaratırlar. Gelişim süreci hızlandıkça, toplumsal kesimlerin çatışması yoğunlaşır ve erkek yıkılacak olan egemen kesim, ayakta kalabildiği sürece, gerek kendi içinden, gerekse karşı güçlerden mu-

birler yaratma yolunu seçer. Toplumların en karanlık günleri, muhibirlerin en bol olduğu dönemlerdir.

«SORGU»yu ve «MUHİBİR» i okumak gerek.

«Sorgu», «muhibir» yöntem y. 1972

KENAN ERCAN

«SONSUZ TOPRAKLAR»

Sonsuz Topraklar, Jorge Amado'nun bir romanı. Amado adını okurlarımız daha önceden duymamıştır sanıyoruz. Brezilyalı bir yazar kendisi. Yaptı ta günümüz Brezilya romanını yansıtıyor bizlere. Ezik, türlü sorunlarla yoğrulmuş, içten içe kaynayan bir ülkenin romanı. Daha yapıtın «Kan Ekinleri» adlı öndeyişini okurken, sağlam bir anlatım ve doyurucu bir konuyla karşı karşıya kaldığımızı anlıyor insan. Ardından gelen Açlık Yolları, Umut Yolları adlı iki uzun bölüm de aynı nitelikte. Yani, birbirini tamamlayan üç yetkin kesitle oluşuyor roman.

Sonsuz Topraklar'da, Amado yoksul toprak emekçilerinin yaşantısını sergiliyor. Olayın geçtiği yerler Brezilya'nın Sertao bölgesi. Bu bölgenin Fazenda adlı geniş çiftliğinde, Jeronimo ve ailesi de yaşıyor. Jeronimolar, her türlü haktan yoksun, ezilmiş ve sömürülmekte olan toprak emekçileri. İşledikleri toprak onların değildir ve elde ettikleri ürünü de ancak çiftlik sahibine satmak zorundadırlar. Ve bu sahip, dülediği zaman bu topraklardan da silkeleyip atabilir onları. Güvendikleri tek bir nokta, arkalarını yaslayabilecekleri en küçük bir dayanak yoktur. Konu edilen bu aile, duyduğu acıya genellikle isyan da etmiyor. Jeronimo'nun başkaldıran üç oğlunun sonu ise acı: İkiisi jandarma olmuş, biri ise eşkiyadır artık. Yani istemeden sömürü düzeninin bir tür oyuncakçıdır-lar ve kurtuluş yollarını yitirmiş-

lerdir ellerinde olmadan. Sonradan çiftlik satılır ve Fazenda'nın yeni sahibi topraklarındaki bütün aileleri kovar. Jeronimo'lar ise kurtuluşu Sao Paulo bölgesine göç etmekte görürler. Ne ki, yolculuk sırasında karşılaşılan çetin koşullar yıpratır tümünü. Amado'nun geniş soluklu destansı anlatımı da burada ortaya çıkıyor işte. Ailenin, göğsünde taşıdığı sonsuz umut gücünü pırıl pırıl bir anlatımla seriyor gözlerimizin önüne. Günün aydınları ise, bentliklerini yitirmiş kişiler. Amado, işte bu nedenle onlardan da hiçbir destek beklemiyor ve yapıtın coşkun sesini halkın elinden bırakmadığı arınmış özünden oluşturuyor. İşte bunca yıpranışa karşın umutla vardıkları Sao Paulo da yeni birşey getirmiyor Jeronimoların yaşantısına.

Amado'nun bu güçlü yapıtını okurken, Anadolu'nun kara yazgısını anımsamamak elde değil. Sanki Antep'teyiz, Urfa'dayız, Toroslardayız.. Buralardaki toprak dağılımı eşitsizliğiyle, toprak emekçisi köylülerimizin yoksul yaşantısıyla ve kurulmuş sömürü düzeniyle yapıtın anlattıkları arasında hiçbir ayrıcalık yok.

Özetleyecek olursak; Sonsuz Topraklar, bildirisi olan, destansı bir anlatıma sahip, dünya uluslarının temelindeki ortak sorunlarından söz ettiğinden yerellikten kurtulmuş, evrensel büyük bir yapıt. Halkını gerçekten seven her kişinin mutlaka okuması gereken bir kitap.

(Sonsuz Topraklar, Roman, Yar Yayımları.)

MEHMET VEYSEL

«BENİM SİNEMALARIM»

Sait Faik'ten sonra küçük insan önemli bir nicelik farklılaşması süreci geçirdi. Sınıfsal kökeni İstanbul'a bağlı olmaktan çıktı; Anado-

lu'ya, (köyden kente göç eyleminin sonucu olarak köylere) bağlandı. Bir de göçmen olarak girdi İstanbul'a küçük insan. Bu göçmenlerin sermaye birikimleri olmadığından (ya da az olduğundan) zorunlu olarak sokak satıcılığı, bakkallık ya da uzmanlığı gerektiren (elektrikçi, tamirci, kunduracı vb.) işlerde çalıştılar. Küçük insan aylak adamlıktan emekçi insana doğru bir çıkış yaptı. Doğal ki bu işi küçük insanın sonraki kuşakları da daha değişik bir yapıya sahip olarak belirlendi. Kızları sinema localarından genelevlere; rahat okumalardan besleme hizmetçiliklere; oğulları futbolculuğa, kahve çıraklığına, düzenden yararlanlar ise özel sektöre bağlandılar. Bu değişken gelişim kuşakları arasındaki farklı dünya görüşünü, geçmişle bugün ve yarını bir hesaplasmaya itti. Fıruzan'da genel olarak bu nesiller arasındaki farklılaşma ele alınıyor. «Benim Sinemalarım»ın en belirgin özelliği babayla çocuk arasındaki, üretim biçimi değişmesi yüzünden oluşan bu farklılaşmayı içermesidir bence.

«Benim sinemalarım» hikâyesinde, evden kaçan, çaresizlik içinde bir genç kızla, annesi, babası ve mahallesinin dünya görüşü yansıtılır. «Temizlik Kolu» göçmen ailesindeki gene genç bir kızın, kendinden önceki kuşakla ayrılığını anlatır. «Seyit»de küçük Seyit'in annesine bakması için, Almanya'ya gidecek olan ağabeyisinin görevini üstlenmesi söz konusudur. «Bir evin dıştan görünüşü» hikâyesinde, ayrı ayrı dünya görüşlerine bağlı insanların (karı-koca) fikirsel çatışmaları ele alınır. Bu hikâyede verilen konu, kuşak farklılığından olan karşıtlığı yansıtırken; anısal birikimlerin hesaplaşması yapılır. Bu ise hikâyede, hikâye sınırlarını zorlayan bir yapıya yol açar.

Büçim açısından, önceki hikâyeyele-

rini aşan «Günübürlük Adada» hikâyesi, içerik açısından bir takım sorular hazırlıyor. Hikâyenin kişisi «Cennet»in yaşantısı verilmek istenirken, Cennet'in hanımefendisi, sempatik bir görünüme bürünüyor.

«Kış Gelmeden» bir önceki hikâyeye oranla bildirisel doğruluğa varmış ama estetik, ikincil planda kalmıştır. Ayten özgürlük ve doğrunun belirleyicisidir. Alişan da düzenin düzensizliğinde yokolmuş, ne yapacağını bilemeyen bir genç; dizi sakat bir futbolcu. Mehlika ise bu üç kardeşin yaş olarak en büyüğü olması nedeniyle önceki neslin duygusallığını ve düşüncesini benimsemiştir. Mehlika tez, Ayten antitez, Alişan sentez olmaktadır. Fakat düşçül bir sonlamaya bağlanır hikâye. Mehlika'yla Alişan yeniden kaçarlar, Mehlika'nın kocasının evinden. Üstünde durulması gereken önemli bir hikâyedir «Kış Gelmeden».

«Benim Sinemalarım» özlüce, Füzruzan'ın doruklarda bir yerde durduğunun belirtisidir. Teknik sorunların, uzamaların hikâyeyi zorladığı bir yerdir burası. «Dorukları kuşatıyor» demiştim Füzruzan için. Şimdilik ertelemiş Füzruzan bu kuşatmayı. Yeni yapıtlarında ne olacak? En iyisi beklemek.

(Benim Sinemalarım, Füzruzan, Bilgi y., Şubat 1973)

HÜSEYİN ÖZCAN

«FIRILDAK»

«İstasyon» kitabında daha alçak gönüllüydü Bozfirat. Hatta yer yer oldukça olumlu saptamaları vardı. «Sirt Ağrısı» adlı öyküsünde ise insan gerçeği ile toplumsal etmenler arasında bir koşutluk kurarak özgün bir içerikliğe doğru yönelmişti. Giderek «İstasyon» küçük insanların gerçek yaşam öyküsünü, bilisizliği-

ni evrensel bir kurgulanımla veriyordu. Üstelik Bozfirat bu kitabıyla, anlattığı kesimle tersleşmeyecek özellikleri saptamakta da ustalaşmış görünüyordu. Evrensel ile güncel arasında bir seçme söz konusu olunca bu yapıtında da evrensel olan eğilimini belli etmiyor değildi ama anlattığı insan; toplumdan tümden soyutlanmış, ayakları yerden kesilmiş, yaşamdan baştan ayağa kopmuş, bir başına kalmış, bir insan değildi henüz; yaşatıyordu kendini, bungundu ama kaçgın değildi, başıboş değildi.

Daha sonra; şimdilerde yayınladığı «Fırıldak» adlı kitabındaysa bu koşutluk ve bütünselliği terketmiş görünüyor. Başıboş kalmış, yüzüstü bırakılmış, gerçeküstünün boğucu havasına gömülmüş, kaçkın ve silik insanları anlatıyor.

«Beklerken» adlı öyküde yazarın özge bir tutumu ortaya çıkar. Bir diyalogla oluşan bu öykü, sıçramalarla kişilerin düşsel yaşamlarını, gerçekte düş arasında bir yoğunlaştırılmayla verir. Bu yabancılaşmayı küçük bir ayırtı ile «Sis» öyküsünde de buluruz. «Sis» bir bakıma, bu açıdan *Margurette Duras*'ın «Parkta»sına benzetilebilir.

Zaten yazar tüm öykülerinde aynı bakışı izler. Necatigil'in radyo oyunlarında yaptığını yapar gibidir hep. Kitabın son öyküsüne, bir dizesini ad olarak almasına bakılırsa etkilenmiştir *Necatigil*'den.

«Kara Kedi» ve «Dışardaki» adlı öykülerde yazarın kadınısı duyarlılığı ortaya çıkar. Kentsoylu kadınların yalnızlığını, ürkekliğini, doğaya ve eşyaya olan yabancılaşmalarını, kısaca kendi kendisi olmaktan çıkmışlığını ayırtıların tutsağı olmaksızın anlatır.

«Balkon» ve «Oğul» öykülerinde kuşaklar arası çatışmaları işleyen Bozfirat'ın eskiye özlemi dile getiren «Çocukluk»tan gayri «Kavga

Öncesi» ve «Önemsiz Şeyler» diğer öykülerden belirgin biçimde farklı değildirler.

Kitabın en son öyküsü olan «Bir Suçlu Gibi Ezik» yazarın insanlara bakışını dile getirmesi bakımından okunmaya değer. Ta Halit Ziya'dan beri süregelen bu bakış (Hastane), yaşarlığını yitirdiği halde gizli bir alçakgönüllülük biçiminde Bozfirat'ta sevecen bir anlatımla yeniden belirmiştir.

Yazarın bu tutumunu, seçme yapmadan kaçınıcı, özgürlükçülüğü ile açıklamak mümkündür ancak. Nitekim bir öykü diğer bir öykünün, ayrıntıları dışında, hemen hemen aynıdır.

Eleştirel bir tavır almaktan kaçınır, kendi sınıfsal konumunun çekiçliğine aldandır, böylece bu konuma bağlanmışlığı konu alır.

Bir zamanlar batıda uzun süreler tartışması yapılmış ve giderek sınıf edebiyatı ile kentsoylu edebiyat arasındaki çatışma gibi bir kılığa bürünmüş «bağlanma», Bozfirat'ın tümüyle yadsıdığı bir tutum olmalıdır.

Nitekim bizde de bunun benzeri tartışmaların yapıldığı bir dönem yaşanıldı. Kapitalizmin altyapı - üstyapı arasındaki ilişkilerde yarattığı karmaşıklık öne sürerek kaçkın bir edebiyatı yeğleyenler oldu. Üstelik bu alanda başarılı örnekler de verildi. (Ferit Edgü, Onat Kutlar v.b.)

Kısaca bundan sonraki çalışmalarda daha niteliksel bir sıçrama içinde görmeyi dileriz Bozfirat'ı. (*Fırıldak, Ayhan Bozfirat, hikâyeler, Sinan Yaymevi. 1972.*)

O. ÇALIŞKAN

«ÇAMASAN»

Kitaptaki —üçü uzun— altı öyküye, önce bir bölümleme yaparak

yaklaşmak daha yararlı olacak, kanımca:

I — Öykücülüğümüze yeni bir hava getiren ve kitabın omurgasını oluşturan, önemle üzerinde durulması gerekli «Çamasan» ve «Çamur» öyküleri.

II — Birinci bölümdeki öykülerle dil ve anlatım yönünden bir aynılık taşıyarak da içerik olarak onların düzeyini tutturamayan «Sultan Kurban» ve «Namlu Ağam» ile bir durumun sergilenmesinden (tesbitten) öteye geçemeyen, düzeyin altındaki «Vesbit» öyküleri.

III — Diğerlerinden ayrı bir özgünlük ve nitelikte, yine önemli bir öykü, «Gebe».

Daha açalım düşüncelerimizi: Yazarın araştırmacı-incelemeci tutumunu ve tarihsel olgulardan yola çıkarak günümüz sorunlarına ışık tutma eğilimini şu örneklerle saptayabiliriz: «Çamasan» öyküsü Aşıkpaşaoğlu tarihinden bir bölümle başlar «*Bu Bab Türkmenlerin Rum ülkesine hangi ülkeden geldiklerini ve buraya gelmelerine sebep nedir, onu beyan eder*» (...) Ve Türkmen boylarının yaşayışlarına, konar - göçerlikten yerleşik hayata geçme zorluklarına değinilir. Daha sonra «*Ermeni kıyamı*»ndan, Alman işgalinden söz edilir ve bu, günümüzde önemli, «*daş ülkelere göç*» sorununa bağlanır. «Çamur» öyküsünde ise daha yakın tarihlerin olgularından söz edilir (örneğin Kore savaşı eleştirilir.) Sonra kırsal alanlardan sanayi kentlerine göç (iç göç), kentteki kır insanının çıkmazı açıklanır. Henüz, «*Hızır*»dan medet uman bir halk adamının (Hanefi'nin) karşısına birdenbire ve onun kavrayamadığı bir kültür curcunası içerisindeki aydın tipinin çıkarılmasından doğan çelişki, buna bağlı olarak halkla bütünleşemeyen devrimci hareketlerin yüzeydeliği... vb. ortaya konur. Tüm bun-

lar, aynı zamanda, Demirtaş Ceyhun'un bir savı doğrulamaya çalışma eğilimini de belgeler. Bu sav, Anadolu insanının görünüşte edilgen ama özünde, yüzyıllar boyunca yaşadığı hayat koşullarından gelen bir devingenlik gücünün, var olduğudur.

Böylece yazar, edebiyatın toplumculuğa doğrudan etkisi olmalıdır, inancı doğrultusunda -henüz «işçi sınıfı ideolojisinin öyküsü» (D. Ceyhun Yansıma, s. E. 1972) nü tam olarak yazmamış olsa da - önemli bir adım atmış oluyor.

Ama, öykü tekniği açısından bakıldığında, küçük bir olay çevresinde konuyu bu denli dağıtması, bu denli önemli ayrıntıyı tek öykü içerisine sığıştırmaya ve doğal olarak öykülerin bu yüzden uzunlaşması onu bir çıkmaza sürükleyebilir. Nitekim (şimdilik bu tehlikeden söz edilemez de) bol bol küfürü söz, sık sık Tanrıya isyan, destansı bir anlatım... vb. gibi dil oyunlarına gerek duyması, öyküleri söylevcilikten kurtarmak için yazarın bilinçli bir tavrı sayılmalıdır.

Kitabın en sonunda yer alan ve diğerlerinden ayrı bir nitelik taşıyan «Gebe» öyküsü, daha önce «Yansıma, Günümüz Türk Hikâyesi» özel sayısında (Haziran 1972) yayınlanmıştı. Bence, biçim ve özün en ustaca birleştirilebildiği öykü. Belki de, yazar, kendi yaşamını anlattığı için böyle bu. Ama, hemen belirtelim, kişisel yaşamla toplumsal yaşam iyice kaynaştırılmış, böylece öznelcilikten kurtulunmuş «Gebe» de. Dil ve anlatım yetkinleşmiş. Söz gelimi, yazarın, hemen tüm öykülerinde uyguladığı bir yöntem olan, ayrıntılardan yola çıkarak anısal geriye dönüşlerde, (örneğin Çamasan'da) çağrışımlar arasında bağ kurarken zorluk çektiği oluyordu. Bu yüzden, baş kişiye sık sık, «Nerede kalmıştık?», «Ne diyarduk?» türünden bağlayıcı sözler ettirmek zorunda

kalıyordu. «Gebe»de ise, anlık durumlarıyla anıları arasında kurduğu ilintilerde hiç bir zorlama göremiyoruz. Yine, (öykü uzun da olsa) olaylar ve düşünceler yığışımından ileri gelen bir durallık, bir dağılma da yok. Tam tersi, bir rahatlık, akıcılık sağlanmış.

Genel olarak, belirli bir düzeyin üstünde, yeni bir açıdan ele alınmış sorunların işlendiği, çarpıcı öykülerle yüklü «Çamasan.» «Gebe» ve bir ölçüde «Vesbit» dışındaki öyküler, Güney'in yerel dili ile yazı dilinin ustaca kaynaştırıldığı sıcak, destansı, coşkun bir anlatım taşıyorlar. Destansı ve coşkunluk bazan öyle çoğalıyor ki, insanı, kentin bunaltıcı havasından bıkmış, dağlara sonsuz bir özlem duyan, hattâ kurtuluşu dağlarda gören Çukurova'lı, Toros'lu bir yazarın duygularına ortak ediyor.

Öykücülüğümüzün olumlu - olumsuz gelişmeleri içinde, üzerinde düşünme durulması gereken bir yapıt Çamasan. Bunu, özellikle toplumcu eleştirmenlere söylüyorum. Çünkü, bugüne dek, maalesef niteliği daha sonraki bir yazısından iyice ortaya çıkan i k i y ü z l ü bir yazardan başkası yazmadı «Çamasan» üzerine.

Çamasan, Hikâyeler, Demirtaş Ceyhun, Sinan Y. 1972

AYDIN SAYMAN

«IRMAK»

İrmak, yönetmen Lütfi Ö. Akad'ın son yapıtlarından. Akad, Yeşilçam kalıplarından öte; gerek öz, gerek biçim yönünden özgün; özgünlüğü ölçüsünde de başarılı yapıtlar veren bir yönetmen. Nitekim, 1972 Altınkoza Film Festivalinde 3. olan İrmak, Akad'ın başarısına örnektir.

Gerek Yılmaz Güney'in gerekse Akad ve ötekilerinin filmlerinde yansıyan köy, (hemen her zaman)

tırla yer değiştirecektir. feodal ilişkilerin egemen olduğu kapitalist ekonomik yapıya sahip bir birimdir. *İrmak*'ta böyle değil. Akad, anlattığı aşk öyküsünü, endüstriyel bir meta (pamuk) üreten ve «pazar için üretime» geçmekte olan; toprak mülkiyetinin ađa elinde olduğu bir köy çevresinde oluşturmuş. Aşk öyküsü, filmin ana teması. Kapitalist aşamaya geçmekte olan köydeki ađa-yarıcı ilişkileri yan tema olarak kalıyor. Öte yandan töreler, gelenekler, ahláksal yanlarıyla köy yaşantısı sergileniyor.

Filimi kısaca özetleyelim : Kasabadan Zahireci Müslüm Efendi'yle ekin için anlaşan toprak ağası Çemşiroğlu, üretimi artırmak amacıyla köye makina getirir. Yarıcı köylüleri, razı olmazlar köye makina gelmesine. Öte yanda Ağa'nın kentte okumuş oğlu Mustafa, yarıcılardan birinin kızı Zeynep'i sevmektedir.

Ağanın topraklarını ayıran ırmakta salcılık eden Nuri de Zeynep'i sever, ama karşılık görmez. Çünkü Zeynep ağanın oğluyla evlenmeyi -rahat bir yaşam süreceği için- yeğ tutmaktadır. Buna karşın Çemşiroğlu Mustafa'ya Zahireci Müslüm'ün kızını almak ister. Sonradan, köylünün huzursuzluğunu giderir diye, oğlunun isteğine yanaşır. Bunu duyan Nuri, Zeynep'i kaçışıp ırmakın öte başındaki köyüne götürür. Zeynep evlenmek istemez Nuri'yle, kendine kıyacağını söyler. Nuri tekrar geçirir köyüne Zeynep'i. El sürmeden. Bu kez ağa olmazlar. Kaçışılmış bir kızı, oğluna almaz. Nuri'yi döğdürüp salı alır elinden. Zeynep'se kötülenip yerilmektedir ailesince ve köylülerce. Zahireci Müslüm, aksayan ilişkileri yoluna koymak için Zeynep'i hileyle kasabaya çağırır ve bir randevuevinde Mustafa'yla buluşturur. Böylece, Mustafa'nın isteği dincek ve kendi

kızıyla evlenebilecektir. Bundan sonra Zeynep randevuevinin sermayesi olur. Nuri'nin olanlardan haberi yoktur... Öte yandan köylüler, makinaları bozup tarlaya sokmamak için aralarında anlaşırlar... Nuri, köyün çerçesi aracılığıyla olanları öğrenir; kasabaya gider; Zeynep'i randevueviden kurtarıp evlenir ve köye dönerler. Bu sıra köylüler makinaları bozmuş, ağa da adamlarını toplayıp köye dönmüştür.

Mustafa Zeynep'i köyde Nuri'yle beraber görünce, ciple üzerlerine yürür. Nuri Mustafa'yı vurur. Zeynep'le sala binip ırmağı geçerken ağanın adamlarınca öldürülürler. Cesetleri ırmağın sularında sürüklenir.

Görüldüğü gibi Nuri-Zeynep-Mustafa üçlüsünün öyküsü sonuçlanmuş, Akad, feodal köyde, ağa-ortakçı ilişkisinin köyün kapitalist işletmeye girmesiyle nasıl bozulduğunu ve sınıfsal çelişkinin su üstüne çıktığını, artık çatışmanın kaçınılmaz olduğunu göstermiştir; ama, aşk öyküsünün bitimiyle bu sorun da çözüme ulaşmadan bitiveriyor *İrmak*'ta. Gerçi bundan sonrasını bilmek kolaydır : «Ağalık vermekle...» sözü, geçerliliğini yitirmiştir. (Köylülerin ağayla, evinde yaptıkları konuşmada...) Üretim araçlarının mülkiyeti ağanın elinde olduğu için yarıcılar, ücretli işçi olacaklar. Kapitalist - ücretli işçi ilişkisi köyde işsizliğe yol açacak, böyle kente göç olayı başlayacaktır.

Akad, öyküyü sağlam gözlem gücünün yardımıyla ve gerçek boyutlarıyla anlatıyor. Gerilim yaratmak için yapmacıklı sahneler yaratmamış. Kavga, tartışma gibi hareketli sahneler, teknik yetersizliklerin de etkisiyle istenilen düzeye varamıyor. Köy yaşantısını ustalıklá betimlemiş gene de... Öykünün karakterleri de içeriği derinliğine zenginleştiren eksiksiz çizilmiş tipler : Irma-

ğın iki yakasını birbirine bağlayan salıyla NURİ, kasabayla köy arasındaki ilintiyi sağlayan ÇERÇİ, ilkel üretim araçlarını onaran USTA, köyün yaşlıları, elinde bankanın borcunu ödemesi için gönderdiği ihtar mektubuyla dolaşan Zeynep'in babası, kadınlar, çocuklar... Beri yanda toprak ağası Çeşmiroğlu, Mustafa, Zahireci Müslüm, yardakçıları ve fedailerii...

Bir de simgesel öğeler : Fonda alatiyla gelip geçen Kızıroğlu Mustafa Bey Türküsü çalarken, Willys marka cipiyle tozu dumana katarak köylerini gezen Çeşmiroğlu Mustafa Bey. Değişimin simgesi *ırmak*. Irmak kıyısında ak giyitleriyle halkın sağduyusunu simgeleyen kör saz şairi. Ak renkli atın üzerinde kan rengi duvağıyla köye dönen Zeynep...

Akad, aşk öyküsünün çevresinde bir köyün değişmekte olan yapısını yalın, ağır; ama sağlam bir biçimde gelişen gerilimiyle sergilemiş.

Filimin dramatik yapısını sağlamlaştıran bir öge de IRMAK türküsünün tutarlılıkla kullanılması. Filimin başında yazılarla birlikte verilen acılı ezgi, filim içinde gerilimin doruk noktalarında üç kez daha kullanılıyor. Böylece türküye, şiirde bölüm aralarında konulan nakaratlar gibi bir işlev yüklenmiş.

Tekrar yaratan, inandırıcı olmayan sahneler de yok değil sözgeli mi. Nuri'nin kaçırıp tekrar bıraktığı Zeynep köylülerce aşağılanır, satışmalara uğrar. Oysa aynı olaylar filimde, daha önce randevuevinde çalışmış bir kadının da başına gelmiştir. Böylece aynı işlevi olan sahneler gereksiz yere yinelenmiştir. Aynı kadının para karşılığı Zeynep'in kandırılmasında aracılık etmesi, ağanın salın başına diktığı yardımcının köylünün yanına geçmesi karakterlerindeki psikolojik değişimin nedeni belirtilmediğinden inandırıcı olmuyor.

Sonuç olarak Akad'ın sinema düzeniyle kurduğu dengeyi kendi lehine tuttuğu ve gerçekçi tutumunu sürdürdüğü sürece daha başarılı yapıtlar verebileceğini söyleyebiliriz..

BİR - İKİ NOT

Derginin 15. sayısında yayınlanan «*Batsın bu dünya*» başlıklı hikâyenin 201. sayfasında; aşağıdan 3. satır, aşağıdan 12. dattırla yer değiştirecektir.

Okurlardan ve *Kerim Korcan*'dan özür dileriz.

Geçen sayımızda çıkan *Orta Yerdeki Şeytan?* (Hulki Aktunç) isimli yazıda anlamı bozacak bir dizgi yanlış olmuştur (S. 178): «O çağın gündelik baş çelişkisi (faşizm anti-faşizm)...» cümlelinin doğrusudur.

Derginin 14. sayısında Remzi İnanç'ın «erkek Raif başlıklı hikâyesinde, (bir yanlış anlaşılma sonucu); birinci bölüm yayınlanamamıştı. Yazar isterse, bu hikâyenin tümünü yeniden yayınlayacağız.

BİZE GELEN YAYINLAR

★ Ostrovski, Ve Çeliğe Su verildi (roman) yücel Y. 322 sf. 20 L.

★ Adil Gülvahap, Taşlandııkça Bü yüyen (şiirler) memleket y. 70, s.

★ William Peter Blaxtty, Şeytan (roman) Adam Y. 400 sf. 20 L.

★ Rıza Apak, Gülümüzü Yolun El ler (şiirler) kendi Y. 60 sf. 7.5 L.

★ N. G. Çernişevski — Nasıl Yapmalı — roman — cilt I 242 sf 15 L. Cilt II 520 sf 25 L. Yar Yayınları.

★ Nihat Behram, Hayatımız Üstüne Şiirler Yücel Y. 86 s. 6. L.

★ Nahit Eruz, Yumma (hikâyeler) Papirüs Y. 102 sf. 10 L.

★ Afet Ilgaz, Halk Hikâyeleri (hikâyeler) Sınıf Y. 150 sf. 10 L.

★ Salah Birsell, Haydar Haydar (şiirler) Bilgi Y. sf. 10 L.

★ Şükran Kurdakul; Tanığın Biri (Hikâyeler) ataç y. 7,5 lira.