

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

FAHİR ONGER'İN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Canan UĞURDAĞ**

**TEZ DANIŞMANI
Doç.Dr. Mehmet ÖNAL**

Ankara- 2010

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

FAHİR ONGER'İN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Canan UĞURDAĞ**

**TEZ DANIŞMANI
Doç.Dr. Mehmet ÖNAL**

Ankara- 2010

ONAY

Canan UĞURDAĞ tarafından hazırlanan "Fahir Onger'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri" başlıklı bu çalışma, 02.04.2010... tarihinde yapılan savunma sonucunda (oybirliği / oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

[İmza]



[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

Doç. Dr. Mehmet Onal

[İmza]



[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Doç. Dr. Ülke Gürsey

[İmza]



[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Yrd. Doç. Dr. Ayfer Yılmaz

ÖNSÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının “toplumcu gerçekçi” eleştirisi alanında katkısı bulunan eleştirmenlerimizden biri de Fahir Onger’dir. Özellikle de 1940 sonrası eleştiri tarihimizde “gerçekçi” eleştirinin başlangıcında ve gelişmesinde öne çıkan isimlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Sadece eleştirileriyle değil; deneme, inceleme ve hikâyeleriyle de edebiyata katkılarda bulunmuş olan Fahir Onger, “genç nesil” olarak adlandırılan 1940 dönemi şairlerini tanıttığı Bugünkü Şiirimiz adlı antoloji kitabıyla da önem taşımaktadır.

Fahir Onger’in hayatı, sanatı ve eserleri üzerine yaptığımız bu çalışmada, Onger’in -içinde bulunduğu edebî muhit göz önünde bulundurularak- edebî fikirleri doğrultusunda hem edebî şahsiyetinin hem de eleştirmenliğinin nasıl geliştiğini ve nasıl şekillendiğini değerlendirmek ve eleştiri tarihimizdeki önemini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Fahir Onger’in 1940-1955 ve 1965-1971 dönemlerinde kaleme aldığı yazılar, müstakil olarak bir kitapta toplanmadığından hemen hepsi, o yıllardaki gazete ve dergilerde kalmıştır. Bu nedenle, çalışmamı sürdürürken kaynak olarak, Onger’in yazı kaleme aldığı dönemlerdeki gazete ve dergileri taradım. Tarama ve malzeme toplama işini sadece Ankara Milli Kütüphane’de değil ; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi’nde de yürüttüm.

Malzemelerin toplanması esnasında Fahir Onger’in içinde bulunduğu dönemin siyasî, sosyal, kültürel ve edebî ortamını anlatan çalışmaları da değerlendirmeye çalıştım. Bunun dışında, metin incelemesi ve yorumu için de edebî metin tahlili ile ilgili çalışmalardan da yararlandım.

Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde Fahir Onger’in hayatına, ikinci bölümde ise yazılarından yola çıkarak edebî fikirleri ve edebî şahsiyeti incelenmiştir. Ayrıca ikinci bölümde, Onger’in hikâyeciliğinin, denemeciliğinin ve eleştirmenliğinin özelliklerine de değinilmiştir. Fahir Onger, eleştirmen olarak öne çıkan bir şahsiyet olduğu için, yazılarındaki

temel unsurlara, onun edebî fikirleri içinde yer verilmiştir. Bugünkü Şiirimiz adlı tek eseri ise ikinci bölümün sonunda değerlendirilmiştir; ancak bu eser bir incelemeden çok, antoloji niteliği taşıdığı için eseri tanıtmaya yolu seçilmiştir. İkinci bölümün sonunda ise Fahir Onger'in yazılarının listesi toplu bir şekilde ortaya koyulmuştur. Ayrıca Fahir Onger'in yazılarından yapılan alıntılar, dönemin dil özelliklerini yansıtmaya dolayısıyla, üzerinde hiçbir düzeltmede bulunmadan olduğu haliyle metin içerisinde kullanılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde de Fahir Onger'in altı hikâyesi, ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir. Sonuç kısmında ise Fahir Onger'in hayatı, sanatı ve eserleri ile ilgili toplu bir değerlendirme yapılarak, onun edebiyatımızdaki önemi vurgulanmıştır. Ayrıca, çalışmanın "Ekler" kısmında Fahir Onger'in kaleme aldığı yazılardan bir seçkiye yer verilmiştir. Yine "Ekler" kısmının ikinci bölümünde, Fahir Onger ile birlikte yakın çevresine ait fotoğraflar bulunmaktadır.

Tez konumu seçmemde bana yardımcı olan ve eserlerinde sunduğu metot ve bilgilerden her zaman faydalandığım değerli hocam Sayın Prof. Dr. Şerif Aktaş'a saygılarımı sunarım. Yüksek lisans öğrenimimin hem ders hem de tez döneminde her konuda bilgi ve desteğini esirgemeyen, tez döneminin her aşamasında bana yardımcı olan değerli hocam Sayın Doç. Dr. Mehmet Önal'a da minnet duygularıyla birlikte teşekkür ederim ve saygılarımı sunarım. Ayrıca hiçbir zaman desteklerini benden esirgemeyen ve hep yanımda olan sevgili aileme, fikir ve önerileriyle her zaman beni destekleyen kuzenim Elif Başbüyük'e de teşekkürlerimi sunarım.

Canan UĞURDAĞ

ANKARA -2010

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR	vi
TABLolar	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FAHİR ONGER'İN HAYATI

1.1.FAHİR ONGER'İN HAYATI.....	5
1.1.1. Aile Çevresi	5
1.1.2. Çocukluğu ve Okul Hayatı	6
1.1.3. Çalışma Hayatı ve Evliliği	8
1.1.4. Ölümü.....	9
1.1.5. Mizâcı	10

İKİNCİ BÖLÜM

FAHİR ONGER'İN SANATI VE ESERLERİ

2.1.EDEBÎ KİŞİLİĞİ.....	13
2.1.1. Yazı Hayatı.....	13
2.1.1.1. Yazı Hayatının İlk Oluşum Evreleri ve Hikâyeciliği.....	13
2.1.2. Eleştirmenliğinin ve Denemeciliğinin Özellikleri.....	15
2.1.3. Fahir Onger'in Tenkit, Deneme, İnceleme, Kitap Tanıtma Yazılarının Işığında Edebî Fikirleri.....	22
2.1.3.1. Sanat ve Sanatkâr Hakkında	22
2.1.3.2. Güzel Sanatlar Hakkında.....	25
2.1.3.3. Şiir ve Şair Hakkında	30
2.1.3.4 Türk Şairleri ve Eserleri Hakkında.....	34
2.1.3.4.1. Behçet Necatigil	34
2.1.3.4.2. Cahit Külebi.....	36
2.1.3.4.3. Nazım Hikmet Ran.....	37

2.1.3.4.4. Necati Cumalı.....	38
2.1.3.4.5. Orhan Veli.....	39
2.1.3.4.6. Rıfat Ilgaz	40
2.1.3.4.7. Ziya Osman Saba	41
2.1.3.5. Roman ve Hikâye Hakkında	41
2.1.3.5.1 Türk Hikâyecileri, Romancıları ve Eserleri Hakkında.....	43
2.1.3.5.2. Kemal Tahir	43
2.1.3.5.3. Oktay Akbal	44
2.1.3.5.4. Orhan Kemal	46
2.1.3.5.5. Sait Faik Abasıyanık	47
2.1.3.5.6. Samim Kocagöz.....	49
2.1.3.5.7. Yaşar Kemal	50
2.1.3.6. Edebiyat ve Sanat ile ilgili Meseleler Hakkında	51
2.1.3.7. Dil Hakkında	55
2.2.ESERLERİ	57
2.2.1. Bugünkü Şiirimiz.....	57
2.2.2. Fahir Onger'in Kaleme Aldığı Yazılarının Listesi.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM **FAHİR ONGER'İN HİKÂYELERİ**

3.1.HİKÂYELER HAKKINDA GENEL BİLGİLER	65
3.1.1. Hikâyelerin Terkibi.....	65
3.1.2. Hikâyelerin Yayınlanışı.....	66
3.1.3. Hikâyelerin Kaynakları	66
3.1.4. Kullanılan Hikâye Tahlil Metodu Hakkında.....	67
3.2.HİKÂYELERİN TAHLİLLERİ	69
3.2.1."Roza" Adlı Hikâyenin Tahlili	69
3.2.2. "Madelet ,Gene Madelet" Adlı Hikâyenin Tahlili	75
3.2.3. "Üç Adam Bir Kız" Adlı Hikâyenin Tahlili	81
3.2.4. "Geçim Dünyası" Adlı Hikâyenin Tahlili "	86
3.2.5. "El Tayfül Necip Fazıl" Adlı Hikâyenin Tahlili	91

3.2.6. “Minel Aşk” Adlı Hikâyenin Tahlili	96
3.3. HİKÂYELER HAKKINDA SONUÇ VE TOPLU DEĞERLENDİRME ...	102
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	107
EKLER.....	115
ÖZET	229
ABSTRACT	231

KISALTMALAR

Akt.	:	Aktaran
Bkz.	:	Bakınız
D.	:	Dergi
FT.	:	Fotoğraf
G.	:	Gazete
s.	:	sayfa

TABLOLAR

	Sayfa No
Tablo: 1-Roza Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü	71
Tablo: 2- Roza Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler	73
Tablo: 3- _Madelet ,Gene Madelet! Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü.....	76
Tablo: 4- Madelet,Gene Madelet! Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler	79
Tablo: 5-3 Adam ve 1 Kız Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü.....	83
Tablo: 6-3 Adam ve 1 Kız Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler	84
Tablo: 7-Geçim Dünyası Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü	88
Tablo: 8- Geçim Dünyası Adlı Hikâyenin Figüratif Yapısı	89
Tablo: 9-Geçim Dünyası Adlı Hikâyede Zaman ve Mekân	90
Tablo: 10-El Tayfûl Necip Fazıl Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü	94
Tablo: 11- El Tayfûl Necip Fazıl Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler ..	95
Tablo: 12-Minel Aşk Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü	99
Tablo: 13- Minel Aşk Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler	100

GİRİŞ

1923'te Cumhuriyetin ilânından sonra ülke ortamında yenilenen ve değişen pek çok alan olduğu gibi sanat ve edebiyat da bu "farklılıklardan"dan oldukça etkilenmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1938'e kadar olan Atatürk döneminde sanata ve sanatçıya büyük önem verilmiştir. Cumhuriyet öncesinde yetişmiş ve büyük bir bölümü Millî mücadeleyi desteklemiş olan birçok sanatçı bürokrasi ve diplomaside önemli görevler üstlenmiştir. Ayrıca, yeni ülkenin kuruluş coşkısına katılan yazar ve şairler, bu dönemde kaleme aldıkları eserlerde bu coşkuyu bir ülkü birliği halinde yansıtmışlardır (Sazyek, 2006: 23). Bu dönemde Atatürk Türkiye'si'nin Cumhuriyet'le oluşturduğu değişimler, birçok atılımlara yol açtığı gibi; çağdaş bakış açılarıyla beslenmekte olan *Dil Devrimi*, *laiklik* ve *batıya yöneliş* koşutluğunda *edebiyat* anlayışında da köklü yeniliklerin doğmasına neden olmuştur (Ünlü-Özcan, 2003: 31).

Atatürk döneminden hemen sonra İsmet İnönü cumhurbaşkanı seçilmiştir. 1950 yılına kadar süren bu dönem, Türkiye'yi devlet sisteminden günlük yaşayışa kadar birçok yönden etkileyen önemli olaylara sahne olmuştur (Sazyek, 2006: 24). Yine bu dönemde, özellikle de 1940'lı yılların ilk yarısında süren İkinci Dünya Savaşı'nın, savaşa katılan ve katılmayan tüm ülkelerde yarattığı toplumsal, psikolojik, sosyal zorluklar sanatçıları, edebiyatçıları fazlasıyla etkilemiştir ve bu etkilerin yansımalarını da onların eserlerinde görmek mümkündür.

Çalışmamızın esasını teşkil eden Fahir Onger'in, yazılarını yayımlamaya başladığı yıl ise savaşın dünyada tüm olumsuzluğuyla sürdüğü ilk zamanlarına denk gelir. Bu dönemde, ülkemizdeki edebiyat dünyasına bakıldığında farklı anlayışlar dikkati çeker. Özellikle de şiirde Garip akımının etkileri, "Toplumsal Gerçekçilik"in şiirdeki yansımaları bu dönemin edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır. Memet Fuat, Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi'nin "Giriş" bölümünde, çağdaş Türk şiirini getiren ve sürdüren iki çizgi olduğunu savunur: İlk çizgi hiç benzemeyen yanlarına karşın, şiirlerinin bazı belirleyici özellikleriyle birbirine yol açmış şairler olarak değerlendirdiği

“Nedim - Yahya Kemal - Nâzım Hikmet - Orhan Veli” çizgisi; diğeri ise “Şeyh Galip – Ahmet Haşim – Necip Fazıl – Fazıl Hüsnü Dağlarca” çizgisidir (Fuat, 1985: 10-11). Şiir dışında “roman” türünün gelişimine bakıldığında ise özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere kadar olan dönemde, bu edebî türde yine iki çizgi göze çarpar. Birinci çizgiyi, bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar, ikinci çizgiyi ise bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturmuştur (Naci, 1981: 32).

Farklı edebî anlayışların olduğu bu ortamda yazı hayatına başlayan Fahir Onger, özellikle toplumcu gerçekçilikten etkilenmiş ve bu akıma bağlı olarak kendi fikir dünyasını şekillendirmiştir. Toplumcu gerçekçilikten bahsetmeden önce , Onger'in yazı faaliyetlerine başladığı 1940'lardaki sosyal edebiyatın etkilenme alanlarını açıklamak gerekir. 1940'ların sonuna kadar Türkiye'deki sosyal edebiyat büyük ölçüde; kültürel değerler, yaşam tarzları ve alışkanlıklar arasında çatışma çerçevesinde analiz edilen ketteki sosyal olaylarla sınırlı kalmıştır. Asıl değişim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşmiştir (Karpaz, 2009: 180-181). Türk siyasal rejimin liberalleşmesi ve demokratikleşmesi süreci sonucunda, köylüler yaşadıkları doğal çevre ve ulusal sosyo-politik güçlerle etkileşim halinde gerçek bir yaşam süren bir insan topluluğu olarak hem siyasete hem de edebiyata girmiştir. Mahmut Makal'ın köy yaşamından gerçekçi kesitler aktardığı *Bizim Köy* (1950) adlı romanı ise hakiki toplumcu gerçekçilik dönemini açmıştır. Sonraki on yıl boyunca da köy edebiyatta hâkim bir konuma sahip olmuştur. Sosyal kent edebiyatı da alt sınıflarla ilgili olarak gitgide benzer bir gerçekçi yaklaşımı benimsemeye başlamıştır (Karpaz, 2009: 181). Bu noktada “Toplumcu Gerçekçilik”ten bahsetmek gerekir. Bir diğeri adı ¹ sosyalist gerçekçilik olan toplumcu gerçekçilik, kendisine özgü unsurların bütünlüğünden oluşan bir eleştiri ve yaratma biçimidir. Belli başı özellikleri sosyalist dünya görüşünden

¹ Sosyalist Gerçekçilik ile ilgili hazırlanan en kapsamlı dosyalardan biri için Bkz. Aydın Çubukçu, Nuray Sancar, Tefik Taş, Sosyalist Gerçekçilik (I –IV), Evrensel Kültür D., Sayı 57-61, Eylül 1996-Aralık 1996, İstanbul.

kaynaklanmıştır. Toplumcu gerçekçilik, edebiyat ve sanatı “amaçlı bir etkinlik” olarak sistemleştirmiştir (Taş, 1996:40).

Toplumcu gerçekçiliğin tarihine bakıldığında ise 1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’nde öne sürülen edebî formüllerin bu akıma kaynaklık ettiği belirtilebilir. Bu kongrede formüle edilen toplumcu gerçekçiliğin belli başlı nitelikleri ise şöyle sıralanabilir:

- 1- Öz’ün ve gerçeğin önceliği
- 2- Devrimci romantizm ve doğal uzantısı olumlu tip,
- 3- Partizanlık ya da yan tutarlık (Şenderin, 1997: 59)

Bu kategorilerin içinde de toplumcu gerçekçilikte sanatsal başarıyı en aza indirgeyen kuşkusuz, edebî eserde yan tutarlık, partizanlıktır (Lukacs, 1986: 81). Toplumcu gerçekçiliğin temellerine inildiğinde ise gerçeğin kanıtlanması ve yaşama egemen olması düşüncelerinin olduğu görülür (Şakar, 1981:7). Brecht’ e göre ise bu akım, “Yalnız işlediği konulara karşı gerçekçi bir yaklaşımla yetinmeyip, okuyucu, seyirci, izleyici topluluğuna karşı da gerçekçi bir yaklaşım içerisinde” olma sorumluluğunun tek taşıyıcısıdır (Onay, 1983: 16).

²Toplumcu gerçekçi edebî anlayışın eksenini, sanatın ana konusu olarak ele alınan “insan, toplum ve onun üretim ilişkileri” oluşturmaktadır. Bu anlayış, sanatı her türlü dinsel ve töresel bağdan kopararak bireysel varoluş biçimi olarak algılar. Ancak bireyin bu anlamlı eylemindeki en belirleyici rolü, “toplum” a verilmiştir. Bir bakıma sanatkâr, “toplumun ruh mühendisi” olarak algılanır. Bu nedenle sanattaki ilk toplumcu dalga, yönetici azınlıkla büyük çoğunluk arasındaki çelişkileri, devrimci bir söylem biçimi geliştirerek dillendirir (Korkmaz, 2004: 244). Ahmet Oktay da Türkiye’de “Toplumcu Gerçekçi” anlayışın tıpkı anavatanında olduğu gibi hem “ulusçuluk” hem de “halkçılık” akımından kaynaklandığını vurgulamıştır (Oktay, 2008: 35).

Cumhuriyet sonrası kuşağının şiir, öykü ve romandaki bu yenilik çabaları yeni eleştirmenlerin de doğmasına yol açmıştır. Fahir Onger’in ilk

² Toplumcu Gerçekçilik ile ilgili denemeler için ise Bkz. Ceyhun Atuf Kansu “Gelincik”, Muzaffer Hacıhasanoğlu “ Toplumcu Gerçekçilik” , Vecihi Timuroğlu “Toplumcu Gerçekçilik”, Çağdaş Atılım D., Sayı 3, 1976 , s. 20-27.

yazılarını yayımladığı bu edebiyat ortamında, Nurullah Ataç dışında, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal, Şerif Hulusi ve başka yazarlar, Kültür Haftası, Varlık, Ağaç, Yücel, Servetifünun gibi dergilerde yazılar kaleme almaktadırlar. Bu çabaların, gelişmekte olan roman ve öykü türleri üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Bu ortamda kimi dergilerde, yazarlar ve kitaplar üzerinde ortak görüşler, tartışmalar da yayınlanmaktadır (Kurdakul, 1978: 36). Özellikle 1940-1945 yılları arasında çıkan gerçekçi edebiyata yönelik dergilerde (Yeni Edebiyat, Yürüyüş, Yığın) Fahir Onger'in imzasına rastlamak güçtür; ancak 1945'ten sonra, Genç Nesil, Edebiyat Dünyası, Fikirler gibi dergilerde yayımlanan yazılarında "toplumcu gerçekçi" anlayışa bağlı bir eleştirmen ortaya çıkar. Fahir Onger, yayımladığı şiir antolojisinde de büyük ölçüde bu akıma bağlı şairlere yer vermiştir. Ayrıca Onger'in özellikle Sait Faik, Rıfat Ilgaz, Behçet Necatigil ve Nazım Hikmet Ran üzerine yazdığı inceleme yazıları bu alanda anılmaya değerdir.

Fahir Onger, üniversite yıllarında eğitimini aldığı felsefe ve gençlik yıllarından itibaren kendisini oldukça etkileyen güzel sanatlar ile her zaman ilgilenmeye ve bu konularda kendisini geliştirmeye gayret etmiştir. Özellikle, kaleme aldığı yazılarda sanat tarihi bilgisinin derinliği dikkat çeker. Resim sanatı ile ilgili yazdığı yazılarda da bu bilgisini kullanmayı ihmal etmemiştir.

Onger'in edebiyat dünyasında aktif olduğu dönemlerde (1940-1955 ve 1965-1971) kaleme aldığı yazılarda ilgi alanlarının genişliği nedeniyle sanatın her yönüne bir eğilim hissedilir; ancak bu yazıların birçoğunda da onun "toplumsal gerçekçilik" anlayışından etkilendiği ve bu doğrultuda kendisini yönlendirdiği açıkça sezilmektedir. Fahir Onger'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri üzerine hazırladığımız bu çalışmada da onun eleştirmen kimliğinde önemli bir yer tutan ve bakış açısını oluşturan "toplumsal gerçekçilik" akımının etkilerini görmek mümkündür.

BİRİNCİ BÖLÜM

FAHİR ONGER'İN HAYATI

1.1. FAHİR ONGER'İN HAYATI

1.1.1. Aile Çevresi

Edebiyatımızda toplumsal gerçekçi eleştiri denilince öne çıkan isimlerden biri olan Fahir Onger, 1920- 1971 yılları arasında yaşamıştır. Fahir Onger'in annesi Çanakkale'de Osmanlı subaylarından kolağası Hafız Hüsnü Bey'in ikinci eşi Emine Hanım'dan olma ikinci kızı Halime Samia Hanım'dır. Çocukluğu bu ilin Kilitbahir semtinde geçmiş, ilkokulu bitirmiş, ortaokul (Rüştiye) olmadığından öğrenimini özel hocalardan, babasının arkadaşları ilmiye sınıfı dersiam müderrislerinden sağlayabilmiştir (Seyda, 1970: 363). Fahir Onger'in anne tarafından dedesi Hafız Hüsnü Bey ise sanat yönüyle ön plana çıkmış bir şahsiyettir. Hafız Hüsnü Bey şairdir, musikîseverdir. Bu kızıyla öbür iki kızına saz ve şiir öğretmiş, klâsik Türk müziğinin belli başlı eserlerini söyleyip çalmalarını gerçekleştirmiştir (Seyda, 1970: 363).

Fahir Onger'in babası Hasan Ferit Bey ise Rumeli'nde yerleşen Osmanlı tımarlarından Bekir Ağa'nın torunu Raif Bey'in oğludur (Seyda, 1970: 363). Fahir Onger'in büyükbabası Raif Bey, sahip olduğu toprakların bir kısmını çiftlik olarak işleterek, bundan elde ettiği geliri, iki oğlu ve iki kızını yetiştirmek için kullanmıştır. Kızlarını özel olarak eğiten ve özel öğretmenlerle yetiştiren Rauf Bey, oğullarını da İdadi'ye kadar okutmuştur. En büyük oğlu Memduh Bey, İstanbul Gümrükleri Başmüdürü iken emekliye ayrılmış, 1941' de ölmüştür. İki oğlu bir kızı vardır. Büyük oğlu Ali Memduh, halı tüccarıdır. Küçük oğlu Raif Memduh ise gümrük komisyoncusu ve İstanbul Ticaret Odası Başkan vekilidir (Seyda, 1970: 364). Ali Memduh Onger ise 1941 yılında hayatını Refika Hanımla birleştirmiştir. Refika Hanım, Osmanlı'nın son Harem-i Şerif Müdürü olan Mazhar Kasgan'ın kızıdır (www.aksiyon.com.tr).

Osman Tanburacı, 26 Temmuz 2008 yılında Refika Onger'in ölümü üzerine yazdığı bir yazıda "Ongerler Galatasaray'a en çok evlat veren bir

aile...” (Tanburacı, 2008: 17) diyerek Ongerlerin özellikle Galatasaraylılar Derneği başta olmak üzere Galatasaray camiası için önemli olduklarını vurgulamıştır. Tanburacı, Ali Memduh Bey’in Galatasaraylılar Derneği’ne katkıları için ise şunları yazmıştır:

“Galatasaray Liseliler Onger soyadını çok yakından tanır. Ali Memduh Onger, Galatasaraylılar Derneği’nin unutulmaz başkanları arasındaydı... Ne zaman dernek zora düşer Ali Memduh Bey imdada yetişir. Derneğin eksikleri tamamlanır, düzenlemeler yapılır, yola devam edilir... 1908 senesinde kurulan Levent’teki Galatasaraylılar Derneği’nin bugünlere gelmesinde en önemli isimlerden biridir Ali Memduh Onger...” (Tanburacı, 2008: 17)

Fahir Onger’in Ali Memduh ve Raif Memduh adlı amcalarının dışında iki tane de halası vardır. Bunlardan biri, yabancı dil öğretmenliği yapmıştır.

Onger’in babası Hasan Ferit Bey ise pek çok iş tutup değiştirmiş, petrol işine merak sarmış, 1934 yılında İstanbul’da, Çubuklu’da ilk petrol arıtma yerini (tasfiyehanesini) kurmuştur. Hasan Ferit Bey, yabancı petrol şirketlerinde de “Ticaret Müdürü” olarak çalışmış, hükümetçe Petrol Ofisi’nin kurulmasında görevlendirilmiş, hastalığından ötürü 1950’de emekliye ayrılmıştır (Seyda, 1970: 365).

Anlaşılabacağı üzere, Fahir Onger’in gerek anne tarafı, gerekse baba tarafı toprak sahipliğinden gelme kimi asker, kimi eşraf çocuklarıdır. Zamanlarının burjuva görenek ve gelenekleri içinde yetişmişler, kendi çocuklarını da bu gelenek ve göreneklere uygun biçimde yetiştirmeye çalışmışlardır. Okuryazarlık ve politika ile pek fazla ilgilenmemişlerdir (Seyda,1970: 365).

1.1.2 Çocukluğu ve Okul Hayatı

Halime Samia Hanım ve Hasan Ferit Bey, Birinci Dünya Savaşı yıllarında evlenmişlerdir. Fahir Onger ise kendisinden dört yaş büyük ağabeyinden sonra 1920 yılında Bebek’te dünyaya gelir. Çevreye kapalı bir ailede dünyaya gelen çocuklar, bu ruhsal hava içinde özel okullara gönderilmişlerdir (Seyda,1970: 365).

Ortaokula kadar Fahir Onger'in çocukluğu ev, bahçe, bir de satılmadan önce büyük babadan kalan Osmaniye'deki çiftlikte geçer. Hatta küçük Fahir'in köşkün önündeki büyük yalaklı çeşmeye maşrapayı daldırdığı sırada dengesinin bozulup yalağa düşerek son anda boğulmaktan kurtarılması da çocukluk anılarından birisidir. Üç yaşındayken başından geçen bu olay yüzünden uzunca bir süre sudan korkan Fahir Onger, denize girmekten ve deniz aşırı yolculuklardan da hayatının hiçbir devresinde hoşlanmamıştır (Seyda, 1970: 366).

Yine Mehmet Seyda, Fahir Onger'in çocukluk yıllarındaki afacanlıklarını Edebiyat Dostları'nda şöyle anlatır:

“Afacanın biri Fahir Onger; öbür mahallenin çocuklarıyla karpuz kabuğu, incir muharebelerine giriyor; yolunu şaşırp da sokağa giren otomobilleri taşıyor, çember çeviriyor, fırıldak satıyor, ayak arabasıyla yarış ediyor, bahçede ağaçlara tırmanıyor, gelip geçen faytonlara takılıyor, kamyonlara asılıyor... Fahir Onger makinalara karşı özel bir ilgi duyuyor. Somut şeyleri anlamaya çaba harcamak ona başka bir zevk veriyor” (Seyda, 1970: 366).

Fahir Onger'in edebiyat ile ilişkisi ise babasının eve getirdiği dergilerle başlar:

“Babası eve “Resimli Perşembe”, “Büyük Gazete”, “Köroğlu”, “Karagöz”, “Akbaba” gibi dergiler getirmiş. Oğullarını okula gönderinceye kadar, onlara bunların tuhafıklarını, karikatürleri, gülünç fıkraları okur anlatmış” (Seyda, 1970; 366).

Fahir Onger, ilkokula 1927 yılında Şark İdadi'sinde başlar. Bir süre sonra 38. İlkokula, oradan da 1931'de Nişantaşı 15.İlkokulu'na geçen Onger, liseyi ise Işık Lisesi'nde bitirir. Işık Lisesi, Fevziye Mektepleri Vakfı'na bağlı 1885'te kurulmuş özel bir kurumdur. Fahir Onger, Işık Lisesi'ni bitirince, sekiz yıl kadar Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümü ile Yüksek Ticaret Okulu'nda okumuş, bu zamanlarda ise Lâtince ve Lengüistik'e merak sarmıştır (Seyda, 1970: 373). Onger, Yüksek İktisat ve Ticaret okulu'ndaki öğrenimini de yarıda bırakmıştır (Işık, 2004: 1358).

1.1.3. Çalışma Hayatı ve Evliliği

Fahir Onger'in yazarlığa merak sarışı ise lise yıllarına dayanır. Lise Yıllığı için yazılar kaleme alması, okul yöneticilerinin daha büyük yaşlardaki öğrencilerden yazı istemeleriyle başlamıştır. 1936 yılında şair Eşref ile ilgili bir yazı yazan Onger, bundan bir yıl sonra da yıllığa verilmek üzere Ömer Seyfettin ile ilgili bir yazı yazar (Seyda, 1970: 369). Yüksek öğrenimi sırasında da edebiyatla ilgilenen Fahir Onger, yarım bıraktığı okulundan sonra bir yandan dergi ve gazetelere yazılar yazarken bir yandan da banka memurluğu yapar. Daha sonra ise ticaretle uğraşmıştır. Fahir Onger'in kendi çalışma hayatına dair değerlendirmeleri ise şöyledir:

“Son yıllarda hazırda pek bir şey kalmadı. Bankada çalıştım, olmadı, istifa ettim. Bir ithalât şirketinde çalıştım, az para verdikleri için oradan da çıktım. Küçük bir sermaye ile aile şirketi biçiminde bir laboratuvar kurduk. 1949'da kurulan bu lâboratuvarı 1957'de fabrika durumuna getirdik. 1955 de buna bir ecza deposu katmış, depoyu geliştirip 1956' da bir de şube açmıştık. Bir sürü dalaveracı iş adamı karıştı aramıza, depoyu deveye yükledik, 100 bin liram kaynadı gitti. 1962' de fabrikayı sattık, satış beni biraz daha içeri attı. 1963 de bir ithalât firması, 1965' de, bildiğiniz bu Fahir Onger Yayınları'nı kurdum. Bildirilerimi zamanında verir, gerçekleşen vergilerimi zamanında öderim. Yazı yazarak geçimimi sağlayamadığımdan böyle şeyler yapmak zorundayım” (Seyda, 1970: 374).

Fahir Onger, 1940-1955 yılları arasında çeşitli dergi ve gazetelerde yazılarını yayımlamış, daha sonra 1965'e kadar hiçbir yerde yazı yayımlamayarak 10 yıl kadar yazmaya ara vermiştir. Oktay Akbal bu ara verışı ve sonrasındaki geri dönüşü şöyle anlatır:

“Fahir'in 1943-50 yıllarını düşünüyorum. Gece gündüz edebiyat konuları tartışırdık. Kahvelerde, sokaklarda, evlerde. Sonra Fahir bıraktı yazı yazmayı. Gitti başka işlere girdi. Gidiş o gidiş. Ayı evrenlere düşmüş gibi olduk. Yabancılaştık sanki. On yıl yazı alanından kopmak, kopabilmek. Güç iş. Ama on yıllık bir kopuştan sonra aynı istekle, aynı güçle yazı alanına dönebilmek, o daha da güç” (Akbal, 1965: 6).

Fahir Onger, 1971'deki ölümünden önce Meydan-Larousse Ansiklopedisi'nde redaktör olarak da çalışmıştır (Akbal, 1985: 86).

Fahir Onger, 1946 yılında Hukuk Fakültesi mezunu Bakiye Beria Hanım ile evlenmiştir. Kadınların sorunlarına ilgi duyan ve bu konuda araştırmalar

yapan Beria Onger, 1965'te İleri Kadınlar Derneği'ni kurmuş, ancak bu dernek 1970 yılında kadrosuzluktan dolayı kapanmıştır. 1975'te kurulan İlerici Kadınlar Derneği'nin Genel Başkanlığı'na getirilir, ancak bu dernek de 28 Nisan 1979'da sıkıyönetim tarafından kapatılır. 1979'da İstanbul bağımsız senatör adayı olarak seçimlere katılmıştır.

³Beria Onger, Danimarka'ya yerleşmiştir. 1990 yılından sonra Türkiye'ye dönmesine izin verilmiştir; ama o, ara sıra ülkeye gelmeyi tercih etmiştir. Geldiğinde ise kızlarında kalmaktadır (Talay, 2002: 212). Beria Onger ve Fahir Onger'in Pakize ve Saime adlı iki kızı bulunmaktadır (Cumhuriyet Gazetesi, 1971a: 7).

1.1.4. Ölümü

Fahir Onger, 6 Temmuz 1971 yılında bir süredir tedavi gördüğü İstanbul Sosyal Sigortalar Hastanesi'nde hayata veda etmiştir (Cumhuriyet G., 1971a :7). Behçet Necatigil, Onger'in kanserden dolayı vefat ettiğini belirtir (Necatigil, 1993: 244). Yine Cumhuriyet gazetesinin 09.07.1971 tarihli baskısında, Fahir Onger'in ağır bir grip sanısıyla kaldırıldığı hastanedeki ameliyatın "müdahalesiz" kapatıldığı ve hastanede vefat ettiği yazılıdır (Cumhuriyet G., 1971b: 6). Onger'in vefatı, 6 Temmuz Salı günü TRT'nin 12 haberlerinde de duyurulmuştur. 7 Temmuz Çarşamba günü ise Şişli camisindeki cenaze töreninden sonra Zincirlikuyu mezarlığına gömülmüştür (Cumhuriyet G., 1971b: 6).

Oktay Akbal, Fahir Onger'in son zamanları ile ilgili olarak şu satırları yazmıştır:

"Son kez Samatya Hastahanesi'nde gördüm. Yataktaydı, ölümle burun burunaydı. Kısa sürede çekti gitti. 12 Mart fırtınasının kurbanlarından biri sayarım onu. Yayınevine baskın yapılmış, kitapları alınıp götürülmüştü. O sıralarda Meydan- Larousse Ansiklopedisi'nde

³ Bakiye Beria Onger'in ismi ile ilgili daha geniş bilgi için Bkz : Tayfun Er, Erguvaniler (Türkiye'da İktidar Doğanlar), İstanbul, Destek Yayınevi, 2009. s. 40.)

redaktör olarak çalışıyordu. Karşılıklıydı masamız. Durmadan su içiyordu. Su şişeleriyle kaplıydı önü. Hastalığın gereğiymiş. Birkaç günde olup bitti her şey!” (Akbal, 1985: 86).

Yine Oktay Akbal, çok sevdiği dostu Fahir Onger’in ardından yazdığı yazıda kendisi ve Onger arasındaki dostluk bağını şöyle anlatmıştır:

“Fahir’in öldüğüne inanmam ben. Ben ölünce ölür o. Sevenler, hatırlayanlar oldukça yaşar kişi. Ölmek, unutulmaktır büsbütün. Fahir’i unutamam ben. Benim için ölmüş değil o. 1940’lardaki Fahir’le 1940’lardaki Oktay birlikte yaşıyorlar, yaşayacaklar. Sokaklarda, odalarda, kahvelerde, gazinolarda, meyhanelerde, dergi çıkarmak heyecanlarında, kitap hazırlamak tutkularında, sanatı, edebiyatı en üstün değer bilmek isteklerinde, o günlerdeki sevilerinde. Yaşantılarda, sevgilerde bir Fahir var. Hep yaşayan. Hep konuşan. Hep belirli bir düşünce, bir dostluk, bir sevgi çizgisinde yürüyen. Ben yaşadıkça...” (Akbal, 1971a: 1).

Oktay Akbal, Cumhuriyet gazetesinin 11.07.1971 tarihli sayısında bulunan “Bir Dostun Ardından” adlı yazısında da hem Fahir Onger ile olan sıkı dostluklarından hem de Onger’in edebiyata katkılarından, oldukça duygulu cümlelerle bahsetmiştir (Akbal, 1971b: 2).

Eray Canberk, Gelecek dergisinde, Fahir Onger’in ardından yazdığı “Bir Delikanlı Öldü” adlı yazısında Onger hakkındaki görüş ve duygularını şöyle dile getirmiştir:

“Önce Cumhuriyet’in ilk sayfasında resmini gördüm ve ölüm haberini okudum. Hastaneye, görmeye gitmek istemiştik. Gündelik yaşamın şaşkınlığı, yaşadığımız ortamın bunaltısı... gibi bahanelerle gidemedik. Sonra bilinen törenler ve mezarlık, ardından baş sağlığı dilemeler, küçük, kısa konuşmalar.

Eve döndüğümde yaşını düşündüm. Sonra “Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü”ne baktım. 1920 doğumluymuş. Yani 51 yaşında. Son yazısı aklıma geldi. Gelecek’in birinci sayısında okumuştum. Sanki kavgacı genç bir yazarın kaleminden çıkmıştı. Ardından, cenazeyi uğurlayıp mezarlığa gelemeyecek kadar yaşlanmış kuşakdaşları aklıma geldi. Sanırım bizi tutan, bizi umutlandıran da genç kalışıydı. Alışılmış bir deyişle ihtiyarlayan bir delikanlıydı” (Canberk, 1971: 29- 30).

1.1.5. Mizâcı

Fahir Onger, çocukluğundan bu yana inatçı ve asi bir kişiliğe sahiptir. Bu özelliğini Mehmet Seyda’ya şöyle anlatır:

“Kabul ettirilmek istenen her bilgiye, her düşünceye karşı içimden hep direnmek isteği gelmiştir. Ailem içinde bu tutumumdan dolayı adım “inatçı”ya çıkmıştır. Bir de ukalâlıklarım çok olmuştur. Halâ yenemedim gitti bu ukalâlık huyumu” (Seyda, 1970: 366-367).

Onger, hayatı boyunca çevresine şüpheyile baktığını ve bu yüzden yalnız kaldığını söyler:

“Çevreme dikkatle, ama hep kuşkuyla bakmışımdır. Bu yüzden her zaman yalnız kaldım. İnsanın yazgısını bölüşeceği dostları olur sanıyorum. Benim hiç böyle yakın sırdaşlarım, dostlarım olmadı. Kendi sorunlarımı hep kendim çözümlmek zorunda kaldım. Her sorunu, her konuyu kendi kendine çözme çabası kültürümü genişletmede benim için payı azımsanmayacak bir itici güç olmuştur” (Seyda, 1970: 367).

Fahir Onger, ailede faklı bir kişiliğe sahip olmanın, çevreyi da şaşırttığını anlatır:

“Yakınlarıma gücenikliklerim, kırgınlıklarım vardır. Hiçbir zaman bu insanlarla tam bir uyuşma içinde olabileceğimi sanmıyorum. Tutum ve davranışlarım çevremi hep şaşırtmıştır. Oysa ben hep düşünlerimin, tasarılarımın anlayışla karşılanacağını hesaplamışımdır” (Seyda, 1970: 367).

Fahir Onger, kitaplarla ilişkisini ve düşünmeyi ne kadar da çok önemseydiğini ise şöyle ifade eder:

“Bugüne dek çok kitap okudum diyebilirim. Ama kitaplar her zaman aldattı beni. Yaşama o açıdan bakmak hoşuma gidiyor, sonunda aldaniyorum. Çoğun yalan söylüyor kitaplar. En iyisi, okumaktan daha çok düşünmesini öğrenmek gerek. Hocalarım, arkadaşlarım, sevgililerimin hiçbirisi bana düşünmesini öğretmediler. Ben de, başıboş günlerimde sırtüstü yatıp göğün sonsuz maviliklerine gözlerimi dikerek, odamın tavanında gözlerimi dolaştırarak düşünmeye alıştırdım kendimi. Böylece günlük yaşayışma bir kere zihnen yaşamak alışkanlığını edindim” (Seyda, 1970: 367- 368).

İsmet Zeki Eyüboğlu, Fahir Onger’in vefatından sonra kaleme aldığı yazıda, arkadaşını şu cümlelerle anlatır:

“Gönül yapmak için konuşsa bile gönül yapmak için yazmazdı. Fahir Onger iyi insan, sıcak bir dosttu. Fahir Onger, geçerliği olmayan, insan emeğinin karşılığını vermeyen bir emeğin alını açık, yüreği arı, pırıl pırıl işçisiydi. Yenilik akımlarına karşı bağnazlığın ağusunu kustuğu, sokaklarda kitap, dergi yağmaladığı, bağdan boşanmış kudurgan sürüler gibi sağa sola saldırdığı dönemde Fahir Onger düşüncesiyle yüreğini birleştirmiş, kendini gerçek bir aydın bütünlüğüyle ortaya koymuştu.

Fahir Onger insan adamdı, gerektiğinde yüreğiyle gerektiğinde diliyle konuşmasını çok iyi bilirdi” (Eyüboğlu, 1971: 4).

Eray Canberk de Fahir Onger’in kafasıyla namuslu, yüreğiyle genç kalmasını bilen ve dünya görüşüne hiçbir zaman ihanet etmeden idealistçe fikirlerini savunan biri olduğunu yazısında belirtmiştir (Canberk, 1971: 29).

Oktaç Akbal, sevdiği dostu Fahir Onger’in ardından Cumhuriyet gazetesinde ona ithafen yazdığı yazıda dostunu şöyle anlatır:

“Evet, boş hepsi. Aptallık! Bu dünyaya gereğinden çok bağlanmamalı. Öyle, öyle!... Ama Fahir Onger böyle düşünmezdi ki! Ölüm şiirlerine kızardı, yaşamdan kopmayı anlamazdı, insanları sevmenin bu dünyayı sevmek, bu yaşamı daha güzel kılmak, bu amaçla çalışmak, didinmek olduğuna inanırdı” (Akbal, 1971b: 2).

Burhan Arpad da arkadaşı Fahir Onger’i gerçek bir aydın olarak tarif eder :

“Zira o, son yarım yüzyılın yetiştirdiği memur kişiliğinde okur-yazar gruplaşmaları dışında kalabilmiş çok az sayıdaki Türk aydınlarından biriydi” (Arpad, 1971: 11).

Bu yazılanlardan da anlaşılacağı üzere Fahir Onger, mizâç olarak inatçı, savunduğu fikirlerden kolay kolay vazgeçmeyen, şüpheli ve farklı düşünceleriyle dikkati çeken, insanları çok seven ve çalışkan biri olarak tarif edilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

FAHİR ONGER'İN SANATI VE ESERLERİ

2.1. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

2.1.1. Yazı Hayatı

2.1.1.1. Yazı Hayatının İlk Oluşum Evreleri ve Hikâyeciliği

Biyografisinde de belirtildiği gibi Fahir Onger, ticaretle uğraşan ve okuryazarlığa çok fazla önem atfetmeyen bir ailede yetişmiştir. Yine daha önceden de belirtildiği gibi Onger'in yazı yazma hevesi, lise yıllığına yazdığı iki yazı ile başlamıştır. Bunlardan biri şair Eşref ile, biri de Ömer Seyfettin ile ilgilidir.

Onger'in yayımlanan yazıları göz önünde bulundurulduğunda yazı hayatına 1940 yılında başladığını söylemek mümkündür. Bunun başlangıcında ise karşımıza tek bir edebî tür çıkmaktadır: Hikâye...

1940 yılının 6 Mart'ında Sokak adlı yeni bir sanat dergisi yayımlanır. Derginin önsözünde ise neden “Sokak” isminin tercih edildiği şöyle açıklanmıştır:

“Mecmuanın adı san'ate rağbetsizliği ve karisiz kalan bu tek taraflı san'atin üzerinde durulması icab ettiğini, san'ate tekrardan hayat kazandırmak arzusunu anlatmak istiyor. Her insan ve her millet mevcudiyetine erebilmek için san'at yapmaya mecburdur.

Kim derdi ki insanlar bir gün san'atin lüzumunu ve sokağa atılmaması lâzım geldiğini ifade eden cümleleri alt alta sıralayacaklardır” (Sokak Dergisi, 1940: 1).

Bu derginin Fahir Onger için önemi çok ayrıdır; çünkü Onger'in yayımlanan ilk metni bu derginin ilk sayısında yer almıştır. Bu yazı, adı Roza olan bir hikâye denemesidir (Sokak D., 1940a: 7). Onger'in ilk hikâyesinin yayımlandığı bu dergide, Ali Ölmezoğlu ve Sait Faik'in de hikâyelerine rastlanmaktadır.

Roza adlı hikâyeye bakıldığında hem konunun hem de anlatımın oldukça sâde olduğu göze çarpar. Kesit ve vak'a hikâyesi arasında kalınan bir noktada duran “Roza”, Onger'in hikâyeciliğinin belirgin bir istikamette

başlamadığının da göstergesidir. Zaten ilk hikâye denemesine bakılarak orijinal bir tavrın ortaya koyulup koyulmadığına dair fikir yürütmek de oldukça zordur.

Fahir Onger'in ikinci hikâyesi ise “*Madelet, Gene Madelet !*” adını taşımaktadır (Onger, 1942a: 200). Genç bir kıza duyulan aşkın anlatıldığı bu hikâyede de yine ilk hikâyedeki gibi oldukça sâde bir üslûp ve basit bir anlatım söz konusudur. Bu hikâyede de ilk hikâyeye nazaran edebî yönden belirgin bir gelişme kaydedildiği söylenemez.

Onger'in üçüncü hikâyesi “Üç Adam ve Bir Kız” adını taşır (Onger, 1942c: 19- 20). Bu hikâyede de dikkati çeken husus, Fahir Onger'in kesit hikâyeciliğine yöneldiğidir. Bunun dışında metnin, hem anlatımın sâdeliği bakımından hem de edebî yönden ilk iki hikâyeden pek bir farkı yoktur denilebilir.

Fahir Onger'in dördüncü hikâyesi ise yine 1942 yılında yayımlanan “Geçim Dünyası” adlı hikâyedir (Onger, 1942ç: 19- 20). Bu hikâye, klâsik vak'a hikâyesidir. İlk üç hikâyeye nazaran, olaylar daha fazladır; ancak edebî yönden bir gelişme kaydedilememiştir. Anlatım açık ve sâdedir.

Fahir Onger'in hikâyecilik serüveninin belki de en ilginç ürünü ise “El Tayfûl Necip Fazıl” adlı hikâyesidir (Onger, 1943c: 102). Fahir Onger bu hikâyesinde oldukça ironik bir dil kullanarak şair Necip Fazıl'ı eleştirmiştir. Denilebilir ki bu hikâye, Fahir Onger'in “eleştirmen” yönünü fazlasıyla ortaya çıkardığı, açık anlatımıyla da oldukça cesur sayılabilecek bir hikâyedir.

Onger'in altıncı ve hikâyeciliğinin son ürünü ise “Minel Aşk” adını taşımaktadır (Onger, 1944c: 13). Bu metin de ilk iki hikâyede olduğu gibi aşk teması çevresinde oluşturulmuş bir hikâyedir. Yine edebî yönden ilk dört hikâyeden bir farkı yoktur. Anlatım sâdedir.

Fahir Onger'in hikâyeciliği denilebilecek noktada, onun hikâyelerinin edebî yönden pek kuvvetli olmadığı açıkça ifade edilebilir. Onger, hikâyecilerimiz hakkındaki incelemelerinde ayrıntılı bilgiye yer vermiş, gerektiğinde onları eleştirmiştir, ancak kendisi hikâyelerinde belli bir başarıyı

takip edememiştir. Fahir Onger, kendi hikâyeciliği hakkında hiçbir şekilde konuşmamış ve yazmamıştır. Bu yüzden hikâyeciliği yönünden edebî kişiliğini değerlendirdiğimizde hikâyeciliğinin sıradanlıktan öteye gidemediği bir gerçektir. Seçtiği kahramanlar ve onların yaşadıkları olaylar, günlük hayatın birer yansımasını oluştururlar. Hikâyelerinde de diğer metinlerinde olduğu gibi açıklığı, gerçekliği anlatan Fahir Onger, basit olandaki güzelliği göstermede Sait Faik kadar başarılı olamamıştır. Bunun temel nedenini ise çok az hikâye yazmasında ve işin edebî yönünden çok, “hikâye ve hikâyecilik”in gelişimiyle ilgilenmesinde, bu konular üzerine fikir yürütmesinde aramak gerekir.

2.1.2. Eleştirmenliğinin ve Denemeciliğinin Özellikleri

Terry Eagleton, “eleştiri”yi, kökenleri kendiliğinden gelen, işin içinde edebiyat olduğu için onu anlama ve takdir etme isteğinin de çok normal olduğu ve böylelikle de varoluşu doğal olan bir disiplin olarak tanımlar (Eagleton, 2009:11). Gerçekten de bir eser ile karşı karşıya olan okur, eleştirme işini doğal olarak gerçekleştirir. Bunun içinde hem takdir etme hem de yergi varolabilir.⁴Hüseyin Cöntürk, Eleştirmeden Önce adlı kitabında ise edebiyatla eleştiriye birbirinden ayırmanın doğru olduğunu, eleştirinin edebiyata hizmet eden bir alan olsa da edebiyat olmadığını açıklar ve Eagleton gibi Cöntürk de eleştirinin üzerinde çalışılması gereken temel bir disiplin olduğunu kabul eder. Edebiyat eleştirisi ise 20. yüzyıla doğru bir akademik disiplin haline gelmiştir.

1930-1960 yılları arasında edebî eleştiri türüne bakıldığında , eleştiriye kuramsal boyutuyla algılayan yazar sayısının 1950'lere kadar çok az sayıda olduğunu belirtmek gerekir. Nurullah Ataç, Mehmet Kaplan dışında, bu konuda kafa yoran hemen hemen yok gibidir. Bu dönemde eleştirmenlerin dilinden genellikle “bitaraf”, “objektif “, adları düşmez.; ama eleştirilere baktığımızda “övgü”nün ve “yergi”nin hâlâ bol bol kullanıldığını görürüz. Öznel ve nesnel/ bilimsel eleştiri anlayışını savunan yazarlar bu dönemde karşı karşıyadırlar (Özçelebi, 2003: 160). Kuramsal çalışmaların az

⁴ Hüseyin Cöntürk, Eleştirmeden Önce, Ankara, Kültür Matbaası, 1958. s.13

olduğu ama esere yönelik eleştirilerin fazla olduğu bu ortamda Fahir Onger'in de bu alanda katkıları bulunmuştur.

Fahir Onger'in yazı hayatında ön plana çıktığı en önemli özelliği eleştirmenliğidir denilebilir. Onger, 1955'e kadar yazdığı yazılarda daha çok, kitap tanıtma, deneme, inceleme gibi türlerde yazılar kaleme almışsa da hepsinde öne çıkan özelliğin "tenkit" etme, olduğu açıkça görülebilir. 1965'te yeniden yazı hayatına döndüğünde ise onun "eleştiri" yazım döneminde ikinci dönemi başlamıştır denilmesi doğru olur. Bu ikinci döneminde ise, ilk dönemdeki dağınık ve öznel değerlendirmelerin yerini objektif ve derli toplu yorum ve değerlendirmeler almıştır.

Fahir Onger'in edebiyat dünyasına girişinin hikâye türü ile olduğu belirtilmişti. Onger'in daha sonra kaleme aldığı yazısı ise "Roman Hakkında" dır. Bu yazısı da deneme türünde kaleme aldığı ; ancak "tenkit"çi anlayışla bezeli ilk yazısıdır (Sokak D., 1940b: 6).

Fahir Onger'in bir şeyler yazma isteğini hangi tür etkenlere bağladığını ve bir bakıma kendisini tenkide yönelten sebepleri şu cümlelerinden anlaşılabilir:

"Bir şeyler yazma isteği, salt bir yazar olmak ereğine bağlı değildi. Bir yazı ustası olmağa özenmedim hiçbir zaman. Aydın diye tanınan kişilerin son derece bilgisiz, yeteneksiz ve düşünceden yoksun kişiler oluşuna kızıyordum. Görünüşte kendilerine "Üstad" edası veren bu zavallıların kafaları o kadar boştu ki, beyinlerinin kıvrımları ütülenmiş sanırdım. Sağımı solumu sarmak eğilimi gösteren bu şarlatan sürüsünden tiksindiğim içindi, gerçek aydınları aramağa başladım. Bu nedenle birçok dergi, gazete, kitap okuyor, yazarlarını değerlendirmeğe çalışıyordum. Yazılarımın eleştiri türüne yönelmesinde bu ortamın etken olduğunu açıkça söyleyebilirim" (Seyda, 1970: 370).

Onger, nasıl yazdığı konusunda Ahmet Köklügiller'e ise şöyle yanıt vermiştir:

"Nasıl mı yazıyorum? Bilmem demeyeceğim, bilmiyorum nasıl yazdığımı. Birisi bir kitap yayınlıyor, şiir ya da roman diyelim. Alıp okuyorum. Beni etkiliyor kuşkusuz bu şiir ya da roman. Gelgelelim etkiden etkiye fark var. Kimini daha şöyle bir karıştırırken tutmuyor gözüm, boşlayıveriyorum. Kimi biraz daha zorlu oluyor, beni bağlıyor

kendine. Bağlıyor ama beğendiremiyor, okuyorsam da sevemiyorum o yazıyı. İlle de beğenilecek bir yanını araştırmaya kalkmam artık, bırakırım kendi haline. Ne överim, ne de yererim onu. Bunlar belli bir öğrenimden geçmiş, cümle kurabilen, dize yapabilen kişilerin yazılarıdır çokluk” (Köklügiller, 1971: 28).

Fahir Onger, kendisini yazmaya yönelten önemli etkenlerden birinin ise “fikir ve düşünce ortamı kurmaya çalışanlar” olduğunu belirtir:

“Beni yazmaya yönelten, beni bu doğrultuda etkileyenler bir düşünce ortamı kurmaya çalışanlardır. Bir akımın öncüsü olmak, edebiyatta, sanatta baskı grubu haline gelmek isteyenlerdir” (Köklügiller, 1971: 28).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere Fahir Onger, fikre, düşünceye ve yeni bir şeylerin oluşmasında öncülük edenlere karşı saygı duymakta ve bunların kendisini yazma konusunda harekete geçiren temel unsurlar olduğunu anlatmaktadır.

Onger, Ahmet Köklügiller’e verdiği röportajda kendisini yazı yazmaya yönelten sebepleri ve yazılarının genel olarak özelliklerini şu şekilde ifade eder:

“İddialı olmak kınamayı gerektirmez elbet. Ben de şimdiye dek yazılarımda iddialı kişileri, iddialı yapıtları tüm kınamış değilim. Nedir ki, bu görünümde olan çoğu kişiler savundukları düşünlerin aslını, doğrusunu, gerçeğini bilmiyorlar. Bilmedikleri için de yanlış bir eyleme sapıyorlar. Yetenekleri olmadığı halde, edebiyatın, sanatın tek sorumlusu gibi davranmalarına kızıyorum. Onların, bu bilgisizliklerine bakmadan ortaya atılmalarına kızıyor ve bu dürtüyle makinemin başına geçiyorum. Sonuç, yermeler ve kınamalar biçiminde beliriyor. Ama yazılarımda hepsi böyle yeric, kınayıcı değildir. Beğeni ve övgüyle bezenmiş nice yazılarımda vardır” (Köklügiller, 1971: 28).

Bu cümlelerden de Fahir Onger’in eleştiri yaparken bilgisizliğe ve sanatta tek olduğunu zannedenlere karşı aşırı bir kızgınlık duyduğu ve bu kızgınlıkla kınayıcı yazılar kaleme aldığı anlaşılmaktadır; ancak Onger, övgü ve beğeniyle dolu yazılarının da olduğunu söylemeden geçmemiştir.

Fahir Onger, yazarken hiç zorluk çekmediğini belirtmiş, bunu sanatçı olmamasına ve bu nedenle de yazılarının önceden bir taslağı ya da karalaması olmadığına bağlamıştır (Köklügiller, 1971: 29).

Oktay Akbal ise Fahir Onger'in hem düşünce hem de yazı dünyasında gerçekçilikten yana olduğunu ve eleştirinin Onger için neyi ifade ettiğini şöyle anlatmıştır:

“Sanatta edebiyatta gerçekçilikten yanaydı. Aşırı duygular, düşler kişiyi zincirler, kişiyi özgürlükten uzaklaştırır derdi. İşte en sevdiği söz ‘Sanat hayatın bilinci, eleştiri de bu bilincin bilincidir’” (Akbal, 1971b: 2).

Buradan da anlaşılıyor ki Fahir Onger her ne kadar tenkit yaparken bazı yazılarını kızgınlıkla kaleme aldığını söylese de akla, mantığa yani bir bakıma şuura önem vermenin gerekliliğini de dile getirmiştir.

İsmet Zeki Eyüboğlu, Fahir Onger'in eleştiri anlayışını ise şu şekilde değerlendirmiştir:

“1946’ dan bu yana kısa süreli atılımlarla gelişen Yeni Türk Şiirinde Fahir Onger’in eleştiri alanında çağdaşı genç ozanlara yol göstermesi bakımından, önemli bir yeri vardır. Eleştirilerinde ölçü, batılı görüş, gerçeği kavrayan bir tutum ağır basar. Şiirde, öyküde, romanda, en yeni akımları benimsemiş, onların gerçekliğine geçerliliğine yürekten inanmıştı. Sanata olan sevgisi yeniliğe bağlılığı her türlü yapmacıktan uzak, içten gelen bir özleyiştir” (Eyüboğlu, 1971: 5).

Fahir Onger'in özellikle ikinci dönem eleştiri anlayışında (1965-1971) dikkati çeken hususlardan biri de onun “gerçek” e duyduğu tutku ve bunu ortaya koymakta her zaman cesurca davranmasıdır denilebilir. Bu yüzden Türk edebiyatında “gerçekçi” denilebilecek eleştirinin başlamasında katkıları olduğu yadsınamaz. Nurullah Ataç ise Fahir Onger'deki bu nesnel olma çabasını şöyle dile getirmiştir:

“Fahir Onger’de büyük konuları incelemek, nesnel yargılara varmak özeni seziliyor; bunun için kendisinin iyi bir eleştirmeci olacağını umuyorum. Yalnız şunu söyleyeyim: Öyle sanıyorum ki Fahir Onger ıvecenlik ediyor, uzun uzun düşünmüyor, birtakım kolay yargılarla yetiveriyor” (Akt: Ertop, 1971: 31).

Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere Fahir Onger’de gerçekten bir “nesnel olma” çabası göze çarpmakla birlikte, onun aceleci tavrı ve daha önceden de belirtilen aşırı heyecan ve kızgınlıkla yazılar kaleme alması sonucunda yazılarında da kolay yargılara varması söz konusudur.

Fahir Onger eleştiri yaparken, yazar ya da şairin eserinde yapmış olduğu yeniliğe, özgünlüğe, dünya görüşüne, anlatım ve dili kullanım biçimine oldukça önem vermiştir. Ayrıca Onger, eleştirmenin eserle sosyal çevre arasında bir ayniyet kurması gerektiğine inanır:

*“Eleştirmecinin çabası eserle sosyal çevre arasında bir ayniyet kur-
maktır diyenler eseri değerlendirme yönünden sağlam bir ilke ortaya
koymuş oluyorlar”* (Onger, 1954a: 3).

Buradan da anlaşılıyor ki Onger’in tenkit anlayışı ve sosyal eleştiriye ön plana çıkarması, sanat anlayışının temelinde gerçekçiliğin olması gerektiğini, eser ve sosyal çevre arasında yakınlık kurmanın doğru olduğunu savunan Rus eleştirmen V.Grigorievich Belinsky’e bir hayli benzemektedir.

Fahir Onger, tenkit yazılarında savunduğu hususları ise şöyle açıklamıştır:

“Sanatçıda mesele şuuru, sanatçıda sorumluluk derecesi, sanatçıda, insan anlayışı, sanatçının iktidarı yani düşündüğü ile yapabildiği iş... Sanat eserinde ve sanatçıda bir bütün halinde bu esasların araştırılması edebiyatımı için bir yeniliktir. Bu konuda benim gibi düşünen daha bir kaç arkadaşın varlığı iledir ki her türlü dostluk ve yakınlıkların, iltimas ve torpillerin gölgelendiremeyeceği değer hükümlerine ulaşmak mümkün olmaktadır” (Onger, 1953c: 262).

Onger, bir eseri tenkit ederken eleştirmenin duyması gereken sorumluluğu ve kendisinin nesnel olma arzusunu “Cevap” adlı yazısında şöyle anlatır:

“Bir şahsı mutlak övmekle, mutlak yermek arasında fark var mıdır? Biz her zaman peşin hükümlerden kaçmak zorundayız. Bir yazarın bütün eserleri hatadan uzak olamaz. Şu kitabı kötü, bu kitabı berbattır diye aynı yazarın bir başka eserinin başarılı örneklerine arka çeviremeyiz. Ümitli, ışıklı, aydınlık gördüğümüz her yazı, her yazı parçası için o yazıyı yazan sanatçının da okuyucunun da dikkat ve alâkasını çekmeğe mecburuz” (Onger, 1953a: 167).

Fahir Onger, yine aynı adlı yazısında dost kazanmak için yazmadığını anlatmaya devam eder:

“Ben taraftar kazanmak için yazmıyorum ki... Ben, ışıklı, aydınlık, umutlu gördüğüm şiir ve hikâyelerden söz açıyorum. Yazarı benim “dostum olmuş veya olmamış, ne fark eder” (Onger, 1953a: 168).

Eleştirmenin, eserini yazan sanatkâr karşısında takınması gerektiği tavrı ise şu şekilde özetler:

“Tenkitçiyi sanat adamının artistlik faaliyeti tayin edemez. Sanat adamı eserini verdiği andan itibaren kıymetler piyasasından uzaklaşmak zorundadır. Mücadeleyi eser tek başına yapacaktır. Sanatçı, eserinin değerini müdafaa işini kendi üzerine alamaz. Eser, tenkitçinin karşısına tek başına çıktığı zamandır ki hakiki mücadele başlamış olur” (Onger, 1946b: 3).

“Tenkitçinin Durumu” adlı yazısında Fahir Onger, sanatçının ortaya koyduğu eserin, tenkitçinin durumunu tayin ettiğini de söyler:

“Kıymetler sahasında mücadeleye atılan eser, tenkitçinin durumunu tayin eder. Tenkitçinin fonksiyonları da zannedildiği gibi önceden belli, kaideleşmiş maddelerle tesbit edilemez. Tenkitçiye vazifesini ihtar eden de sanat eserinin kıymetler sahasındaki durumudur ” (Onger, 1946b: 3).

Fahir Onger “Deneme Üzerine” adlı yazısında da kendi yazdıklarının anlaşılmadığını ve beğenilmediğini fark eden edebiyatçıların “bizde eleştirmen yok” diye feryat etmelerini anlayamaz ve bunun üzerine şu cümleleri kaleme alır:

“Bizde eleştirmeci yok! diye feryad ediyorlar. Dikkat ediniz bu ses, çoğu zaman, yazdıklarının beğenilmediğini, anlaşılmadığını ileri sürenlerden gelmektedir. Bu yazarlar kendi gönüllerine uygun bir eleştirmeciyi hayatlarının sonuna kadar bekleyip duracaklardır. Eseri, yazara, sanatçıya göre, onun işlediği gibi değerlendirecek bir eleştirmeci henüz yer yüzüne gelmemiştir. Olmaz böyle şey” (Onger, 1954a: 1).

Buradan da anlaşıldığı üzere Fahir Onger, hiçbir zaman kimseye eleştiri konusunda iltimas geçilemeyeceğini ve objektif olmanın gerekliliğini savunmuştur.

Fahir Onger’in eleştiri anlayışının temelini, ortaya konulmuş edebî esere karşı nesnel ve gerçekçi yaklaşma arzusu oluştursa da Onger bunu her zaman başaramamıştır. Özellikle de yazı hayatının 1945-1955 yılları arasındaki döneme ait yazılarında bir dağınıklık ve aceleci bir tarz dikkat çeker; ancak yazı hayatının ikinci dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1965 -

1971 yılları arasında kaleme aldığı yazılarında eleştirmen, gerçek bir nesnel tutum ve anlayışıyla karşımıza çıkmıştır denilebilir.

“Bireysel ve öznel düşüncelerin edebî ifadesi” (Aytaç, 2007: 171) olarak tanımlanabilecek deneme türüne geçtiğimiz zaman ise Fahir Onger’in bu türde sayılabilecek yazılarında daha önce de belirtildiği gibi “tenkit” edici anlayışın ön planda olduğu söylenilebilir. Bu yüzden de yazdığı bazı metinler tür olarak deneme olarak belirlenmiş olsa da deneme türüne ait şahsi-edebî üslûptan çok, bu tür metinlerinde açıklayıcı, tenkit edici ve tartışmacı bir tutum dikkati çeker. Bu da onun denemeci yönünün, edebî olmaktan çok, bir bakıma kültürel eleştiriye yakınlığını gösterir niteliktedir. Bu yüzden Fahir Onger’in denemelerini, kültürel yönü ağır basan, sanat ve edebiyattaki sorunların ortaya konulduğu bir tür çözümleyici “eleştiri” olarak görmek de mümkündür.

Mehmet Can Doğan, Türkiye’de Deneme ve Eleştiri Sempozyumu’nda sunduğu “Sosyal Bilimler ve Denemenin Etkileme-Etkilenme Alanları” adlı bildirisinde denemenin bir bakıma bir “üslûp yazısı olması ve yazarıyla tanımlanması/yazarını tanımlaması” olduğunu belirtmiştir (Akt: Canpolat, 2001: 144). Bu düşünceden de yola çıkarak Fahir Onger’in denemelerinde kendi adıyla anılabilecek üslûpta bir “deneme” ortaya koyduğunu söylemek mümkün olmaz. Daha önce de belirtildiği gibi bunlar, “kültürel eleştiri”ye daha yakındır; ancak genel manada kesin bir tür tespiti yapılacak olursa bu metinlerin deneme olarak adlandırılması doğru olacaktır.

Fahir Onger, deneme olarak nitelendirilebilecek yazılarını da ilk hikâyesinden sonra yayımlamaya başlar. Roman sanatı, sanat akımları, şair olma hususu, şiir ve hakikat arasındaki ilişki, sanatçının halk ve toplum karşısındaki sorumluluğu, dil üzerine yapılan tartışmalar gibi konulardaki fikirlerini, edebî bir üslûp kullanmaksızın birer düşünce yazısı olarak kaleme alarak dile getirmiştir.

Fahir Onger’in denemelerinde dikkati çeken hususlardan biri de eleştiri ve hikâyelerinde olduğu gibi oldukça açık ve hiçbir şüpheye yer

bırakmaksızın sâde bir anlatım çizgisi izlemiş olmasıdır. Denemelerinde de tıpkı eleştirilerinde olduğu gibi fikre, dünya görüşüne, düşünceye oldukça önem vermiş ve kendi fikirlerini de cesurca savunmaktan çekinmemiştir.

2.1.3. Fahir Onger'in Tenkit, Deneme, İnceleme, Kitap Tanıtma Yazılarının Işığında Edebî Fikirleri

2.1.3.1. Sanat ve Sanatkâr Hakkında

Fahir Onger, gerek denemelerinde gerekse eleştiri yazılarında “edebî olan”a dair fikirlerini açıkça ifade etmiştir. Onun, şiir, edebiyat, roman ve hikâye ile ilgili fikirlerinden önce “sanat”ı tanımlayışına, “sanatçı”ya bakışına değinmek yerinde olacaktır.

Fahir Onger’e göre “*sanat insan kafası ve eli tarafından ortaya konan, nevinde münferit olan ve profesyonel ve faydacı bir gaye takip etmiyen şeydir*” (Onger, 1942b: 246). Demek ki Onger, sanatta faydacı bir gayeyi savunmamaktadır.

Onger, sanatın en mühim özelliğinin onun münferit oluşunda aranması gerektiğini ifade eder. “*Bir tek halı bir sanat eseridir. Manifaktürün imal ettiği bu halı sanat eseri değildir*” (Onger, 1942b: 246) sözleri ile bu düşüncesini örnekendirir. Fahir Onger, sanat eserinin ikinci büyük özelliğini ise onun profesyonel olmayışı olarak açıklar:

“*Sanat eserinin ikinci büyük karakteri profesyonel olmayışıdır. Yani kazanç gayesini iltizam etmeyişidir. Bir heykelin meydana getirilmesinde başlıca gaye kazanç değil, fakat bilbelo imalinde başlıca kazançtır. Bunun için heykel sanat eseridir. Bilbelo sanat eseri değildir*” (Onger, 1942b: 246).

Fahir Onger, sanat ve tabiat arasındaki ilişkiyi de şöyle açıklamıştır:

“*Sade şu bir asırlık tarihçe içinde değil, fakat ilk insanlara çizgi çizmek, şarkı söylemek ve ahenkli cümleler okumak lüzumunu hissettiren şey, hiç şüphesiz tabiatın kifayetsizliğidir. Ve sanat doktrinleri tabiatı uzaklaştıkça kuvvetlenmekte, buna mukabil tabiata yaklaştıkça zayıflamaktadırlar.*” Tabiat, sanatın mevzuu olmak şartile sanat ile birleşir. Bunun dışında ikinci bir imtizaç şekli yoktur: Aksi takdirde sanat daima vasıta olacak yahut ikinci derecede bir unsur haline gelecektir. Halbuki sanat her zaman için kendi kendisinin gayesidir” (Onger, 1942b: 246).

Fahir Onger'e göre gerçek sanat ve edebiyat halkı ifade etmeli, halkı anlatmalıdır:

“Pozitif bilgi ne kadar gerçek ise, eser, edebiyat ve sanat da o kadar gerçektir, yani o kadar halkın saadetiyle ilgilidir. Bugün gerçek edebiyat, gerçek sanat; halkı inceleyen halkı anlatan sanattır” (Onger, 1949d: 3).

Fahir Onger 'in bu düşüncelerini yinelediği bir başka yazısında ise halk için çalışan sanatkâra çok değer verdiğini anlamak mümkündür:

“Sanatçı iki yoldan birini seçmek zorundadır. Ya ufak bir azınlığın arzularına boyu eğecek, yahut da sayıları kadar kalpleri de büyük olan geniş halk topluluklarının saadeti için çalışacaktır. Biz bugünkü anlayışla, ikinci yolu seçen sanatkâra önem veriyor ve onun milyonlara hitabeden büyük eserini alkışlıyoruz” (Onger, 1947g: 3).

Fahir Onger sanatçıya düşen vazifeyi ise şöyle anlatmıştır:

“Sanat adamına ve edebiyatçıya düşen vazife, medeniyetin en geri bir seviyesinde hayatını sürüp giden bu memleket halkının kalkınması ve kuvvetlenmesi için, eğer başka türlü çalışmak imkânına sahip değilse, şiiri, hikâyesi, romanı, tiyatrosu, resimi, mimarisi ve musikisiyle harekete geçmektir” (Onger, 1948i: 7).

Anlaşılabacağı üzere Fahir Onger, yazarlık hayatının ilk yıllarında hem sanatın kendi kendisinin gayesi olduğu hem de olmadığı fikirleri arasında kalmış, 1945'ten sonraki yıllarda ise bu ikilem “sanat”ın ve “sanatçı”nın halka ve halkın menfaatlerine uygun eserler ortaya koyması gerektiği şekline dönüşmüştür. Bu durumda ise Fahir Onger'in “Toplumcu Gerçekçi”lik fikrine 1945'ten sonra yaklaştığını söylemek mümkündür.

Fahir Onger “sanatçı”nın sorumluluk sahibi bir cemiyet insanı olması gerektiğini savunarak sanatçının tam bir bağımsızlık ve hürriyet içinde istediğini yapabilmesinin mümkün olmadığını şöyle anlatmıştır:

“Modern devletin teşekkülünden sonra, sanat adamının çalışmalarını sınırlayan esaslar belki şu, bu şahsın keyfi müdahalesiyle değil, fakat hukuki normlar halinde kendini gösterir. Bu devrede artık sanatçı eserinden ötürü hukuken mesul bir durumda bulunmaktadır. Sanatçı günümüzde; yaratma heyecanı içinde kendini kaybetmiş, «vecd ve istiğrak» ile başı dönmüş bir yarı ilâh veya meczup değil, tam aksine yaptığı işin enini, boyunu ölçen ve terettüp edecek müeyyideleri hesaplayan bir cemiyet adamıdır. Sanat adamını sınırlayan mesuliyet, yalnızca devletin kanun yoluyla yüklediği mükellefiyetlerden ibaret

değildir. Sanatçıyı şekillendiren ve onun çalışma yolunu tayin eden daha birçok tehditler vardır. Halk karşısındaki sorumluluk, sanat kurallarının gelişmesi yönünden, yâni sanatın terakkisi bakımından düşen mesuliyetler bunların başında gelir” (Onger, 1949ç: 1).

Fahir Onger, sanatçının “sanatını halk için kullanması” (Onger, 1946e: 4) gerektiğini “Sanat, Meslek ve Halk” adlı yazısında da dile getirmiştir. Ayrıca “derin bir insan sevgisi taşımayan bir kişinin sanatçı olamayacağını” (Yosun D., 1956: 15) savunmuştur.

Sanat ve sanatçının halka yönelmesi gerektiğini her zaman dile getiren Fahir Onger’in öne sürdüğü fikirlerden biri de yabancı sanatkârlara duyulan hayranlığın ölçüsünün abartıldığıdır:

“Alışkanlıklarımızdan birisi de bazı yabancı müellif ve sanatkârlara karşı duyduğumuz hayranlıktır. Bu hissin mutedil bir ölçü içinde kalması doğru ve yerinde olabileceği gibi, ölçüyü aşması yanlış ve yersiz bir hareket olacaktır. Mâmafih şöhreti memleket hudutlarının dışına çıkan bir isimden bahsedilirken onun hakkında söylenen kelimeler sadece medih veya ağır ve şümullü sıfatları ihtiva etmez, ayrıca bu medih ve sıfatlar kendileriyle en az birer kere çarpılarak hasıl olan netice o iltifat sürüsüne bir kuyruk olarak ilân edilir. Bu suretle “Büyük adam,, diye bahsedilen bir kimse bizim, gümrüklerden içeri girince; “Büyük adam,,ın birinci kelimesi sabit kalır, fakat tabirin heyeti umumiyesinin karesi olan «Dâhi»sıfatı o birinci kelimenin yanına getirilerek “Büyük Dâhi,, şeklini alır. Cümlelerin gramer bakımından hatasını nazari itibara almasak bile, bir kimse hakkında berveçhipeşin bu tabiri kullanmak her halde isabetli olmaz” (Onger, 1944ç: 135).

Fahir Onger, fikir, edebiyat ve sanat adamlarının mutlaka bir dünya görüşüne sahip olmalarının ve sistemli düşünmeyi bilmelerinin gereğini savunmuştur:

“Fikir, edebiyat ve sanat adamlarının doğru dürüst lâf edebilmesi için ilk olarak bir dünya görüşüne bir sisteme ulaşması lâzımdır. Sistemsiz düşünceye sahip bir kimsenin söyleyecek sözü olacağına ve bir şeyler yapabileceğine ihtimal veremiyorum” (Onger, 1948d: 3).

Ayrıca Onger, sanatın toplumsal sorunları yansıtmamasının ve onları ortaya koymasının gerekli olduğunu da dile getirmiştir (Onger, 1970e: 8).

Bu görüşlerden de anlaşıldığı üzere Fahir Onger, sanatta, sanatçının yapması gerekenin halka hitap edebilmek, halkın yaşantısına tercüman olabilmek olduğunu, sanat ve fikir adamlarının da sorumluluk duygusuna

sahip, belli bir dünya görüşü olan ve sistemli düşünmeye çalışan kişiler olmaları gerektiğini savunmuştur denilebilir.

2.1.3.2. Güzel Sanatlar Hakkında

Fahir Onger, gençlik yıllarından itibaren güzel sanatlarla ilgilenmiş; hatta yazı ile ilgilenmese mutlaka güzel sanatlardan biri ile meşgul olacağını dile getirmiştir:

“Yazı yazmasaydım, belki resim, belki heykel, belki yapı, belki müzik kollarından birine bağlanacaktım” (Seyda, 1970: 371).

Özellikle resim ile ilgili eleştiri yazılarına da imza atmış olan Fahir Onger için müziğin yeri ise çok ayırıdır:

“Bugünkü düşüncelerimi daha gerilere götürerek, kendimi otuz yıl öncesinde yakalayabilseydim, çok boyutlu müzikten başkasına bakmazdım. Hiçbir sanat müzik kadar hayatla birleşik değildir. Bütün sanatlar hayatın sadece ufak bir parçası, müzik hayatın bütünüdür. Sanatın en somut türü gibi görünen heykel sadece üç boyutludur, müzik ise sonsuz boyutlara sahiptir. Kağnı hızına oranla ışık hızı ne ise, diğer sanatlarla müzik arasındaki oran da odur” (Seyda, 1970: 371).

Fahir Onger, müziğe karşı büyük bir hayranlık duymasına ve müzikle uğraşmadığı için hayıflanmasına rağmen müzikle ilgili olarak bir yazı dışında hiçbir yazı kaleme almamıştır. Bu yazı da Beethoven'ın hayat hikâyesinin anlatıldığı kısa bir yazıdır (Onger, 1944d: 10).

Fahir Onger'in, heykelcilik ve özellikle de resim sanatı hakkındaki düşüncelerini, gezdiği sergilerden yola çıkarak yazdığı kısa tanıtma ve eleştiri yazılarından anlamak mümkündür. Hatta Onger, bu yazılarında bazen ayrıntılara yer vermiştir. Zaten, bu ayrıntılardan da Onger'in özellikle de resim sanatı hakkında oldukça geniş bir bilgi ve birikime sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Fahir Onger'in resim ve heykelcilik ile ilgili ilk tenkit yazısı Yücel dergisinde yayımlanmıştır. D grubu sergisi adı altında kaleme aldığı bu yazısında Onger, D Grubu adıyla bilinen ve içinde on sanatçının yer aldığı grubun, Güzel Sanatlar Akademisindeki sergisinden bahsetmiş,

sanatkârların eserlerini teknik açıdan eleştirmiştir. Nurullah Berk'i eleştirirken sarf ettiği şu sözler Fahir Onger'in, sanatkârın yaptığı işin bilgisine tam anlamıyla sahip olması gerektiği düşüncesine inandığını kanıtlar:

“Yaptığını anlıyarak yapmak, bugün için değilse bile yarın için bir sistem temin edebilecektir” (Onger, 1943a: 165).

Fahir Onger, eserleri incelerken renk uyumu, kompozisyon ve sanat akımlarına özellikle dikkat etmiştir ve bu konulardaki bilgisini de eserleri değerlendirirken ortaya koymuştur. “İkinci Plastik Sanatlar Sergisi” ile ilgili kaleme aldığı yazıda da ressamların ortaya çıkardıkları eserleri yine tüm ayrıntılarıyla incelediğini düşündüren cümleler kurmuştur. Bu yazısının sonunda da İstanbul'da sergi açmanın zorluğundan bahsederek bir eksikliği dile getirmeyi de ihmal etmemiştir.

“Yalnız burada şunu da ilâve etmelidir ki her şeyi sanatkârdan beklemek haksızlık ve insafsızlık olur. Bazı şeyleri de salâhiyetli makamlardan vilâyetten veya belediyeden beklemek lâzımdır. İstanbul'da bir milyon insan ve bir çok artist var. Buna rağmen, güç belâ senede bir, defa sergi açmak nasib oluyor. Bu, şehrin de daimî bir sergi binasında ihtiyacı olduğunu bütün, şiddet ile hissediyor ve anlıyoruz. Aksi halde bu gidişle 25 santimetreden; tablo seyretmek eza ve cefasından kurtulamıyacağız” (Onger, 1944e: 12).

Fahir Onger, Beşiktaş'ta dikilen Barbaros Abidesi ile ilgili yazdığı yazıda da ortaya koyulan bir güzel sanat eserinde amaç ve teferruata ne kadar önem verdiğini şöyle dile getirmiştir:

“Netice olarak şunu diyebiliriz ki Barbarosu canlandıracak bir Âbide yapılmıştır. Ve Âbidecilik sanatına göre oldukça muvaffakiyetli bir eser de elde edilmiştir. Fakat teferruat ve gaye iyice düşünülmediğinden istenilen ve beklenen şey tamamen hâdis olmamıştır” (Onger, 1944g: 7).

“D” grubunun on birinci sergisi ile ilgili bir yazı kaleme alan Fahir Onger, bir yandan gruba mensup sanatçıların eserlerinin meydana getiriliş gayelerini sorgularken bir yandan da Peyami Safa'yı bilgisizlikle suçlar:

“Netekim Peyami Safa da sergide Burhan Toprak'a Bedrinin çok güzel bulduğu bir kaç sulu boyasından bahsediyordu. Tarif ettiği resimlere baktım. Bunlar yağlı boya değil mi? Yağlı ile suluyu tefrik

edemeyen bu (sui generis) mûnekkitler sanatkârın ancak aleyhine çalışır” (Onger, 1944ı: 7).

Bu sergide D grubu ressamlarının sanatta yeni modayı takip etmekten çok, öncelikle klasik olana ve değişmez olana yönelmelerinin gerektiğini belirtir (Onger, 1944ı: 7).

Fahir Onger’in resim sanatında klâsik olana önem verdiğini, Nejad Melih’in sergisi ile ilgili kaleme aldığı yazısındaki şu cümlelerinden anlamak mümkündür:

“Maderzâd ressam olarak san’ata giren genç arkadaşımızın evvelki acemilik ve sürçmelerini terkettiğini, akademizme düşmeden klâsik sant’at yoluna girdiğini ve bütün mesaisini bu yoldaki tazeliklere hasrettiğini takdirle görmekteyiz” (Onger, 1944i: 12).

Fahrünnisa Zeyd’in bir sergisi ile ilgili yazdığı yazıda da Fahir Onger’in ortaya konulan sanat eserini, kuvvetli bir resim bilgisi ile tetkik ettiğini anlamak mümkündür:

“Siyah –beyaz” tire resimlere gelince; sergide rengin hakim olduğu resimlere işçilik gizleniyordu. Rengin silindiği ve kaybolduğu bu resimlerde ise, işçilik titiz edası ve sabır gösteren –ruh haleti ile beliriveriyor. Bu eserlerde emekten meydana gelen sanatı görüyoruz, fakat bu emek zorakilik manâsına değildir. Ressam hiçbir tablosunda elini ve fırçasını zorlamamıştır. En çetin noktaya gelince, kaideyi veya usulü bırakmış büyük bir cesaretle en sert rengi vurur gibi, en kalın çizgiyi çizmiştir” (Onger, 1945b: 14).

Fahir Onger’in resim eleştirisi yaptığı bir başka yazısı da Vatan gazetesinde yayımlanan “Genç Ressamların Resim Sergisini Gezerken” adlı yazısıdır. Bu yazısında da A. Arad, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Nuri İyem ve Turgut Atalay’ın resimleriyle ilgili değerlendirmelerde bulunan Onger, genç resamlara destek olunması gerektiğini, bu genç resamlardan özellikle Ferruh Başağa’nın eserlerinin “Avrupa çapında eser olmak değerini muhafaza ettiklerini” (Onger, 1948e: 2) ifade etmiştir. Fahir Onger’in resim ve sanat tarihine dair bilgisinin kuvvetli olduğu ise şu cümlelerden anlaşılabilir:

“Hatırımızda kaldığına göre, o zaman Arad, “Yenikapı”yı birkaç defa rötuş’a tâbi tutmuştu. Onun mükemmeliyetini düşündükçe “Saz”ı bilhassa resmin ön plânını, biraz aceleci bir elle işlenmiş buluyorum.

İkincisi “Pabuçlarım” isimli natürmordudur. Van Gogh’dan beri az işlenmiş ve tazeliğini muhafaza eden bir konudur” (Onger, 1948e: 2).

Fahir Onger’in yine bir resim sergisi ile ilgili kaleme aldığı bir başka yazısı da Yeditepe dergisinde yer almıştır. “Yeniler” adıyla bilinen bir sanatçı grubunun eserlerinin sergilendiği sergide Fahir Onger, eserlerde genel olarak tabiat ve toplum gerçeklerinin bir arada bulunmasından dolayı oldukça mutlu olmuş ve bu olgunluğu diğer ressamlardan da beklediğini ifade etmiştir (Onger, 1950b: 1). Buradan da anlaşılıyor ki Onger, resim sanatında da toplum ve tabiat gerçeklerinin esere yansıtılmasından büyük bir memnuniyet duymaktadır.

Fahir Onger, resim sanatına dair bilgisini, gezdiği sergiler dolayısıyla kaleme aldığı hemen her yazısında dile getirmeye çalışmıştır. Hatta amatör sanatçılara tavsiyelerde de bulunmuştur. Azra İnal’ın da içinde bulunduğu bir sergi hakkında yazdığı yazısında Azra İnal’ a şu tavsiyelerde bulunur:

“Büyük bir hızla değişen, her doğan günle yeni zevkler, yeni görüşler kazanan resim sanatı içinde bir yer tutabilmek ancak hayatını bu işe verenlere nasip oluyor. Bayan İnal, tam manasıyla kendini sanata bağliıyabilecek mi? Bunu zaman gösterecek. Biz bu sergide, amatörlik çerçevesini aşmamak şartıyla, onu gelişme yolu üzerinde gördük. Yukarıda da işaret ettiğim şekilde resmin çizgi, biçim, renk gibi etüt ve işçilik isteyen esas çalışmalarına başlaması kendisi için iyi sonuçlar verebilecektir” (Onger, 1953e: 200).

Fahir Onger, edebî eserde olduğu gibi resim sanatında da ressamların öncelikle bu sanatın büyük temsilcilerini incelemelerinin gerektiğini, büyük temsilcilerin anlayışındaki mükemmelliğe ancak bu şekilde ulaşılabileceğini, bunun da her şeyden önce insanı tetkik etmek ve büyük kompozisyona önem vermekle gerçekleşebileceğini “D Grubunun 15 Yılda Kaybettikleri” adlı yazısında dile getirmiştir (Onger, 1947h: 3).

Fahir Onger’in sergiler dışında kaleme aldığı resim ile ilgili yazılarından bazıları da dünyaca ünlü ressamların hayatları ve sanatlarıyla ilgilidir. Bunlardan ilki Fransız post-empresyonist ressam Paul Cézanne’dır. Fahir Onger bu yazısında hem Cézanne’nin hayatından hem de sanatını

etkileyen durumlardan bahsetmiş, sonunda da ressam hakkında şu kanaatlere varmıştır:

“Cézanne kendi sanatı içinde, eşyanın tabiatına doğru bir istikamet takip eder ve kâinatın bütün sırrını, bütün mantığını ve bütün hakikatini paletindeki renklere sorar. O Palet ki (5 sarı, 6 kırmızı, üç mavi, üç yeşil, şeftali siyahı ve beyaz ile) oldukça büyük bir zenginlik arz etmektedir. İşte renk anlayışındaki bu tekâmül ve «Tabiatın gizli hendesesi» ni keşfetmek endişesi onu bir şen olgunluğa ve renk orkestrasyonuna götürmüştür. Bu suretle İmpressionisme'in hudutlarını aşan Cézanne, kendisinden sonra teşekkül eden plâstik cereyanlarının menşei olmanın ve bilhassa muasır sanatta en büyük ihtilâli yapan Cubismo, hareket noktasını Aix'li büyük ressamın «Elmalar» ında bulmuştur” (Onger, 1943b: 172).

Fahir Onger'in ünlü ressamların hayat ve sanatlarına dair kaleme aldığı yazılardan ikincisi ise Leonardo Da Vinci ile ilgilidir. Onger bu yazısında hem ünlü ressamın hayatından bahsetmiş hem de ressama ait olup olmadığı konusunda çeşitli tartışmaların olduğu “Leda” adlı eserinden söz etmiştir. Fahir Onger, “Leda” adlı tablonun ise ressama ait olduğunu savunmuştur:

“Leonardo'nun "Leda,, üzerinde çalıştığını ve bir çok münekkitlerin inkâr etmesine rağmen adı geçen tabloyu yapmış olduğunu söyleyebiliriz” (Onger, 1944j: 16).

Fahir Onger'in ressamlarla ilgili bir diğer yazısı ise Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn ile ilgilidir. Rembrandt'ın hayatı dışında sanatını da anlattığı yazısında Onger, ünlü ressamın *“resim sanatına yeni bir tarz, yeni bir inşa getirdiğini, Onun sanatının, kendinden sonra aynı yolu takip edenler tarafından isimlendirilen bir ekolün, Hollanda mektebinin teessüsünü hazırladığını”* belirtmiştir (Onger, 1944k: 6-7).

Fahir Onger, Le Corbusier olarak tanınan Fransız mimar, ressam ve şehirci Charles- Edouard Jeanneret ile ilgili de bir yazı kaleme almıştır. Bu yazısında, sanatçının hayatından çok, onun sanatından bahsetmeye çalışan Fahir Onger , Le Corbusier'in bilhassa bu üç niteliği ile (mimar, ressam, şehirci) meydana getirdiği eserlerin çağın sanat anlayışında oldukça kıymet arz ettiğini anlatmıştır (Onger, 1947b: 2).

Fahir Onger'in güzel sanatların tiyatro dalıyla ilgili kaleme aldığı tek yazı ise tiyatrocu Hazım Körmükçü'nün ölümünün ardından yazmış olduğu "Hazım" adlı yazısıdır. Bu yazısında da Hazım Körmükçü'nün tiyatro anlayışından ve tiyatroya kazandırdıklarından bahsetmiştir (Onger, 1944f: 11).

Anlaşıldığı üzere Fahir Onger, güzel sanatlardan en çok müziğe değer veriyor olsa da resim sanatı ile ilgili yazılar kaleme almayı tercih etmiş ve bu konuda da oldukça sağlam bir bilgi birikime sahip olduğunu yazılarında kanıtlamıştır.

2.1.3.3. Şiir ve Şair Hakkında

Fahir Onger, yazılarında şiir ve şaire ayrı bir önem vermiştir denilebilir. Avni Dökmeci'nin kendisiyle yaptığı söyleşi de ise "şiir" nedir? sorusuna şöyle karşılık vermiştir:

"Şiirin bence toplu bir tarifini yapmak imkânsız gibidir. Tarif, bir şeyin mahiyetini ve hududunu belirtmek için başvurulmuş bir prosede olduğundan ancak az çok sabit ve. Mustakar mahiyet gösteren faaliyet sahalarında aranabilir. Şiir ki çağının özelliklerini taşıyan bir sanat koludur, ancak kendi çağı içinde ele alınabilir. Her sanat okulu ortaya koyduğu anlayışına göre şiiri de tarif etmiştir. Ama umumi şekilde bütün çağlara ve okullara şâmil bir şiir tarifi yapılabileceğini sanmıyorum" (Dökmeci, 1949: 114).

Anlaşılabileceği üzere Fahir Onger, "şiir"i çağının özelliklerini yansıtan bir sanat kolu olarak görmekte ve ancak kendi çağı ve ölçütleri doğrultusunda ele alınabileceği görüşündedir.

Ayrıca Fahir Onger şiire büyüklük ve ölmezlik kazandıran tek kuvvetin hakikat olduğunun artık anlaşıldığını savunur (Onger, 1946: 3). Bu cümleden sonra Onger, ancak şiir ve hakikat arasındaki sıkı ilişkiyi anlayabilen bir şairin başarılı olduğunu ifade eder:

"Şiire büyüklük ve ölmezlik kazandıran kuvvetin hakikat olduğu, yüzyıllar boyunca yapılagelen deneme ve tecrübelerle aydınlanmış bulunuyor. Araştırma çağını aşmamış, bir sanatçının, eserini ve adını gelecek yüzyıllara ulaştırdığı görülmüş olaylardan değildir. Ancak sanatın büyük problemine varan ve bunu kendi lehine halletmeye"

muvaffak olabilen sanatçılardır ki zaman mefhumuna bağlı olmaksızın değer ve şahsiyetlerini kabul ettirebilmişlerdir” (Onger, 1946d: 3).

Fahir Onger, şiirde “form” un mükemmeliyeti için nasıl bir yol takip edilmesi gerektiğini ise şöyle anlatır:

“Şiirde, görünüş itibarile ana yapıdan ayrı, fazladan bir takım parçaların varlığı şiirin esas formunu değiştiremez. Bilâkis bu fazlalıklar ve çıkıntılar şiirin iskeletine bağlanmamış oldukları için ergeç düşmiye ve dökülmiye mahkûmdurlar. Fakat çok defa bunların ağırlığı fazla olduğundan şiirin topyekûn yıkılmasına sebep olurlar. Şu halde şairin, faaliyetini ayarlaması ve nihayet muayyen bir noktada durması zarureti vardır. Bu zaruret şiirde form mükemmeliyetinin hududunu tayin eder.” (Onger, 1946d: 3)

Onger, şiirde olması gereken hakikat ile kastedilenin “insan hakikatı” olduğunu belirtir: *“Şiire ölmezlik ve devamlılık vadeden Hakikat, haddi zatında insan hakikatinden başka bir şey değildir”* (Onger, 1946d: 3). Bu noktada şaire düşen görevi ise şöyle açıklamıştır: *“Bu noktada şairin insanı iyi tetkik etmiş olması ve mütemadi bir oluş ve değişme içinde bulunan insanın değişik hallerini değil, ilelebed değişecek olan fakat daima var olan öz cevherini ele alması lâzımdır”* (Onger, 1946d: 3). Bu yazılanlardan da anlaşıldığı gibi Fahir Onger, şairin şiiri terkip sırasında hakikat unsuruna daima önem vermesi ve onu göz önünde bulundurması gerektiğini ifade etmiştir.

“Şair”liğin nasıl bir tekâmülden geçmesi gerektiğini anlattığı yazısı “Şairin Doğuşu”nda şairlik yeteneğinin şiir yazmakta ısrar etmek ve sabır göstermekle elde edilebileceğini ifade eder:

“Şiirin zaruretinin duyarak onda sebat edenler, şairlik kabiliyetini elde edenlerdir.” (Onger, 1944h: 8).

“Şairin Doğuşu” adlı yazısında Onger, sanatkâr olduğunu keşfederek bundan dolayı da “yeni bir yaşayış” a sahip olması gerektiğini düşünen şairler üzerine ise şu yorumlarda bulunmuştur:

“Adı geçen ve geçmiyen şairlerin hemen hepsi sanatkâr olduklarını anlayıncaya kadar başka hayat imkânlarına maliktiler, fakat bir gün sanatkâr olduklarını keşfedince evvelki hayat imkânlarına rağmen yeni

bir yaşıyışın peşine düştüler. Bu "yeni yaşıyış, endişesi onları istidat ve kabiliyetin hudutları dışına çıkardı. Serbest nazım bunun tahakkuk etmiş bir neticesidir.

Ve şiirde bir asırdan beri mana, mevzu, hadise bakımından meydana gelmiş olan bütün yenilikler, istidadına rağmen sanat yapmanın muvaffak olmuş eserleridir.

Hayatında böyle bir dönüm noktasını idrâk etmemiş şairler, edebiyata hiç bir yenilik getirememişlerdir" (Onger, 1944h: 8).

Şairin benliğini aşmasını artistik bir mutasyona benzeten Fahir Onger, savunduğu bilimsel görüşle kendi edebiyat anlayışını şu şekilde birleştirmiştir:

"Şairin benliğini aşması artistik bir (mutation) dur. İlk mahluktan insana kadar devam eden hayatı zincirde maymun ile insan arasındaki halkanın kaybolmuş olduğunu haykıran Darwin'e kimse kulak vermiyor. İnsanın kendinden önceki mahluktan bir (mutation) neticesi ayrılmış olduğu fikri daha çok alkış topluyor. O halde şairlik rüştüne eren kimsenin aklını başına devşirerek bütün sanat potansiyelini toplayıp bir (mutation) yaratması lâzımdır" (Onger, 1944h: 8).

Fahir Onger Bugünkü Şiirimiz adını verdiği şiir antolojisinin ön sözünde kendi zamanına ait olan "yeni şiir" ve "yeni nesil"den bahsetmiş; ancak kendi devrine göre "bugünün edebiyatı"nda henüz içinde büyük şiirin doğacağı büyük sentez devrine ulaşamadığından yakınmıştır(Onger, 1946ı :9). Fahir Onger kendi zamanının şiir ve edebiyat anlayışını değerlendirirken "şiir" imizin iki kutup halinde kaldığından ve bu iki kutbun, iki birbirine zıt dünya görüşlerine sahip olduğundan ve bu iki görüşün de kendi tenkitçilerini yarattığından da bahsetmiştir. Genç Nesil adı verilen "yeni" şairlerin yarattığı durumu ise şöyle değerlendirir:

"Genç nesil, "eski - yeni" çatışmasını kendi lehine bir sonuca bağladı: Bir müddetten beri edebiyat diye ortada gördüklerimiz hep bu "Genç Nesil" in elinden çıktı. Buna rağmen biran geldi ki, sayısı pek kabarmış ve hepsi de "Genç Nesil" bayrağı altında toplanmış olan bu "Yeni Şair"ler arasında bir ayrılık baş gösterdi: "Gerilik - ilerilik" tartışmaları, şairleri ikiye ayırdı. "Gerilikle suçlandırılan sanatçılar "şairin hür olduğu tezini savunuyorlar ve kendi özbenliklerini anlatmakla toplumu da anlatabileceklerini iddia ediyorlardı. Karşı tarafın tartışmayı "Fertçi edebiyat - Toplumcu Edebiyat" şeklinde formülleştirmesi meseleyi biraz daha aydınlığa çıkardı. Çünkü fertçilik

ve toplumculuk birer dünya görüşü olarak sistemleşmiştir. Böylelikle birbirine zıt o iki dünya görüşü de kendi tenkitçilerini, kendi sanatlarının değer ölçülerini beraberlerinde getirmişlerdir. Yani birbirine zıt iki tez, ve iki kıymet hükmü aynı zamanda karşı karşıya yer almış bulunuyor” (Onger, 1949c: 155).

Fahir Onger şiirin zaman içinde ilk kutupta toplanmasını ise şöyle açıklamıştır:

“Şiirin zaman birliği içinde iki kutup etrafında toplanmasının bir .Hakim sebepleri var. Bu nokta üzerinde duran bilginler bazı sonuçlar elde etmişler: Sanatçı, sosyal çevre ile çatışma halinde ise, sanat için sanata yönelir; tam tersine, eğer sosyal çevreye veya sosyal düşüncelere bağlı ise o vakit sanattan başka bir gayeye doğru gider.” demişlerdir. Buna günümüzde bir unsur daha katmak mümkündür: Devlet otoritesi. Zannımca "Devlet otoritesi" önemli bir tesir âmilidir. Çünkü sanatçının kendi inisiyatifine göre çalışmasını sınırlandırır'. Şairin neyi yapması ve neden kaçınması gerektiğini hukuk yoluyla, idari karar ve emirleriyle tayin ye tesbit eder” (Onger, 1949c: 156).

Fahir Onger, “Yeni Nesil”in “Yeni şiir” ile yaptığı en olumlu tarafının demokratik bir anlayışa bağlı Toplumcu bir şiir anlayışı oluşturması olduğunu belirtir:

“Demokratik' anlayışa' bağlı bir toplumcu şiirin "Yeni şiirimiz için-de yer alması zannımca Genç Nesil hareketinin en müspet tarafını teşkil eder. Toplumcu şiir halka yöneldiği nisbette ileri bir vasıf kazanıyor” (Onger, 1949c: 157).

Fahir Onger yeni neslin oluşturduğu yeni şiirin değer ölçüsünü ise şu iki ölçüt ile değerlendirir:

“Yeni Şiir'in değer ölçüsü iki nokta üzerinde teşekkül ediyor: Muhafazakâr veya ıslahatçı burjuva şiiri, inkılâpçı halk şiiri. Sanatçının, şiirine şu veya bu istikameti vermesi, devlet otoritesinin etkisine bağlıdır” (Onger, 1949c: 157).

Yine başka bir yazısında Fahir Onger, zamanının şiirini ve Genç Nesil şairlerini şöyle değerlendirmiştir:

“Tanzimat annesinden ayrılmış ve 1. Büyük Harp sonunda ortaya çıkmış olan Avrupa şiirinden hareket eden ve yıkıcı bir faaliyetle meydana gelen bugünkü şiirimiz olgunlaşmak yolunda büyük terkiye ulaşmış şairleri örnek alarak gelişmiş ve nihayet orijinalitesini bulmak üzere kendine dönerek mükemmeliyet yoluna girmiştir. Bu gün bu

şairin yerleştiği ve kendini kabul ettirdiği gündür. Artık Genç Nesil şairlerinde ifrata rastlamak kabil değildir. En müfrit görünen Ercüment Behzat, Mümtaz Zeki, Orhan Veli gibi şairler Yunus Emre'de, Karacaoğlu'da Avrupalı şairlerden daha zengin bir öz buluyorlar. Ve hemen hepsi hareket ettikleri Avrupa şiirine karşı bir reaksiyon meydana getiriyorlar. Cemiyet münasebetlerinde ve ferdi ihtilâflarında daima bizim olan düşünce mekanizması ile yani Türk esprisi ile hareket ederek gene bizim hususiyetimizi teşkil eden motifleri ve renkleri kullanıyorlar. Şiirimizin tekamülü bakımından bu safhanın büyük bir önemi vardır” (Onger, 1978 : 62- 63).

Fahir Onger, hem yaşadığı zamanın yeni şiir anlayışı hem de şair-şiir münasebeti üzerinde epeyce durmuş ve “Genç Nesil”in edebiyatta meydana getirmek istediği anlayışın da yanında yer almıştır denilebilir.

2.1.3.4 Türk Şairleri ve Eserleri Hakkında

2.1.3.4.1. Behçet Necatigil

Fahir Onger'in Behçet Necatigil ile ilgili yazdığı ilk yazı, Kapalı Çarşı adını taşımaktadır. Bu yazısında Onger, Behçet Necatigil'in şiir kitabı Kapalı Çarşı'yı hem tanıtmış hem de buradaki şiirleri kısa bir şekilde eleştirmiştir. Ayrıca Fahir Onger “*neslimiz için iftihar teşkil eden eserinden dolayı da kendisini tebrik edelim*” (Onger, 1946ç: 10) cümlesini kullanarak Behçet Necatigil'i desteklediğini açıkça ifade etmiştir.

Fahir Onger, Soyut dergisinin 1970 yılındaki son üç sayısında Behçet Necatigil'in yaşantısı ve sanatı ile ilgili olarak yazılar kaleme almıştır. Bunlardan birincisi “Halka Yakın – Halktan Uzak” adını taşır. Fahir Onger yazısında, Behçet Necatigil ile anılarından yola çıkarak şairin kişiliğine dair de okuyuculara ipuçları sunar. Ayrıca Necatigil'in, kendi aralarına katıldığındaki duruşunu ve sanatını nasıl geliştirdiğini Fahir Onger şöyle anlatmıştır :

“İstanbul'da kümeleştiğimiz sıralarda Behçet Necatigil'i bu şiirleriyle (Kapalı Çarşı) tanıyorduk. Behçet, somurtup durmasına rağmen bizim topluluğa çabuk uydu. Birbirine takılan, dedikoducu, çekiştirmeci, geveze arkadaşlarının arasında iç dünyasının gizlerini açıklamadan, kendi duygularını güvenle tartıyor, yeni yazacağı şiirlerin mayasını hazırlıyordu. Bu dönemde yazdığı şiirlerinde belli belirsiz bu çevrenin etkileri vardır” (Onger, 1970a: 20).

Fahir Onger, hem arkadaş grubunun hem de kendisinin görüşünün o zamanlarda Behçet Necatigil'e pek de uymadığını şöyle nakleder:

“Bizim kümenin bir kanadı toplumcu sanat görüşünü benimsemiştir. Bu yüzden ortalıkta bir «Sosyal endişe» deyimi dolaşır dururdu. Behçet'i o vakte kadar kendi bunalımından başkası pek ilgilendirmemiş, dış dünyanın sınıfsal görünümünü, olağan sayıp üzerinde durmamıştır” (Onger, 1970: 21).

Ayrıca Fahir Onger mensubu oldukları arkadaş grubunun, Necatigil'in kişiliğinde ve yapıtlarında da etkili olduğunu ifade eder:

“Şair, bu edebiyatçılar kümesi arasında ve onlarla haşır-neşir olduğu sıralarda, dış dünyanın somut gerçeklerine gözlerini çevirmek, şiirlerini, düşler üzerine değil de gerçek dünyanın duyumları üzerine kurmak yoluna girmiştir” (Onger, 1970a: 21).

Fahir Onger, bu metnin sonunda Behçet Necatigil'in şiir kitapları incelendiğinde bunlardan bir kısmının halka yakın konularla ilgili olduğunu, bir kısmının da halktan uzaklaşmaya yöneldiğinin fark edildiğini belirtmiştir (Onger, 1970a: 21).

Behçet Necatigil'in ikinci dönem sanat hayatını incelediği yazısında Fahir Onger, bu dönemle ilgili olarak şunları yazar:

“Bu dönemde Behçet Necatigil'in yazdığı şiirlerde de genç kuşağın ortak eğilimi kendini belli eder. Necatigil bir rastlantı, bilinçsiz bir davranış olarak değil, tam tersi ne, bilinçli ve kararlı bir sıçrama sonucu kendi dışındaki gerçek dünya ile, kendi özbenliğinde gelişen içli çocuk dünyası arasında bir bağlantı kurmuştur” (Onger, 1970b: 6).

Yine bu yazısında Fahir Onger, Behçet Necatigil'in dünya görüşüne dair şunları ifade eder:

“Behçet Necatigil'in dünya görüşüne gelince; bunun günümüze kadar hiç değişmeden sürüp geldiğini kabul etmek mümkün değildir. Yirmi yıl boyunca pek çok değişmeler insanları etkilemiştir, kuşkusuz. Bu değişmelerden Behçet Necatigil'in dünya görüşü de bir takım katkılar almış olacaktır. Ama 1945 ile 1955 yılları arasında kalan bir dönem için Necatigil'in dünya görüşünde köklü bir değişme olduğu ileri sürülmez. Hele 1945- 950 döneminde şairin yazdıklarıyla söyledikleri birbiriyle tam bir uyuma halindedir. Ayrıca şairin insana ve topluma öznel bir acıma duygusuyla eğildiği görülür. Ama bu, varlıklı kişinin yoksul kişiye yukardan bakışındaki küçümsemeyle karışık bir acıma duygusu değildir. Kendisinin de acınacak durumda olduğunu bilen, bu

nedenle konu aldığı kişilerle kendi arasında bir ortak nokta, bir beraberlik bulan kimsenin acıma duygusudur” (Onger, 1970b: 6 – 7).

Fahir Onger kaleme aldığı yazı dizisinin son bölümünde, Behçet Necatigil’in üçüncü dönem sanat hayatında tamamen halktan uzaklaştığını savunur ve şairin bu dönemiyle ilgili olarak şu yorumları yapar:

“Nasıl ki eski bir şair arkadaşı, görevinde en üst kata ulaşmak için, lirik insancı şiirlerini teperek kupkuru bir büro adamı olduysa, Necatigil de kendisini toplumcu şairler arasında değerlendirenleri yalancı çıkaran bir davranışla, önceki yazılarda bir kaç örneğini sunduğum şiirlerini toptan inkâr ederek, toplumcu sanat çizgisinden bir daha hiç yaklaşmamak üzere, hızla uzaklaşmıştır” (Onger, 1970c: 7).

2.1.3.4.2. Cahit Külebi

Fahir Onger, Cahit Külebi’nin şiir anlayışında tuttuğu yolu hiç değiştirmemiş olmasını *“Sanat adamının «maderzat» olabileceğine inansaydım bu tabiri yalnız Külebi için kullanırdım” (Onger, 1948a: 12)* cümlesi ile dile getirmiştir. Ayrıca Cahit Külebi’nin şiirlerinde “insan” temasının ön planda olması Fahir Onger’in de hoşuna gitmiştir ve kendisinin bir eseri tetkikte önem verdiği “insan problemi”nden şöyle bahsetmiştir:

“Aşk unsuru karşısında şair ne vaziyet alırsa alsın bu onun kıymeti üzerinde büyük bir rol oynamaz. Fakat onun «insan» la meşgul olması bizi daha müsbet düşüncelere götürür. İşte bu düşüncelere dayanarak diyebiliriz ki bir şairin eserini tetkik etmek, onda insan meselesinin ne şekilde ele alındığını araştırmak demektir” (Onger, 1948a: 13).

Fahir Onger, Cahit Külebi’nin “Adamın Biri” adlı şiir kitabı üzerine kaleme aldığı yazı da ise şu yorumlarda bulunmuştur :

“Cahit Külebi’nin yazdıkları güzel şiirler diye vasıflandırabildiklerimizden ibaret olsaydı bugün kendisi için «iyi şair» der geçerdik. Halbuki o şairliğinden hiç bir şey feda etmeden memleket ve cemiyet meselelerine de uzanmaktadır. İnsanî ilgisi kuvvetlidir. İyi bir terkip yapmanın sırrına varmıştır. Cahit Külebi’yi «Adamın Biri» nde hayatı tanımış olgun bir şair olarak görüyor ve alkışlıyoruz “ (Onger, 1948a: 13).

Fahir Onger, bir başka yazısında ise Cahit Külebi’nin ikinci şiir kitabı “Rüzgâr”dan bahsederken hem şair hem de şiir hakkında şu yorumları yapmıştır:

“«Rüzgar, Külebi'nin 26 şiirini bir araya topluyor, Sahifeleri çevirdikçe hayrete düşüyoruz. Çünkü her şiirde yeni bir ses ve yeni bir araştırma gayreti göze çarpıyor. Şunu anlıyoruz ki şair işin kolayına gitmiyor, belli bir kaç formu, alışmış söyleyişlerle birleştirmiyor. Tam aksine, yeni denemeler, yeni çıkışlar yapıyor, ve alışılmamış güzelliklerin keşfine doğru gidiyor. Daha üç yıl önceki şiirleriyle bunların arasında önemli farklar bulunduğunu görüyoruz. Ama ondaki bu baş döndürücü değişikliğe rağmen sıcak bir nefes gibi bizi içimizden saran bir taraf var ki burada biz Külebi'nin ta kendisini buluyoruz. Ona bu vasfı kazandıran şeyin engin bir insan sevgisi olduğunu söylemeye bilmem ki lüzum var mı ?” (Onger, 1949ç: 6).

Bu cümlelerde de okuduğumuz gibi Fahir Onger, yine “insan sevgisi”nin ön plana çıktığı bu şiirleri oldukça beğenmiştir denilebilir.

2.1.3.4.3. Nazım Hikmet Ran

Fahir Onger'in önceden kaleme aldığı, ancak ölümünden yedi yıl sonra Sanat ve Toplum dergisinde yayımlanan ve iki bölümden oluşan incelemesi, Nazım Hikmet'in sanatı üzerinedir. Fahir Onger, Nazım Hikmet'in şiirinin yirminci yüzyıldaki toplumcu şiire ve sosyal muhtevanın gelişimine sağladığı katkı yönünden şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Günümüzde, kendiliğinden gelme sosyal oluşumların gerçek varlığı, çoğu şairlerimizi henüz etkilemiyor. Oysa, sosyolojik anlamda tarih sahnesine yeni bir sosyal sınıfın girmesi, üst yapı kurumlarını, bu arada, sanatı da etkileyecektir. Bireyci sanat çabalarında toplumculuk doğrultusunda bir değişme, olacaktır. Toplumcu sanat anlayışı çevresinde bir toplanma görülecektir. Yirminci yüzyıl başlarından itibaren zaman zaman toplumcu şiirin bazan başarılı, bazan zayıf ama sosyal muhtevaya yönelmiş olarak dergi ve kitaplara girdiği bir gerçektir. Bu olgu şiirimizin evrimsel gelişimini belirler. Nazım'ın şiiri, bu evrimsel gelişimi hızlandırmış, sadece hızlandırmakla da kalmamış, devrim içindeki yönünü de hiç bir sapmaya olanak tanımayacak biçimde saptamıştır” (Onger, 1978a: 38 – 39).

Fahir Onger, incelemesinin ikinci bölümünde ise Nazım Hikmet'in sanatı üzerine henüz ciddî bir inceleme yapılmadığından, sanatçının yapıtlarını bütünüyle kavrayan, onun yaşamını, düşüncesini, duygularını ve eylemini birbirinden ayrılmaz, birbirini oluşturan unsurlar halinde ele alan bir yazıya rastlamadığından söz eder (Onger, 1978b: 42). Fahir Onger, bu yazısında Nazım Hikmet'in sanatından çok, şairin başka bir kitapta önsöz

olarak kaleme aldığı bir metinden hayatına dair örnekleri ortaya koymuştur. Fahir Onger bunu yaparak, Nazım Hikmet'in sanatını yine şairin kendi ağzından, kendi kaleminden dökülen kelimelerle anlatımını sağlamıştır.

Fahir Onger, yazısında Nazım Hikmet'in şairliğinin başlangıç noktasından, yaşamının sonuna varıncaya dek, son şiirlerinde ölüm temasının iyice yoğunlaştığından hatta vasiyetlerini, cenazesinin kaldırılmasını, son istekleri sayılabilecek daha neleri varsa ayrıntılı olarak şiire aksettirdiğinden bahsetmiştir (Onger, 1978b: 44).

2.1.3.4.4. Necati Cumalı

Fahir Onger, genç nesil arasında en çabuk parlayan ve kendisine oldukça geniş bir şöhret temin eden sanatçılardan birinin de Necati Cumalı olduğunu ifade eder (Onger, 1946c: 271).

Fahir Onger, Necati Cumalı ile ilgili olarak yazdığı yazısında genç şairin hızlı yükselişini şu nedenlere bağlar:

"Necati, parlayışını şiirlerine, şöhretini de bizzat kendi şahsına borçludur. Filhakika şair arkadaşımız, edebiyat muhitlerinde daima sempati kazanmış ve sarsılmaz dostluklar sağlamıştır. Hiç şüphesiz muhiti üzerinde bırakmış olduğu bu iyi tesirler Necati için faideden hâli kalmamış, her vesile ile isminin zikredilmesine, şiirlerinin hatırlanmasına sebep olmuştur" (Onger, 1946c: 271).

Onger, Necati Cumalı'nın şiirlerinin realist olup olmadığı hususunda ise şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

"Bu şiirlere "Realist» vasfını verebilir miyiz? Birçok arkadaşların yazdıklarına göre evet. Fakat "Realizm'in" imkân ve şartlarını ve metodlarını hatırlıyacak olursak harp sahalarını gezmiş, insanları yakından görmemiş, onlarla konuşmamış, onlarla bir müddet beraber yaşamamış olan şairin "Realist,, vasfında şiir yazacağına inanmak, güçtür. Biz bu şiirlere, elde mevcut şartlara göre, olsa olsa "İnsanî,, vasfını verebiliriz. Ve hakikaten Necati'nin yukarıda, nakletmiş olduğum şiirleri kuvvetli bir insanî alâkanın mahsulüdürler. Ve her insanda müşterek olan duygulara, hislere dayanırlar. Dünyanın herhangi bir köşesinde yaşayan bir insanın ıstırabı, bize kendi ıstırabımız kadar yakındır. Meseleye bu zaviyeden bakılınca, bunda insanî ve moral telakkilerin hakim olduğu kolayca fark edilir" (Onger, 1946c: 272).

Fahir Onger yazısının sonunda şaire tavsiyelerde bulunmayı da ihmal etmez:

“Bir de Necati'nin, araştırma merakından kurtulması lâzım geliyor. Kendine sağlam ve ileri bir yol bulduktan sonra diğer patikalara uğraması tekâmülünü geciktirmekten başka bir işe yaramaz. Bu arada "Pazar günü" şiirindeki "hey heylerin,, iyi olmadığını, bu kabil şiirlerin onun yolunda ancak engel teşkil edebileceğini söyleyebiliriz (Onger, 1946c: 273).

2.1.3.4.5. Orhan Veli

Fahir Onger, Orhan Veli'nin “Vazgeçemediğim” adlı şiir kitabı üzerine yazdığı yazısında Orhan Veli'nin şiir anlayışındaki gelişimi ve değişikliği şöyle dile getirmiştir:

“B.Orhan Veli'nin “Garip” teki şiirlerinin umumî vasfı “Yıkıcılık” , “Ayıklayıcılık”tı. Yeni kitabındaki şiirlerinin umumî vasıfları ise daha ziyade yapıcılık ve kuruculuktur” (Onger, 1945a: 10).

Onger, Orhan Veli'nin Garip'ten önceki şiirlerinin hiçbir orijinalitesi olmadığını ancak, Vazgeçemediğim adlı kitabındaki şiirlerle büyük bir gelişim yakaladığını da düşüncelerine ilave eder (Onger , 1945: 10).

Fahir Onger, Yenilik dergisinde kaleme aldığı bir başka yazısında ise Orhan Veli'nin şairliğinin önemini şu şekilde ifade etmiştir:

“Öyle sanıyorum ki, günün birinde hem de yakın bir gelecekte Orhan Veli'nin etraflı bir biyografisini yazmak isteyenler olacaktır. Şiirde vezin ve kafiye'nin lüzumsuzluğunu savunan, mısra'cı anlayışla savaşıyor ve şairâne'liği, gözü sulu hassasiyeti kapı dışarı eden bu yıkıcı şairin hayat hikâyesi gerçekten okunmağa değerdir” (Onger, 1953b: 1).

Onger, yazısına ise o zamana dek hiçbir yerde yayımlanmamış ve Orhan Veli'nin “bir sonbahar sabahı Ölmez Eserler Kitabevi'nde dikte ettiği biyografisi”nin (Onger, 1953b:1) tamamını alıntılarla devam etmiştir.

2.1.3.4.6. Rifat Ilgaz

Fahir Onger, Eylem dergisinin 1965 yılının Ağustos ve Eylül aylarında iki bölüm halinde yayımlanan bir inceleme yazısına imza atmıştır. Bu yazıda Rifat Ilgaz'ın hayatı ve sanatına dair görüş ve bilgilerini paylaşan Onger, Ilgaz'ın şiirlerinin iki bölümde incelenebileceğini açıklar:

“Rifat Ilgaz'ın şiirleri iki ayrı bölümde incelenebilir: Birincisi, 1939 yılına dek yazdıkları, ikincisi 1939'dan sonra yazdıkları. Birinci bölümde yer alan şiirlerinin niteliği, şairin bireysel düş ve duygularının dışına çıkamayışıdır” (Onger, 1965a: 38 -39).

Fakat Onger, Rifat Ilgaz'ın asıl şairliğinin 1939'dan sonra başladığını savunur:

“Rifat Ilgaz'ın şiiri denince 1939 dan sonra yazıkları anlaşılır. Gerçekten de Rifat Ilgaz, bu ikinci dönem şiirleriyle Rifat Ilgaz'dır. Bu şiirlerin birkaç tanesi dışarıda bırakılmış diğer büyük çoğunluğu kitap halinde yayınlanmıştır. Bunlardan «Yarenlik» 1943, «Sınıf» 1944, «Yaşadıkça» 1948, «Devam» 1953, «Soluk Soluğa» 1962 ve bir deneme olan «Üsküdar'da Sabah Oldu» 1954 de çıkmıştır. Bu kitaplarda yer alan şiirler, öz ve biçim olarak öncekilerden tastamam ayrı niteliktedir. Rifat Ilgaz'ın 1939 dan sonra dünya görüşü, sanat anlayışı diyalektik bir değişme gösterir” (Onger, 1965a: 39).

Fahir Onger, Rifat Ilgaz'ın şiirin konusunu iki esasa dayandığını açıklar:

“Rifat Ilgaz şiirin konusunu iki esasa dayandırıyor: Birincisi İnsani olması, ikincisi Toplumsal olması. Yani insanla ilgilecek hem de toplumsal olacak. İnsanı tanımak ve onun toplumla olan ilişkilerini incelemek gibi bir anlama geliyor. Dahası var, şair «içtimailik» niteliğinden sözettiğine göre, insanı birey olarak ele almaktan çok, onu toplum içinde ve toplumcu bir görüşle incelemek amacını güdüyor. Ona göre şiire varabilmek için bu tek başına yeterli değildir. Ayrıca estetik kanunlarıyla da bağdaşması lazım” (Onger, 1965a: 41).

Fahir Onger, yazısının ikinci bölümünde ise Rifat Ilgaz'ın şairliğinin öne çıkan yönlerini ve aydınlarla, yayıncılara olan kızgınlığı dile getirir:

“Bütün şiirlerinde güçlü umudu, ileriye inanlı ve güvenli bakışı apaçık bellidir. Yalnız bir kızgınlığı var aydınlarla, yayın sahiplerine. Bunları kolay kolay bağışlamıyacak. Bana öyle geliyor. Rifat Ilgaz hayatla kaynaşmış onu duymuş, bu kaynaşmanın bilincine varmış bir şair. Doğa-Toplum ilişkisinin insan eliyle, insanın, yaratıcı çabasıyla insanları mutlu kılacak yapıtlara ulaştığını gören ve bilen bir sanatçı” (Onger, 1965b: 58).

2.1.3.4.7. Ziya Osman Saba

Fahir Onger , “Sebil ve Güvercinler” hakkında yazdığı bir yazıda Ziya Osman Saba’nın da şiirini şu şekilde değerlendirmiştir:

“Ziya Osman Saba’nın şiirlerinde cemiyet meselesi "Aile muhiti,,nin çerçevesi içinden çıkamaz: Nur yüzlü büyük baba, evlâdını seven anne ve oğlu ile iftihar eden baba. İşte en yakın imajlar bunlardır. Diğer şiirlerinde mistik bir havanın hakimiyeti hissedilir, İstanbul’dan bahsederken ve ölümü düşünürken hep bu havayı teneffüs ederiz. Bu misaller, inanan bir şair karşısında bulunduğumuzu ispat ediyor. Ve öyle zannediyorum ki şairin bütün samimiyeti bu iman noktasından intişar etmektedir. Gene bu sebepten dolayı o şiirlerde bizzat biz olan ve bize ait bulunan şeyleri de yani orijinaliteyi de buluyoruz” (Onger, 1944b : 10).

Fahir Onger, Ziya Osman Saba’nın “Geçen Zaman” adlı kitabıyla ilgili olarak kaleme aldığı yazıda şairin şiirlerine hakim olan konuları ve şairin mizâcını şöyle açıklamıştır:

“Bütün Şiilerine hakim olan; çocukluk hatıralar, aile muhitinin sıcak ve samimî havası ve bütün bunların üzerinde ruhunu baştan başa istilâ eden Allah sevgisidir. Şair yirmi sene hep bunlardan bahsetti. Yirmi sene boyunca ortaya çıkan bütün yenilikler onun manevî dünyasının dışında kaldı. O daima bu yakın tahassüslerin tesiri altında yaşadı ve sanatının çıkış noktasını aile, çocukluk ve Allah sevgilerinde buldu. Sonunda Allah’a kavuşacağına inandığı için ölümü bile sevdi. Büyük yaratıcı ve «Kadir-i mutlak» ın eseri karşısında daima kendi aczini duydu. Eski ve yeni şiirlerinde hayattan, yaşamak sevincin den uzak kalmasının sebeplerini mizacının teşekkül tarzın da aramak mümkün olabilir “ (Onger, 1947c: 19 -20).

2.1.3.5. Roman ve Hikâye Hakkında

Fahir Onger’in “roman”ile ilgili olarak kaleme aldığı ilk yazı “Roman Hakkında” adlı yazısıdır. Bu yazısında hem realist eserlerde “roman” ın nasıl ele alındığına dair yorum ve bilgilerini paylaşmıştır. Öncelikle iyi / hakiki romanın tarifini realizme dayandırarak şu şekilde yapar:

“Her şeyin üzerinde bir iyi roman, hakiki roman meselesi mevzubahistir. Realist romancı, bir mekân içinde cereyan eden hâdiseleri - kendi şahsiyet süzgecinden geçirmek şartile - aynen tesbit ve nakleder. Fakat ne de olsa cemiyetin dışında kaldığı için.oradaki insanların ancak görülebilir, işitilebilir vak’alarını

almaktan ileri gidemez. Bu manada realizmin kökü artistik bir şevki tabii de değildir. Ancak bu gün röportajın veya anketin yaptığıdır. Onda eksik olan şey idrak ve seziştir. Kütlenin veya fertlerin mizacını, onların haleti ruhiyesini, cemiyet içinde vukua gelen hâdiselerin bu mizaç ve haleti ruhiye üzerindeki tesiridir (Sokak, 1940: 10).

Fahir Onger kendi çağının roman anlayışını ise şu şekilde değerlendirmiştir:

“Ruhiyat ilminin ve içtimaiyatın inkişafı yeni romanın tekâmülünü hazırladı. Bu günkü romancılar hâdiseleri realistler gibi ölçmüyorlar. Onlar anlatmak istedikleri şahısların içine girerek bizzat o zaviyelerden hayata bakıyorlar” (Onger, 1940b: 10).

Fahir Onger, yine realizm üzerine kaleme aldığı bir başka yazısında ise edebiyatımızda gerçek realist eserlerin ortaya çıkabilmesinin biraz külfetli olduğunu belirtmiştir. Çünkü Onger’e göre *“sırf hâtıraya veya rivayetlere dayanarak Realizm yapmaya çalışmak, Realizmin tam tersini yapmaktır”* (Onger, 1946h : 80).

Fahir Onger, romancılarımızın zihnen olayları ve kişileri tahayyül ederek, gerçek ortamında bulunmadan eserler kaleme almalarını doğru bulmaz. Ona göre gerçek realist eserler, olayların gerçek mahallinde bulunularak, gerçek insanlarla konuşularak, kısacası “realite”yi tam manasıyla yaşayarak ortaya çıkmalıdır (Onger, 1946h: 80).

Fahir Onger, kendi döneminin roman anlayışını ise şu cümlelerle değerlendirmiştir:

Romancının cemiyete geniş ölçüde ilgilenmesini işaret eden bugünün anlayışı böylece Türk edebiyatında ilk esere kavuştuktan sonra edebi roman tarzının gelişmesine rağmen arada sırada tekrar ortaya çıkmış ve çok kıymetli romanlar kazandırmıştır” (Onger, 1946f: 12).

Edebiyat eserinin, romanın savlı da savsız da olabileceğini yazan Fahir Onger, “sav”ın romanda ana tema olarak konulup işlenmesinden yanadır:

“Edebiyat eseri savlı da olur, savsız da olur. Ne ki, bir romanın her sayfasında ortaya alışılagelmiş, benimsenmiş yargıların ötesinde birkaç sav konursa, bu okuru çabuk yorar. Okurlar nihayet bir roman. okuyacaklardır. Sav romanda ana tema olarak konup işlenmelidir,

sanırını. O zaman da ayrıntılı birçok savlarla romanı örmek külfeti kalmaz” (Yeni D., 1970: 308).

Fahir Onger, hikâye ve şiirin birbirinden yarıldığı noktaları tarihî kökenlerine göre şu şekilde yorumlamıştır:

Hikâye anlatmak fiilinde ifadesini bulmakta beraber, bu gün daha başka fonksiyonları da üzerine almaktadır. Biz şiir düşünürken, bunun zaman zaman şiiriyetten ayrı maksad ve gayelerden ayıklanmaya tâbi tutularak “gayesi kendi içinde olan” bir sanat haline konmak istenmesini haklı bulabiliriz. Aynı şey hikâye için söz konusu olamaz. Şiir ve hikâye arasındaki bu ayrılık, belki de şiirin yazı diline bağlı olmayarak gramer dışı serbest bir kompozisyonla meydana gelmesindendir. Tam aksine hikâye yazı dilinin sıkı sıkıya gramere bağlı bir yapı şeklidir. Bu vasf bir konuyu anlatmak noktasında birleşmelerine rağmen Hikâyeyi Destan ve Fabliau’lardan tamamen ayırır” (Onger, 1948b :14).

Fahir Onger, kendi zamanının hikâyecilik anlayışını anlatırken, “Genç Nesil” i eserlerde “insan” ı gerçek manasıyla anlatmaya çalıştıkları için övmeyi ihmal etmez:

“Bugünkü hikâyemizi temsil eden eserleri okurken köy, kasaba, şehir, gibi sosyal yapıların dekoru içinde köylü , kasabalı ,şehirli olarak memleket halkının gerçek hayatını yaşıyoruz. Köyden şehre, şehirden köye doğru çıkış ve inişler neticesinde karşılaşan bu insanların münasebetleri ilk defa Genç nesil edebiyatçılarıyla hikâyemize girmiştir. Bu hikâyecilerimiz insan’ı hiç bir şekilde idealize etmiyerek onu iyi ve kötü , yüksek ve düşük , inanmış ve inanmamış , muhteşem ve sefil bütün tezatlarıyla yani tam insan halile göz önüne koymaktadırlar” (Onger, 1948c : 15).

2.1.3.5.1 Türk Hikâyecileri, Romancıları ve Eserleri Hakkında

2.1.3.5.2. Kemal Tahir

Fahir Onger, Kemal Tahir’in Kurt Kanunu adlı kitabıyla ilgili olarak Türk Dili dergisinde bir yazı kaleme almıştır. Onger, bu yazıda Kemal Tahir’in romancılığı hakkında şu yorumu yapar:

“Kemal Tahir’in romancılığa yatkın bir kalemi olduğunu belirtmeliyiz. Dinamik ve akıcı bir anlatımı vardır. Diyalogları düzenlidir. Türkçesi, büyük çapta romanlar için yeterli olmayabilirse de, söyleniş ayrışmaları üzerinde durması olumludur. Şimdiye dek oturumlarda, konuşmalarda roman üzerine söyledikleri pek savunulur düşünceler

değildir, ama önemli sorunlara eğilmesi umut verici görünmektedir” (Onger, 1969: 134).

Fahir Onger, Kurt Kanunu’nun tarihsel roman havası taşımakla birlikte, tarihsel gerçekleri aşan yönleri olduğu için bu türün dışında kaldığını iddia eder. Ayrıca, romanın konusunu oluşturan ana sorunlarla, romanın planının birbirine uygun düşmediğini de belirtir (Onger, 1969: 133) . Fahir Onger, Kemal Tahir’e şu tavsiyelerde bulunmuştur:

“Yazar, savlarının ciddiye alınmasını istiyorsa, ilkin roman planı üzerinde çok dikkatli olmalı, sonra da biyografi denemelerine girişmelidir. Giderek, tarihsel romana biyografik romandan geçileceği kuralını belleğine iyice yerleştirmelidir. Ayrıca savlı romanlar, öteki romanlardan daha da etkili olurlar. Bu bakımdan da savlı roman yazarına büyük sorumluluklar düşmektedir” (Onger, 1969: 134).

Fahir Onger, Kurt Kanunu adlı eserdeki “sav”lar üzerine kaleme aldığı bir başka yazısında ise romanda birtakım savların ortaya atıldığını; ancak bunların neden-sonuç ilintilerinin açıklığa kavuşturulmadığını ifade eder. Romandaki çoğu savın kahramanların dilinde bir kınama, bir suçlama tümcesiyle geçirildiğini ve savların kanıtlanmasının da geçerliliğini yitirmiş varsayımlara yaslanıldığını belirtmiştir (Onger, 1970ç : 370).

2.1.3.5.3. Oktay Akbal

Fahir Onger ‘in çok sevdiği dostu, yazar Oktay Akbal hakkında kaleme aldığı ilk yazı, Akbal’ın Önce Ekmekler Bozuldu adlı hikâye kitabı üzerinedir. Onger, bu yazısında hikâye kitabından çok, Oktay Akbal’ın edebî kişiliğinden bahsetmiştir. Fahri Onger , Oktay Akbal’ın hikâyeciliğini , yazarlığını ve dili kullanım tarzını şöyle değerlendirir :

“Oktay Akbal, nesir ve hikâyelerinde bir üslûba doğru gitmekle beraber, hakikati halde bir üslûpçu değildir. O, daha ziyade söylemek istediği şeyleri, bir kelimesinden bile feda etmeden, güzel ve iyi ifadeler içinde söylemek isteyen bir muharrirdir. Bununla demek istemiyorum ki Oktay çok iyi Türkçe bilir. O da bugün iyi. yazan diğer yazıcılar gibi, onların uğraştığı kadar ana dili üzerinde çalışmıştır. Fakat buna rağmen Türkçeyi onların çoğundan daha iyi, daha ustalıkla bir eda ile kutlanmaktadır. Yani yazarken, en laubali mevzuları tasvir ederken bile laubali olmıyan, vekarını muhafaza eden bir hâli vardır” (Onger, 1946g: 10).

Fahir Onger, Oktay Akbal'ın özellikle de bu "vekar"ını muhafaza ediş tarzının iyice anlaşılması gerektiğini, günlük gazete sütunlarında hikâye tertip edenlerin bu hikâye kitabındaki artistik nesirden sıkılabileceklerini; çünkü bu hikâyelerde vakalara, müthiş cinayetlere , sonu mutlu biten aşk maceralarına ve bir tezin ispatı için uydurulmuş bir takım olaylara kesinlikle rastlanılamayacağını ifade eder ve şu cümlelerle de Oktay Akbal'ın aslında "insan" ı tüm halleriyle anlattığını belirtir :

"Fakat cinayetleri, aşk maceraları ve fikir kavgalarını yapan kimdir? diye düşünüldüğü vakit "önce ekmekler..." müellifinin hikâyelerindeki tek ve hâkim unsur meydana çıkar. Bu, iradesi ve aczi, ihtişamı ve sefaleti, kudreti ve zaafı, ihtirası ve sükûneti ile türlü haller ve vaziyetler arzeden "insan"dan başka bir şey değildir" (Onger, 1946g: 10) .

Fahir Onger, bu yazısında "Önce Ekmekler Bozuldu" adlı kitaptan pek fazla bahsetmez ve sadece içinden birkaç beğendiği cümleyi yazısına alarak, metnini bitirir.

Fahir Onger'in ölümünden önce yayımlanmamış olan, ancak ölümünden on yıl sonra Gösteri dergisinde yayımlanan "89 Hikâyenin Yazarı: Oktay Akbal" adlı yazısında ise Onger, Oktay Akbal'ın yazın hayatının dört dönemde incelenmesinin gerektiğini ifade eder ve daha çok, Akbal'ın yazarlık hayatının ilk iki dönemi üzerinde durur. Fahir Onger, yazarın 1940 öncesi yazılarını başlangıç dönemi olarak belirler ve Akbal'ın bu dönemde yazdığı yazılardan hiçbirini kitaplarına almadığını ve unuttuğunu, 1940 Tasfiye hareketinin canlandığı ortamda Oktay Akbal'ın da ciddi olarak edebiyata sarıldığını ve üç yıl boyunca hikâye türünün dünya ölçüsündeki büyük yazarlarını incelediğini ifade etmiştir.

Fahir Onger, Oktay Akbal'ın yazarlık hayatının ikinci kısmını ise 1940 -1948 dönemi olarak belirlemiştir. Fahir Onger'e göre, Oktay Akbal'ın bu dönemdeki toplumcu bakış tarzı, insancı anlayışının ötesinde değildir ancak, zaman geçtikçe onunla bütünleşmiştir. Bu nedenle Oktay Akbal da 1940 genç kuşak yazarlarından olduğu halde, çağının "Toplumcu-gerçekçi" akımının -tıpkı Said Faik gibi- öncüleri arasına katılmaktan sakınmıştır. Fahir Onger, Oktay Akbal'ın insan gerçeğini aramaya çıkmasının da daha sonraki

evrelerde yoğunlaşacağını , ancak bu doğrultudaki ilk aşamanın, yazarın kendini günlük olayların içinden sıyırması ile gerçekleşmiş olduğunu ve 1947 yılına kadar Oktay Akbal'ın insancı eğiliminin toplumculuğa yatkın görüldüğünü yazısında belirtmiştir (Onger, 1981: 12 -13).

2.1.3.5.4. Orhan Kemal

Fahir Onger, Orhan Kemal'in hikâye kitabı "Ekmek Kavgası" üzerine kaleme aldığı yazıda, Orhan Kemal'in bu eseriyle edebiyatımıza çok büyük bir katkıda bulunduğunu belirtir. Onger, kitabın adı, içeriği ve "yeni fikir" in "yeni yazar" ı olmak ile ilgili olarak şunları ifade eder :

"Kitaba böyle bir ad konması tesadüf olmasa gerek. On sekiz hikâyenin hepsi de insanoğlunun gerçek savaşını, ekmek kavgasını anlatıyor. Hikâyelerde ele alınan kimseler, engin halk tabakalarından seçilmiştir. Teber Çelik'ler, Afaracı Hacı Ali'ler, Çocuk Sami'ler, yeni edebiyatımıza kadar, yazarların iltifat etmediği tipler ve kahramanlardır. Yeni hikâyecilerimiz bu insanlara önem, vermekle başlar. Bugünkü hikâye, zevk inceliği veya hassasiyetin gelişmesinden değil fakat görüş ufkunun değişmesinden doğmuştur. Dün ile bugün arasındaki ayrılık hatta zıddiyet bu bakıştadır. Orhan Kemal'in Genç Nesil mensubu, yahut "Yeni Yazar" oluşu bundadır" (Onger, 1950c :4).

Fahir Onger , "ekmek kavgasının" dün olduğu gibi bugün de hayatımızın en büyük problemini teşkil ettiğini ve yerli dile kuvvetle hakim olan Orhan Kemal'in mükemmel bir hikâye tekniği ile ortaya kovduğu bu geniş problemin bir doküman değeri taşıdığını ifade eder (Onger, 1950c: 4).

Onger, bu eserin ön plana çıkan özelliğini ve yazarının başarısını şu cümlelerle anlatır:

"Konuşmalardaki hareket ve canlılık hikâyeye oldukça uzun bir ömür kazandırır. Mesele içinde tanıtılan şahısların, psikolojisini bu konuşmalardan öğreniriz. Bu hikâyelerde konuşma, harikulade bir gelişme kaydeder. Dilin yerli inceliğini bilmesek bile bu özellik bizi o hayata, doğru çeker. Orhan Kemal'in başarısı, sadece problemi iyi olarak koymasında değil, aynı zamanda bundan bir edebiyat yaratmasını bilmesindedir" (Onger , 1950c: 4).

Fahir Onger, edebiyatta “yerli şive”nin kullanımı ile ilgili olarak yazdığı bir metinde Orhan Kemal’in “Murtaza” adlı romanının yerli şivenin işlenişi bakımından çok üstün bir değer taşıdığını belirtmiştir (Onger, 1953ç: 9).

2.1.3.5.5. Sait Faik Abasıyanık

Fahir Onger, Sait Faik’in eserlerine ve yazarlığına oldukça değer vermiştir denilebilir. Onger’in Sait Faik ile ilgili olarak kaleme aldığı ilk yazısı 1946 yılında yayımlanmıştır. Fahir Onger, bu yazısında öncelikle Sait Faik’in hali hazırdaki yeni hikâyeleriyle eski hikâyeleri arasındaki farklara değinmiştir. Ayrıca metin içinde bu hikâyelerden alıntılara da yer vermiştir.

Fahir Onger Sait Faik’in son hikâyelerini pek beğenmemiş; önceki hikâyelerinin çok daha güzel olduğunu okuyucuya kanıtlamak istemiştir:

“Sait Faik Abasıyanık'ın son hikâyelerini okudunuz mu bilmem, eğer okumuşsanız ve eğer okuyup bitirdikten sonra "güzel; çok güzel,: hârika,, diyebilmişseniz, onun eskiden yazdığı hikâyeleri tamamen unutmuşsunuz demektir. Ben, size "Semaver,,:"Sarnıç,,ve "Şahmerdanın» kapaklarını açıp, sahifelerini, çevirince. 936 dan 940 a, kadar ne harikuladeliğin (mevcut olduğunu hatırlıyacak ve son hikâyelerine "zayıf, kırık dökük, fazla mühmel,) diyeceksiniz” (Onger, 1946a: 3).

Ayrıca Fahir Onger, Sait Faik’in hikâyelerinin okuyucuda yarattığı hissi de şöyle açıklamıştır:

“Said'i okurken, her türlü etiketten uzak, arkamızda pijamamız sabah kahvaltısı ederken, veya yatak odamızda uykuya hazırlanırken huzur ve rahatı duyuyoruz. Netekim henüz bir endişe, bir telâş ve şüpheyi gömülmediği zamanların eserlerinde aynı huzurun devam ettiğini "Sarnıç,, ve "Şahmerdan,, da görmüşsünüzdür” (Onger, 1946a : 3).

Fahir Onger’in Sait Faik’i yakından tanıdığını ise şu cümlelerden anlamak mümkündür:

“Sait Faik'in hususî hayatı burada sizlere söylemekliğim lâzım gelen bir mevzu değildir. O, edebiyat tarihçisine ait bir iştir. Burada yalnız, hususî hayatının, eseri ve şöhreti üzerinde âmil olduğunu ilâve edebilirim. Netekim Sait Faik'in bu gün zayıf, kırık dökük ve mühmel olmasının en belli başlı sebepleri de bir kaç seneden beri hususî hayatında vukua gelen değişikliklerde toplanabilir” (Onger, 1946a: 3).

Fahir Onger'in, Sait Faik'in hikâyecilik anlayışı konusunda bilgi sahibi olduğu açıkça anlaşılmaktadır:

"Medarı maişet,, nefaset bakımından "Semaver,, den daha ihtiyar değildir. Yalnız daha fazla mühmel ve daha itinasızdır. Netekim eserin yarısına kadar, tanıdığımız kahramanın ismi başka, yarısından sonra başkadır. Sırf bu dikkatsizlik kitabı, param parça etmemize sebep olabilirdi. Fakat o, Sait Faik'in kitabı olduğu içindir ki, hemen de büyük bir yadırgama hissetmeksizin yarıya kadar başka isimle, yarıdan sonra da başka isimle fakat aynı zevk ve aynı huzur içinde eseri okumaktan kendimizi alamadık" (Onger, 1946a:3).

Fahir Onger, yine bir başka yazısında şöyle bir itiraf da bulunur:

"Yaptığı iş ne olursa olsun, şunu itiraf edelim ki hepimiz Said Faik'in yazılarını ve yazış tarzını sevdiğimiz için, biraz da bunun için edebiyata bağlanmış bulunuyoruz. Ayrıca XX. Yüzyılın ilk yirmibeş senesinden sonra Türk edebiyatı dünya çapında şair ve hikayeciler yetiştirmiştir. Hiç şüphe' yok ki Said Faik de bunlardan biridir" (Onger, 1953a: 330).

Buradan da anlaşıldığı üzere Sait Faik'in, Fahir Onger'in edebiyata duyduğu sevgi ve bağlılıkta gerçekten önemli bir etkisi olmuştur.

Fahir Onger, Eylem dergisinin 1965 yılına ait Haziran ve Temmuz sayılarında Sait Faik ile ilgili olarak bir inceleme yazısı kaleme almıştır. Bu yazılardan ilki "Sait Faik'in Yaşantısı, Sanat ve Dünya Görüşü" adını taşır. Bu başlıktan da anlaşıldığı gibi Fahir Onger , bu yazıda öncelikli olarak Sait Faik'in yaşam öyküsünden bahsetmiştir. Bunun dışında çeşitli yazarların Sait Faik hakkındaki görüşlerine yer veren Onger , yazarla yapılan bir röportajı da yazısına ilave etmiştir. Fahir Onger bu yazısında Sait Faik'in edebiyatımızdaki önemini şöyle dile getirmiştir:

"Edebiyatımızda bir dönemi vardır ki, o dönemde yaşayan sanatçılardan, yazarlardan birini çıkardınız mı açık bir yer kalır. Bir çiçekten koku ya da rengini ayırmak gibi bir şeydir bu. Çiçeğin kendine özge kokusu, rengi gittikten sonra esans ve boya katarak onu tamamlama olanağı yoktur. Said Faik'in ölümü ile de bizim, kuşak özbenliğinden bir şey kaybetmiştir, açık bir yer kalmıştır. Ayrıca O , yirminci yüzyılın türlü bunalımları, türlü baskıları karşısında özgür kalabilmiş güçlü sanatçılarımızdan biridir. Hayatı, düşünceleri ve yapıtları tam bir bütün meydana getirir. Bu nedenlerden ötürü edebiyatımızda bir çıkış noktası olabilmiş kendi kuşağı ve kendinden sonraki kuşaklar üzerinde derin etkiler yaratmıştır" (Onger, 1965c: 47).

Fahir Onger, hazırladığı yazı dizisinin ikinci ve son bölümünde ise Sait Faik'in hikâyeciliğindeki ahlak anlayışından şöyle söz eder:

“Said Faik'in ahlak anlayışı, bireyin davranışlarına yönelmez, halkın toplumun davranışına yönelir” (Onger, 1965ç: 49).

Fahir Onger, yazısının son bölümünde ise Sait Faik'in edebî kişiliğini şöyle özetlemiştir:

“Said Faik'in o kendine özge anlatımı içinde getirdiği hayat, insan ve sevgi dünyası genç kuşakları tüm sarmıştı. Said, bir çoklarının sandığı gibi, derbeder, sallapati (İbrahim Hoyi'nin deyişi) bozuk düzen yazı yazmazdı. Tam tersine düşüncelerini, duygularını en ince ayrıntılarına kadar belirterek yazardı. Ya bir kahramanı ağzından dünya görüşünü açıklar, ya da dosdoğru yazıya karışarak söylemek istediklerini anlatır. Ama daha çok düşleriyle yaşantıları birbirine karışmıştır. Ara sıra izlenimlerini, anılarını, heyecanlarını yeniden yaşamak ister” (Onger, 1965ç: 52 – 53).

Görüldüğü üzere Sait Faik'in sanatçı kimliğinin ve eserlerinin, Faik Onger üzerinde oldukça tesiri olmuştur.

2.1.3.5.6. Samim Kocagöz

Fahir Onger, Samim Kocagöz'ün “Bir Şehrin İki Kapısı” adlı romanı ile ilgili olarak bir yazı kaleme almıştır. Onger, bu yazıda eserin realist bir çizgide olmasına rağmen onda “kaderci bir hava” sezdiğini açıkça ifade eder ve bundan hoşlanmadığını belirtir (Onger, 1948h: 16).

Fahir Onger, eser ve yazar hakkında da şu yorumları yapar :

“Yazılması Söke'de başlayıp İsviçre'de biten «Bir Şehrin İki Kapısı» yurdun kalkınma davasında aktif bir eser olmaktan ziyade tanıtıcı bir eserdir. Sadece bu iyi anlayışın tezahürü bu genç edebiyatımız için ehemmiyetli bir kazançtır. İş ve meselenin başta geldiği bugünkü durum içinde uzun üslûp denemelerine girişmek manasızdır. Her yazıcımız gördüğü ve yazdığı hayatı «Bir Şehrin İki Kapısı» nda anlatıldığı kadar duyurmuş olsa, edebiyatımız ve sosyal hayatımızda bir inkılâp meydana gelir. Eser bu bakımdan kendi payına düşen fonksiyonu başarmıştır” (Onger, 1948h: 16).

Samim Kocagöz 'ün Sığınak adlı hikâye kitabı üzerine de bir yazı yazan Fahir Onger, hikâye sahasında Samim Kocagöz'ün muvaffakiyetini

sağlayan şeyin, üslûptan ziyade yazılarının “ikna edici” olmasına bağlamıştır. (Onger,1947a: 2).

Yine hem kitapla hem de yazarla ilgili olarak Fahir Onger şunları yazar:

“Sığınak”ın her bir hikâyesi kaleme alınırken muharririn müşahede metodu ile nasıl çalıştığını kavriyoruz. Ve realist hikâyecimizin memleketi doğru olarak tanıtmak hususundaki hizmetini takdirle karşılıyoruz. Ayrıca söyleyecek bir lafı olan her san’at adamında gördüğümüz gibi, Samim’in san’atında da iş ve emek ilk planda gelir “ (Onger, 1947a: 2)

Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere Fahir Onger, memleketi doğru tanıtmak için gayret eden, yani bir amaca hizmet eden, edebiyatta bir mesele ortaya koyan bu eserin yazarını takdir ederek kendi düşünce dünyasını da açıkça ifade etmiştir denilebilir.

2.1.3.5.7. Yaşar Kemal

Fahir Onger’in Yaşar Kemal ve eserleri üzerine kaleme aldığı iki yazısı vardır. Bunlardan ilki “Sarı Sıcak” adını taşımaktadır. Fahir Onger, Yaşar Kemal’in ilk hikâye kitabı olan Sarı Sıcak üzerinde durmasının sebebinin Yaşar Kemal’in iyi bir anlayış ve sorumluluk duygusuyla hareket eden bir yazar olmasından ileri geldiğini belirtmiştir (Onger, 1952: 7). Yaşar Kemal’in Çukurova’nın bereketli üretiminde emek harcayan insanların hayatlarını hikâyeleştirme işinde hakikaten mesai harcamış olduğunu ve bunu takdirle karşılamının gerektiğini de ifade eden Fahir Onger, yine edebiyatta meselenin varlığına Yaşar Kemal vesilesiyle şu şekilde değinmiştir :

“Onun bu kitabıyla, karnı tok adamın ümitsiz aşk teranelerini geveleyen edebiyata karşı soylu bir eser daha kazanmış oluyoruz. Kendisi “Neden böyle yazıyorsunuz?” sorusuna şu karşılığı veriyor: “... Bu devrin yazarı, yani yazar denebilecek yazarı, elbette bir şeyler söylemek için yazıyor...” (Onger, 1952: 7).

Fahir Onger, bu yazısından üç yıl sonra yeni yayımlanan uzun bir hikâye için tekrar Yaşar Kemal ile ilgili olarak “Teneke” adlı bir yazı kaleme almıştır. Fahir Onger, bu metninde Teneke adlı hikâyeyi daha çok eserdeki

kahraman tiplerinden yola çıkarak incelemiştir. Ayrıca edebiyatımızda “kahraman” meselesine de bu yazı aracılığıyla değinmiştir:

“İlkin edebiyatımızda kahraman yokluğunu belirtmek isterim. Bugüne değin, romanlarımıza, hikâyelerimize şöyle bir göz atınız, bir kaç müstesna, bunların hemen hiç birinde okuyucuyu sarsan, okuyucu üzerinde derin izler bırakan kuvvetli tiplere, büyük çapta yaratıcı kişilere, kahramanlara rastlayamazsınız. Oysaki zamanımızda edebiyatın en önemli işlerinden biri de toplum içinde herhangi bir kişinin davranışlarını değil, örnek olabilecek vasıfta kişilerin eğilimlerini, tepkilerini, davranışlarını tasvir etmektir (Onger, 1955: 201- 202) .

Fahir Onger, Yaşar Kemal ile ilgili olarak da şunları yazmıştır:

“Görülmesi, duyulması bilinmesi gereken ne varsa Yaşar Kemal onlara el atıyor. Ve galiba biraz da fazlasını yapıyor. Sadece bu çok renkli hayat parçalarını toplayıp önümüze sermiyor, ayrıca bunları iyi anlatmaya da çalışıyor. Bölgelerin, özellikle doğu bölgelerinin, dil durumunu bilmesi, bizzat bu şiveleri konuşması onun başarısını sağlıyor” (Onger,1955: 201).

2.1.3.6. Edebiyat ve Sanat ile ilgili Meseleler Hakkında

Kültür, sanat ve edebiyatla ilgili meseleler hakkında da yazılar kaleme almış olan Fahir Onger, daima bütün dünyanın sanat, fikir ve teknik inkişaf lar kaynağının Avrupa üzerinde toplanacağını savunmuştur (Onger, 1944ç: 18). Kültür ve medeniyet ilişkisinin tartışılması için uğraşan Fahir Onger, tüm aydınların bu konuda düşünce üretmesi gerektiğini anlatmıştır (Onger, 1949e: 1) .

Fahir Onger, Kültür ve Propaganda adlı yazısında ise dünyada çoğu ülkenin kendi yazar ve şairlerini büyük bir özveriyle başka memleketlere tanıttıklarını, bunun için enstitüler kurduklarını ancak, kendi ülkemizde milli eserlerimizi tanıtacak bir kültür propagandasına girişmediğimizi belirtir:

“Esefle söylemek mecburiyetindeyim ki biz kültür işlerini ve bunun dünya efkârına tanıtılmasını şimdiye kadar çok ihmal etmiş bulunuyoruz. Her memleket birkaç şair, ressam, mimar, muharrir, mütefekkir ve filozof ismi hatıra getirmektedir. Medeniyetimizin çok büyük bir geçmişi olmasına rağmen Türkiye dendiği vakit sadece bir iki değerli Devlet adamının hatırlanması, yabancıların cehaletini değil, bizim bu meseleye ne kadar lâkayt kaldığımızı anlatır” (Onger, 1947e :1- 2).

Onger bu yazısında vakit kaybetmeden kendi eserlerimizi de tanıtmamız gerektiğini açıklamıştır:

“Edebiyat ve sanat tarihlerimizi yeniden gözden geçirmek ve hükümleri tahsis etmekle beraber, aktüel edebiyat ve sanatımızı da vakit kaybetmeden bu dünya çapı miltengine vurmamız lazımdır. Fikir, sanat ve edebiyat adamlarımız eserlerini bu ölçüye göre ayarlamak ve alacakları neticeye göre de yerlerini tayin etmek mecburiyetindedirler. Dünya ölçüsünde eser veren fikir ve sanat adamları da himaye edilerek eserleri İngilizce ve dünya efkârına tanıtılmalıdır. Bu, olgun eseri elde etmek için, mükâfat usulünden daha teşvik edici ve alaka verici bir usuldür. Ve aynı zamanda eser ve şahıs dolayısıyla memleket sanat ve kültürünün bir propagandasıdır” (Onger, 1947e: 3).

Fahir Onger, telif hakları meselesinin de kültür hayatımızın gelişmesi bakımından üzerinde durulması gereken çok önemli bir mesele olduğunu belirtmiştir (Onger, 1947f: 3). Sanatın memleketimizde bir meslek haline gelememiş olmasından yakınan Fahir Onger, patronların yerli yazarlara telif ödemektense bu külfete katlanmadan yabancı bir yazarın eserini çevirmenin daha kârlı olduğunu düşündüklerini anlatır:

“Memleketimizde sanat ve edebiyat bir meslek haline gelememektedir. Çünkü yerli müellife geçinebilmesi için bir telif hakkı ödemektense bu külfetlere katlanmadan salahiyyetli bir garp yazarının eserini çevirtmek patronlarca daha kârlı sayılmaktadır. Şüphesiz bugün batı dünyasının alkışladığı çapta yazarlarımız yoktur. Fakat bir tedbir düşünülmediği takdirde bundan sonra da olacağı şüphelidir” (Onger, 1947f: 2).

Onger ülkemizdeki fikir, sanat ve edebiyat adamlarının karşılarında Avrupalı rakiplerinin olduğunu, ancak bu rakiplerin kendilerinden farklı olarak çok daha ferah çalışma olanaklarına sahip olduklarını anlatmıştır:

“İşte bugün memleketimizde fikir, sanat ve edebiyat sahalarında çalışmak isteyenler, karşılarında rakip olarak Avrupanın üstadlarını buluyorlar. Bu üstadlar, kendi memleketlerinde eserlerinin kazancıyla rahat rahat geçinebilen kimselerdir. Ve günlerinin yirmi dört saatine sahip olduklarından, çalıştıkları sahada derinleşmek ve inkişaf etmek imkânını bulabilmektedirler. Böyle bir rekabet karşısında fikir, sanat ve edebiyatın memleketimizde meslek haline gelemeyeceği de tabiidir” (Onger, 1947f: 2).

Fahir Onger, bu konuda devletin iyi bir kültür politikası takip etmesi gerektiğini savunmuştur:

“Devlet milli sanayii himaye etmek için nasıl yüksek gümrük politikası takip ederse yerli fikir, sanat ve edebiyat adamlarını himaye etmek içinde öylece bir kültür politikası takip etmek zorundadır. Ancak bütün bir gününe sahip olmakla insan eser meydana getirebilir ve bu eserin değeri ile kendini geçindirmek imkânını bulduğu gün de onu meslek edinip o işin adamı olur. Bu şekilde bir çalışma, kısa zamanda Avrupa ölçüsünde fikir, sanat ve kültür adamları kazanmaklığımız için zaruridir. Ancak bundan sonradır ki serbest rekabet esaslarına göre hareket etmek ve garplı yazarları rakip olarak ortaya çıkarmak müsbet bir netice verebilir” (Onger, 1947f: 2) .

Fahir Onger, sürekli olarak “halk okumuyor” diye serzenişte bulunan aydınlara bu konuda hem katılır hem de karşı çıkar:

“Edebiyatın, edebiyattan bahseden yazıların ve dergilerin ilgi görmediği, halkın bu çeşit yayımlara itibar etmediği pek çok söylenmiştir; Halk okumuyor denmiştir, bu doğrudur. Ben şahsen daha ileri giderek aydınlarımız da okumuyor diyebilirim” (Onger, 1947d: 4).

Onger, bu yazısında, halkın okumama nedenlerinden en büyüğünün yazarların halkın isteklerine değil, kendi şahsi istek ve heveslerine göre eserler kaleme almaları olduğunu belirtir:

“Halk okumuyor. Çünkü: Halkın dileğine önem vermeden sırf şahsi istek ve heveslere göre yazı yazılıyor. Okuyucuya karşı yukardan bakan üstün insan tavrı takınıyor. Ve halkın anlayışsızlığından bahsediliyor. Halbuki halkın tam bir anlayışı olduğu, kendisini ilgilendirmeyen sözlerle kulak asmayışile gün gibi meydanda değil mi?” (Onger, 1947d: 15) .

Fahir Onger, memleket edebiyatı yaratabilmek için her şeyden önce memleketi yakın ve esaslı şekilde tanımanın şart olduğuna inanır ve memleketi tanıyabilmenin ne şekilde olacağını ise şöyle anlatır:

“Memleketi tanımak demek, sadece memleketin coğrafyasını, ekonomisini, ticaretini, mahalli anane ve inançlarını bilmek demek değildir. Memleketi tanımak demek her şeyden önce memleket halkının coğrafi, ekonomik, ticarî, kültürel, ve siyasî şartlarla münasebetini ve bu münasebet meselelerini anlamak demektir” (Onger, 1948ç: 3).

Fahir Onger, gerçek edebiyatçının söyleyecek sözü olan biri olması gerektiğini, Maurice Maeterlinck’in “Yazarın söylemek istediği bir şey vardır” sözünden yola çıkarak şu şekilde açıklamıştır:

“Maurice Maeterlinck dediği gibi: “Yazarın söylemek istediği bir şey vardır” bir şey olmalıdır. Söyleyecek bir şeyi olmayan yazar edebiyat adı

altında bir takım gevezeliklerden başka bir şey yapamaz. Edebiyatçının söyleyecek bir sözü olması, edebiyatın problemle kaynaşması demektir. Bu noktaya gelince bana edebiyat meselesinin neden ibaret olduğu sorulabilir. – Çünkü hala bir kısım okuyucu ve yazarlar edebiyatta mesele fikrine yabancıdırlar – Benim cevabım şu: Edebiyatın meselesi, cemiyete yararlı insanların maceralarıdır. Bu bütün kesafetiyle edebiyatın muhtevasıdır” (Onger, 1948g: 8) .

Buradan da anlaşıldığı üzere Fahir Onger, edebiyatın mutlaka bir meselesinin, bir mesajının olması gerektiğinin altını çizmiştir.

Edebiyat tarihimizin de yeniden yazılması gerektiğini savunan Fahir Onger, bunun nedenini ise şu şekilde anlatmıştır:

“Bugün edebiyat tarihimizin yeniden yazılmasını icap ettiren sebepler ortaya çıkmış bulunuyor. Bu sebepler arasında bilhassa mühim olanı, yeni bir dünya görüşünün yakın halinde kabul edilmiş olmasıdır” (Onger, 1945c: 4).

Onger bu yeni dünya görüşünün üç esasa dayandığını belirtir:

“XX. Yüzyılın karakteristiğini teşkil eden bu dünya görüşü üç esasa dayanıyor: İnsan, cemiyet ve hareket. Artık bu üç unsura istinat etmeyen bir edebiyatın hayatiyetinden bahsetmeye imkân yoktur. Bütün medeni dünyanın varmış olduğu bu terkip bugün “Genç nesil” zümresile edebiyatımıza girmiş ve eserini vermiş bulunuyor. Şu halde edebiyat tarihçilerimizin bu yeni dünya görüşü zaviyesinden edebi eserleri bir defa daha ele almaları ve bu terkip ile tetkik ederek kıymetlendirmeleri lazımdır” (Onger , 1945c :7).

Fahir Onger, edebiyat tarihimizin yeni dünya görüşüne göre tekrardan kaleme alınması gerektiğini savunmuştur. Bir başka yazısında ise edebiyat tarihi yazarlarının uğraşacağı en önemli sorunun da “yöntem” sorunu olduğunu belirtir. Edebiyat tarihçisinin amacına ulaşabilmek için yöntemini çok iyi belirlemesi gerektiğine inanan Fahir Onger bu konuda şunları yazmıştır:

“Öyle sanıyorum ki edebiyat tarihi yazarlarının uğraşacağı en önemli sorun, yöntem sorunu olmalı. Ulaşmak istediği amaca sapmadan dosdoğru varabilmek için edebiyat tarihçisi önceden yöntemini iyice belirlemeli. Nedir ki çoğu yazarlarımız bu konuya yeterince dikkat harcamıyor, işi — biraz da — akışına bırakıyorlar. Kiminde tarih tutkusu öne geçiyor, kiminde de üslûp özeni baskın çıkıyor. Eğer ortada bir iddia yoksa, tarih tutkusunu da üslûp özentisini de kınamak yersiz olur elbet. Onlar da bir yazar için azımsanamıyacak özelliklerdendir. Ama uğraşı konusu bilim sınırından içeri girdi mi başı yöntem çekmeli” (Onger, 1970d: 27).

Fahir Onger, devrim için bir edebiyat oluşturulması gerektiğine inanır ve toplumsal gerçekçi anlayışı tüm benliğiyle savunur:

“Yüzyıllar boyunca yozlaştırılmış bir edebiyat ve sanat ortamında ‘anlılığını sürdürmeyi başarmış bir toplumcu-gerçekçi akım vardır. Bu akımın belirlediği çizgi, bugün kafaları tek parti, tek şef döneminin güdümüyle şartlanmış yazarların, edebiyatçıların adlarını silmektedir. Ancak, güdüm mekanizmasını yöneten egemen çevreler devrimci kuşakların karşısına birçok çetin engeller çıkarmaktadırlar. Bu zıtlaşmanın temeldeki çelişkilerini çözümleme işi de gene devrimci genç kuşakların omuzuna yüklenmiş bulunuyor. Bu nedenle günümüzün önde gelen sorunu, yozlaşmış kafalarla ilgilenmek, onları çökertmek değil, onları besleyen bataklıkları kurutmak için çalışmaktır. Bu da, devrim için bir edebiyatı oluşturmakla gerçekleşecektir” (Gelecek , 1971b: 27).

Fahir Onger devrim için edebiyatı savunurken pek çok edebiyatçının bundan rahatsızlık duyduğunu ve bu konuyla hiç ilgilenmeyip umursamaz bir tavır takındığından şikâyet eder:

“Denebilir ki, 1970 yılında devrim içinde bir edebiyatı geliştirenlerden başkaları edebiyat alanına yayılmıştır. Ama hiç birinde çöreklenen faşizme karşı en ufak bir kıpırdama, bir tepki yoktur. Dünyanın gelişinden habersiz tam bir gaffet uykusu içindedirler. Daldıkları kış uykusunun sayıklama, mırıltı ve horlamalarıdır kitaplarında okuduklarımız. Onlar, devrimcilerin sokaktan gelen seslerinden tedirgin oluyorlar. Ve tedirgin bir ortamda sanat, edebiyat yapılamaz tezini savunmaya kalkışıyorlar. Asıl gerçek, diri, sıhhatli eserleri oluşturan pota o okumayı, öğrenmeyi, kültür hizmetinde çalışmayı bir kenara itin sokakta dövüşen gençlerin eylemi ile ısınmaktadır. Devrim içinde bir edebiyatın ve sanatın eylemlerden soyutlanmamış örneklerini vermek üzere...” (Onger, 1971a: 1).

2.1.3.7. Dil Hakkında

Fahir Onger’in “Muallimler Birliği” adlı topluluğun düzenlediği Dil Kongresi ile ilgili düzenlediği toplantıyla ilgili olarak kaleme aldığı “Dil Tartışmaları” adlı yazısında açıkça “dil devrimi”ne inanlar arasında olduğunu belirtmiştir:

“Dil konusunda ikinci görüşü benimseyenler, yani Dil devrimine inananlar umumiyetle genç ve yeni nesil mensuplarıdır. Bu aydın kişiler, eski geleneklerinden sıyrılmaya çalışan canlı bir edebiyatı temsil etmektedirler. Bağımsız sanat dergileri bunlar tarafından yayımlanmakta, dil devriminin gelişmeleri bu sanatçılar eliyle

edebiyata girmektedir. Bu ikinci grubun içindeki yazarlar, yani biz, bizim nasıl edebiyatçıları, devlet organları yolundan , yukarıdan emirle, dile bir biçim verileceğine hiç bir vakit inanmadık” (Onger, 1950a: 1).

Fahir Onger, Dil devriminden beklediklerini ise şöyle anlatır:

“Bizim dil devriminden umduğumuz ve beklediğimiz şey, ayrılıkları ortadan kaldırmaktır. Ve ayrılık derken toplumla yazar arasındaki söyleşme ve anlaşma farkını belirtmek isteriz. Devletin resmî yazı dili de, şairin edebiyat dili de bu mütecanis dil olmalıdır” (Onger, 1950a: 1).

Onger , “Dil Üzerine” adlı başka bir yazısında ise “dil” konusunda en büyük ödevin yazı ve konuşma dili arasındaki ayrılık ve aykırılıkları kaldırmaya uğraşmak olduğunu anlatmıştır:

“Genel olarak yazı ve konuşma dili arasındaki ayrılık ve aykırılıkları kaldırmaya savaşmak başlıca ödevimizdir. Bu, dile müdahale etmek değildir. Tam aksine, evvelce yapılmış müdahalelerin bertaraf edilmesi demektir. Yeni edebiyatımızın en işe yarar taraflarından biri de bu olmuştur. Konuşma dilinin şive inceliklerine kadar edebiyata geçirilmesi bu anlamda tam bir başarıdır” (Onger, 1954b: 247).

Fahir Onger bu yazısında Türkçe’nin dünya dilleri arasında neden lâayık olduğu yeri alamadığını ise şu şekilde açıklar:

“Dünya dilleri arasında dilimiz zengin bir kültür dili olarak kendine lâayık yeri alamamışsa, bir müddetten-beri dünya çapında orijinal bilim felsefe ve sanat eserlerinin Türkçe olarak yazılmamış olması ve Türk diline geçmemiş bulunması, bunun başlıca sebeplerinden biridir” (Onger, 1954b: 247).

Fahir Onger, edebiyatta, edebî eserlerde “yerli şive”nin kullanımı konusunda da bir kaide olmadığını belirtir; ancak karşılıklı konuşmaların çokça yer aldığı eserlerde “insan”ı en doğal şekliyle yansıtabilmek için yerli şivenin kullanılması gerektiğini savunmuştur (Onger, 1953ç: 8). Ayrıca Onger, romancının veya hikâyecinin konu olarak seçtiği insanların çevresini tanımak ve bilmek zorunda olduğu kadar, bu insanların düşüncelerini belirten dil özelliklerini de iyice anlamak ve anlatmak mecburiyetinde olduğunu da belirtmiştir (Onger, 1953ç: 8).

Yukarıda yazılanlardan da anlaşıldığı üzere Fahir Onger, dil devrimi ile gerçekleştirilmek istenenlere inanmış, edebiyatta da yerli şivenin

kullanımının -eğer yazar dilin inceliklerine hakimse- doğru olduğunu düşünmüştür.

2.2. ESERLERİ

2.2.1. Bugünkü Şiirimiz

Fahir Onger'in müstakil olarak tek basılı eseri Bugünkü Şiirimiz adını verdiği (1946) ve "yeni nesil" olarak adlandırılan 1940 yılı şairlerinden otuz kadarının hem yaşam öykülerine hem de şiirlerinden bazılarına yer verdiği antolojisidir. Fahir Onger antolojisine yazdığı önsözde ise "Bugünkü Şiir" i şöyle değerlendirmiştir:

"Bugünkü şiirimizi de gözden geçirirken otuza yakın şairin hemen hepsinin büyük ölçüde bir şiir inşa edeceklerini ümit etmek safdillik olur. Zira bugünkü şiirimizin kuruluşunda başrolü oynamış olan şairlerimizin bile böyle bir terkibe varıp varamıyacakları cây-i sualdir. Ancak şunu söyleyebiliriz ki; bugün için, İnsan , cemiyet ve Hareket prensiplerini benimsemiş olan sanatçı, gerçeği kavramış ileri bir şair durumundadır. Bundan sonrası bizzat şiir sanatının imkân ve zaruretlerine tabidir. Antoloji içine aldığımız şairlerin yarıdan fazlası daha bugünden bu safhaya gelmiş bulunuyorlar. Yarının büyük şairini şahsında tecelli ettirecek sanatçıyı bugünkü şiirimizin mümessilleri arasında görmek gaflet olmasa gerek" (Onger, 1946: 10).

Fahir Onger, bu çalışmasında "genç nesil" olarak adlandırılan 1940 dönemi şairlerine yer vermiş; ancak şairler hakkında fazla ayrıntıya değinmemiştir. Bunun yerine her şairin hayatını kısa bir şekilde özetlemiş ve şairlerin şiirlerinden örneklerle yer vermiştir.

Yetmiş dokuz sayfadan oluşan ve yayınevi belli olmayan bu antolojide tanıtılan ve şiirlerinden örneklerle yer verilen şairler ise şunlardır: Nahid Ulvi Akgün, M. Niyazi Akıncıoğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, Orhan Murat Arıburnu, Özdemir Asaf, Faik Baysal, N. İlhan Berk, Salâh Bırsel, A. Necati Cumalı, Asaf Halet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dranas, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fethi Giray, Kenan Harun, Oktay Rıfat Horozcu, Rıfat Ilgaz, Cahid Saffet Irgat, Orhan Veli Kanık, Suavi Koçer, Cahid Külebi, Ercüment Behzat Lâv, Behçet Necatigil, Rüştü Onur, Mustafa

Seyid Sütüven, Cahid Sıtkı Tarancı, Mümtaz Zeki Taşkın, Sabahattin Teoman.

Bu antolojinin önemini ise Behçet Necatigil'in deyimiyle "1940 kuşağının toplu halde gün ışığına çıkarıldığı ilk eser" (Necatigil, 1993: 244) olmasında aramak gerekir.

2.2.2. Fahir Onger'in Kaleme Aldığı Yazılarının Listesi

Fahir Onger'in Bugünkü Şiirimiz adlı antolojisinin yanında, farklı türlerde kaleme aldığı ve çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmış yazılarının bibliyografik künyeleri aşağıdaki listede verilmiştir:

1940:

"Roza", Sokak Dergisi, Sayı 1, 1940, s.7.

"Roman Hakkında", Sokak Dergisi, Sayı 2, 1940, s.10.

1942:

"Madelet, Gene Madelet!", Servetifünun – Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2403, 1942, s. 200- 202.

"Sanat ve Tabiat", Servetifünun-Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2407, 1942, s.245/251.

"3 Adam ve 1 Kız", Servetifünun – Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2408, 1942, s.257.

"Geçim Dünyası", Servetifünun – Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2414, 1942, s.19-20.

"Minel Aşk", Servetifünun – Uyanış Gazetesi, Sayı 2460, 1944 , s.13.

1943:

"D Grubu Sergisi", Yücel Dergisi, Cilt 16, Sayı 95-96, Şubat 1943, s.164-166.

“Cézanne”, Servetifünun- Uyanış Gazetesi, Cilt 93, Sayı 2425, Nisan 1943, s. 164/172.

“El Tayfül Necip Fazıl , Servetifünun – Uyanış Gazetesi, Cilt 94, Sayı 2447, 1943, s.102.

1944:

“Sebil ve Güvercinler”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2451, 24 Şubat 1944, s.10.

“Avrupa Hulasası”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2460, 27 Nisan 1944, s.9/14.

“Bazı Hayranlıklarımız”, Servetifünun - Uyanış Gazetesi, Cilt 94, Sayı 2450, 1944, s.135/140.

“2.Plastik Sanatlar Sergisi”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2456, Nisan 1944, s.4/12.

“Barbaros Abidesi”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2458, Nisan 1944, s.7.

“Şairin Doğuşu”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2461, 1944, s.7-8.

“D Grubu Sergisi”, Servetifünun Dergisi, sayı 2462, Mayıs 1944, s.7.

“Nejad Melih’in Sergisi”, Son Telgraf Gazetesi, 24.12.1944, s.4.

“Leonardo’nun Ledası”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2462, Mayıs 1944, s.9/16.

“Rembrandt’a Dair”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2463, Mayıs 1944, s.6-7.

“Hazım”, Servetifünun Dergisi, Cilt 95, Sayı 2457, 1944, s.11.

“Beethoven’e Dair”, Servetifünun Dergisi, Cilt 94, Sayı 2455, 1944, s.10.

1945:

“Vazgeçemediğim Üzerine Düşünceler”, Yaratış Dergisi, 23 Nisan, 1945, s.10.

“Fahrünnisa Zeyd’in Sergisi”, İstanbul Dergisi, Sayı 36, 15 Mayıs 1945, s.14.

“Edebiyat Tarihimiz Yeniden Yazılmalıdır”, 3.10.1945, Hürses Gazetesi, s.9.

“Bugünkü Şiirimizin Macerası”, Yurd Dergisi, Sayı 4/5, 1945, s.11.

1946:

“Sait Faik’e Dair”, Yaratış Dergisi, Sayı 9, 1 Mart 1946, s.3.

“Birinci Kilometre”, Yeşil Gireson Gazetesi, Sayı 1, 2 Mart 1946 , s.3.

“Harbe Gidenin Şarkıları”, Varlık Fikir Mecmuası, Sayı 306-307, 15 Nisan 1946, s.271-273

“Tenkitçinin Durumu”, Yenilikler Dergisi, Sayı 1, 1946, s.3.

“Kapalı Çarşı”, Yenilikler Dergisi, Sayı 2, 1946, s.10.

“Şiir ve Hakikat”, Yenilikler Dergisi, Sayı 3, Mayıs 1946, s.3-4.

“Sanat , Meslek ve Halk”, Yenilikler Dergisi, Sayı 4-5, Ağustos 1946, s.4.

“Romanımıza Dair”, Yaratış Dergisi, Sayı 9, Mayıs 1946, s.6/12.

“ Rüzgârlarım Konuşuyor”, Amaç Dergisi, Sayı 26, 1946, s.20-21.

“Önce Ekmekler Bozuldu”, Amaç Dergisi, Sayı 29, 10 Aralık 1946, s.10-11.

“Realizme Dair”, Servetifünun- Uyanış Gazetesi, Sayı 2445, 1946, s.79/82.

1947:

“Geçen Zaman”, Fikirler Dergisi, Sayı 1, Temmuz 1947, s.18-20.

“Halka ve Okumağa Dair”, Yeni Nesil Dergisi, Sayı 4, Aralık 1947, s.4/15.

“Kültür ve Propaganda”, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 18.10.1947, s.1-2.

“Telif Hakları ve Sonuçları”, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 15.11.1947, s.3.

“Sanatkârın İşi”, Genç Nesil Dergisi, Sayı 1, Eylül 1947, s.3.

“İstanbul”, Genç Nesil Dergisi, Sayı 2-3, 1947, s.4.

“Sığınak”, Yirminci Asır Gazetesi, 20.01.1947, s.2.

“Corbusier”, Yirminci Asır Gazetesi, 20.02.1947, s.2.

“D Grubunun 15 Yılda Kaybettikleri”, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 15.11.1947, s.3.

1948:

“Adamın Biri”, Fikirler Dergisi, Sayı 12, 1948, s.12-14.

“Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar”, Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 1, 15 Ocak 1948, s.4/14.

Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 2, 15 Şubat 1948, s.4/15.

"Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 6, 15 Haziran 1948, s.3.

"Sanatçıya Düşen Vazife", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 11-12, 15 Aralık 1948, s.1/7.

"Sistematik Düşünce", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 5, 15 Mayıs 1948, s.3.

"Genç Ressamların Resim Sergisini Gezerken...", Vatan Gazetesi, 25.05.1948, s.2.

"Bir Şehrin İki Kapısı", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 4, 1948, s.7/16.

"Edebiyatta Meseleye Dair", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 7, 8 Ekim 1948, s.1/8.

"Memleketi Tanımak İhtiyacı", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 3, 15 Mart 1948, s.3.

1949:

"6 Şair ve 1 Tenkitçi", Fikirler Dergisi, Sayı 19, Ocak 1949, s.13-15.

"Cahit Külebi'nin Rüzgâr'ı", Edebiyat Dünyası Dergisi, 1 Aralık 1949, s.10.

"Kültür ve Medeniyet", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 22, 15 Aralık 1949, s.1.

"Devlet Karşısında Sanat Adamı", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 21, 1 Aralık 1949, s.1/4.

"Köyden Gelen Ses", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 16, 15 Nisan 1949, s.3.

"Yeni Şiirin Değer Ölçüsü", Kaynak Dergisi, Sayı 17, 1 Mayıs 1949, s.155-157.

1950:

"Yeniler Grubunun Sergisi", Yeditepe Dergisi, Sayı 10, 15 Ekim 1950, s.1.

"Orhan Kemal'in Ekmek Kavgası", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 22, 1950, s.4.

“Dil Tartışmaları”, Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 24, 15 Ocak 1950, s.1.

1952:

“Yaşar Kemal’in “ Sarı Sıcak”, Beraber, Sayı 7, 1 Aralık 1952, s.3.

1953:

“Cevap”, Kaynak Dergisi, Sayı 8, 15 Kasım 1953, s.167-168.

“Orhan Veli Kanık”, Yenilik Dergisi, Sayı 12, 1953, s.1.

“İstanbul’da Bir Şiir Matinesi”, Kaynak Dergisi,Cilt 6, Sayı 73, 15 Şubat 1953, s.118-119.

“Anlaşmazlık”, Kaynak Dergisi, Sayı 75, 1953, s.102-103.

“Deste”, Kaynak Dergisi, Cilt 6, Sayı 77, 15 Nisan 1953, s.234-235.

“Açıklama”, Kaynak Dergisi, Cilt 6, Sayı 78, 1 Mayıs 1953, s.262-263.

“Said Faik İçin..”, Kaynak Dergisi, Cilt 6, Sayı 79, 15 Mayıs 1953, s.328-330.

“Yerli Şive”, Yenilik Dergisi, Sayı 11, Kasım 1953, s.10.

“Anıtkabir”, Yenilik Dergisi, Sayı 11, 1953, s.6.

“I. Balaban – Nuri İyem- Azra İnal Sergileri”, Kaynak Dergisi, Cilt 7, Sayı 88, 1 Aralık 1953, s.199-200.

1954:

“Dil Üzerine”, Yeni Ufuklar Dergisi, Cilt 3, Sayı 15, Aralık 1954, s.246-247.

“Deneme Üzerine”, Yenilik Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, Ocak 1954, s.1-3.

1955:

“Yaşar Kemal’in Tenekesi Üzerine”, Kaynak Dergisi, Sayı 109, Aralık 1955, s.201-205.

1965:

“Rıfat Ilgaz’ın Kişiliği Sanatı”, Eylem Dergisi, Cilt 2, Sayı19, 1 Eylül 1965, s.54-63.

“Rıfat Ilgaz’ın Kişiliği”, Eylem Dergisi, Cilt 2, Sayı 18, 8 Ağustos 1965, s.38-48.

“Sait Faik’in Yaşantısı, Sanat ve Dünya Görüşü”, Eylem Dergisi, Cilt 2, Sayı 16, 1 Haziran 1965, s.47-56.

“Sait Faik’in Yaşantısı,Dünya Görüşü”, Eylem Dergisi, Sayı 17, 1 Temmuz 1965, s.47-53.

1966:

Tevfik Fikret’in Tarih-i Kadimi, Yeni İnsan Dergisi, Sayı 44, 1966, s.7.

1969:

“Kurt Kanunu Üzerine”, Türk Dili Dergisi, Cilt 21, Sayı 218, Kasım 1969, s.129-134.

“Salâh Birsell’in Kendimle Konuşmalar’ı”, Türk Dili Dergisi, Cilt 21, Sayı 219, 1 Aralık 1969, s.238-241.

1970:

“Behçet Necatigil”, Soyut Dergisi, Sayı 29, Ekim 1970, s.19-21.

“Behçet Necatigil”, Soyut Dergisi, Sayı 30, Kasım 1970, s.5-8.

“Behçet Necatigil”, Soyut Dergisi, Sayı 31, Aralık 1970, s.5-6.

“Rauf Mutluay’ın 19. Yüzyıl Türk Edebiyatı”, Yeni Edebiyat Dergisi, Sayı 8, Haziran 1970, s.27-28.

“Doğu Anadolu’nun Düzeni”, Yeni Edebiyat Dergisi, Sayı 4, 1970, s. 21-23.

“Nicomedia-İzmit Tarihi, Türk Dili Dergisi, Cilt 22, Sayı 226, 1Temmuz 1970, s.332-336.

“Hacizli Toprak Üzerine”, Türk Dili Dergisi, Cilt 23, Sayı 229, Ekim 1970, s.67-68.

“Atatürk ve Edebiyat”, Yeni Gazete, 10.11.1970, s.8.

“Kemal Tahir’in Sav Görünümlü Safsataları Üzerine Notlar”, Türk Dili Dergisi, Cilt 21, Sayı 221, Şubat 1970, s. 370-380.

1971:

“Tedirgin Bir Ortamda Uyuklayan Edebiyatçılar”, Cumhuriyet Gazetesi, 14.02.1971, s.1.

“Deneme 1970”, Cumhuriyet Gazetesi (Sanat ve Edebiyat İlâvesi) 07.03.1971, s.1.

“Kaçakçı Şahan Üstüne”, Cumhuriyet Gazetesi (Sanat – Edebiyat İlâvesi), 30.05.1971, s.5.

“Devrim İçin Edebiyat”, Gelecek Dergisi, Sayı 1, 1971, s.27-28.

“Kuş Tufanı”, Soyut Dergisi, Sayı 35, 1971, s.21.

1978:

(Fahir Onger’in ölümünden sonra yayımlanmıştır.)

“Nazım Hikmet Üzerine”, Sanat ve Toplum Dergisi, Sayı 1, 1978, s.37-41.

“Nazım Hikmet’in Sanatı Üzerine”, Sanat ve Toplum Dergisi, Sayı 1, 1978, s.42-51.

“Şiirimizin Bugünkü Hâli”, Sanat ve Toplum Dergisi, Sayı 1, 1978, s.53-63.

1981:

(Fahir Onger’in ölümünden sonra yayımlanmıştır.)

“89 Hikayenin Yazarı Oktay Akbal”, Gösteri Dergisi, Sayı, 13, Aralık 1981, s.11-14.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM **FAHİR ONGER'İN HİKÂYELERİ**

3.1.HİKÂYELER HAKKINDA GENEL BİLGİLER

3.1.1. Hikâyelerin Terkibi

Fahir Onger'in ilk hikâye denemesi olan "Roza", klâsik vak'a ve kesit hikâyesi arasında bir konuma sahiptir. İki arada bir konuma sahip olmasının nedenini, bunun tam anlamıyla bir hikâyeden çok, hikâye oluşturma çabası, denemesi olmasında aramak gerekir. Onger'in ikinci hikâyesi olan "Madelet, Gene Madelet" ise klasik vak'a hikâyesinin özelliklerini taşır. Fahir Onger, ilk hikâyeye göre bu hikâyesinde olaylara daha fazla yer vermiştir. Onger, üçüncü hikâyesi olan "Üç Adam ve Bir Kız" ile bir kesit hikâyesi örneğine imza atmıştır. Dördüncü hikâyesi "Geçim Dünyası"nda ise Onger, bu sefer hikâyecilik türünü yine "klasik vak'a" istikametine yönlendirmiştir. Fahir Onger'in belki de en ilginç hikâyesi olan "El Tayfül Necip Fazıl"ın türüne ise klâsik vak'a hikâyesi demek yanlış olmaz. Onger'in son hikâyesi ise "Mine'l Aşk" adını taşır. Bu hikâyede ise Onger yönünü tekrar klasik vak'a hikâyeciliğine döndürmüştür denilebilir.

Altı hikâyenin hepsinin de ait olduğu 1940'lı yılların sosyal zihniyetini yansıttığını söylemek mümkündür. 1 Eylül 1939'da başlayan ve 2 Eylül 1945 yılında sona eren İkinci Dünya Savaşı'na katılmayan ülkemiz yine de savaşın ağır yükünü önemli bir ölçüde üstlenmiş ve dünyadaki yoğun psikolojik gerginlikten etkilenmiştir. Bu etkilenme ortamında yazarlarımız da dünyada olup bitenden duydukları kaygı ve sıkıntıları kimi zaman toplumcu kimi zamanda oldukça bireysel kisvelere bürünüp okuyuculara aktarmışlardır. İkinci Dünya Savaşı yıllarına doğru hikâyeciliğimizde çağdaş anlamda yeni açılımlar ve gelişimler gözlenir. Söz konusu bu dönemde yazılmış olan hikâyelerde artık öncelikle insanı anlatmak önem kazanmıştır; insanın toplumsal yaşam içindeki yeri ve önemi, karşı karşıya olduğu bireysel ve toplumsal sorunlar, bu yaşam macerası içindeki ideolojik ve sınıfsal konumu, bu dönemin hikâyelerinde insana özgü temel ayrıntılar olarak ele alınmış ve işlenmiştir. Fahir Onger'in hikâyelerinde de bireyselliğin ve bireyin iç

dünyasını şekillendiren duyguların ağırlıkta olduğu söylenilebilir. Tüm hikâyelerdeki ortak zihniyet ise dış dünyada yaşanan ağır kaygı ve sıkıntının hikâyeciyi toplumsal olandan çok, duygu ve hatıra dünyasına yöneltmesi olarak belirlenebilir.

3.1.2. Hikâyelerin Yayınlanışı

Daha önce de belirtildiği gibi Fahir Onger'in yayımlanan ilk yazısı hikâye türündedir. Sokak dergisinin ilk sayısında (Mart 1940) yer alan Roza adlı hikâyeyi ikinci olarak "Madelet, Gene Madelet!" adlı hikâye takip eder. Bu hikâyesi ise Servetifünun – Uyanış gazetesinin 10 Eylül 1942 tarihli 2403. sayısında yer almıştır. Onger'in üçüncü hikâyesi olan "Üç Adam ve Bir Kız" Servetifünun – Uyanış gazetesinin 1942 yılının 2408. sayısında yer almıştır. Fahir Onger'in dördüncü hikâyesi "Geçim Dünyası" ise yine Servetifünun – Uyanış gazetesinin 1942 yılının 2414. sayısında yayımlanmıştır. Fahir Onger'in konu ve işleniş açısından en ilginç hikâyesi olan "El Tayfül Necip Fazıl" ise Servetifünun – Uyanış gazetesinin 1943 yılına ait, 2447. sayısında kendisine yer bulmuştur. Fahir Onger'in sonuncu hikâyesi Mine'l Aşk da Servetifünun'un 1944 yılındaki 2460. sayısında yer almıştır.

Yayın tarihlerinden de anlaşıldığı üzere Fahir Onger'in ilk iki hikâyesinin yayımlanışı arasında iki yıl vardır. Onger'in ikinci hikâyesinden sonra, hikâyelerin yayımlanma sıklığı artmıştır. 1942 yılında üç hikâyesi yayımlanan Fahir Onger'in beşinci hikâyesi ise 1943 yılında, son hikâyesi ise diğer yılda yani 1944 yılında yayımlanmıştır. Bu tarihten sonra ise hiçbir şekilde hikâye yayımlamamıştır. Hikâyelerinin yayımlanış öyküsü hakkında da hiçbir basın organında yazı kaleme almamıştır.

3.1.3. Hikâyelerin Kaynakları

Fahir Onger'in hikâyelerine kaynakları bakımından bakıldığında ilk olarak göze çarpan kavram "aşk"tır. "Roza"da, hikâye kahramanının, Roza adlı kadına duyduğu tutkulu aşk konusu ön plana çıkmıştır. "Madelet, Gene Madelet"te ise yine aşk teması, ön plandadır. Ayrıca bu hikâyenin gerçeklikle

bir ilgisi olduğunu ise Oktay Akbal'ın Fahir Onger ile ilgili anılarına dair şu cümlelerinden anlamak mümkündür:

“Belleğin derinlerine sokularak bizi geçmişin bir anına döndürmek mümkün olacak mı? Fahir’in Şişli’deki apartmanını, Madelet’in balkonunu, o sıralarda yazdığımız ortak öyküleri ortak bir kitapta yayınlamak hayallerimizi hatırlıyorum” (Akbal,1968b: 6).

Zaten, Onger’in bu hikâyesinde de bir hatıranın varlığı açıkça sezilmektedir. “Üç Adam ve Bir Kız”da bireyin içinde kaldığı yalnızlık duygusu söz konusudur. “Geçim Dünyası” adlı hikâyesinde ise gerçeklikle ideal olanın birbirine uymaması sonucunda yaşanan bir hayal kırıklığı anlatılmıştır. “Mine’l Aşk”ta da yine bir “aşk” konusu hikâye edilmiştir.

Fahir Onger’in en ilginç hikâyesi olarak kabul edilebilecek olan “El Tayfül Necip Fazıl”da ise Onger, Necip Fazıl’ı hem şair hem de kişilik olarak ironik bir dille eleştirmiş, hikâyede bulunan dört kişi ile Necip Fazıl’ın ruhu arasında geçen konuşmalarda gülünç öğelere yer vermiş, kısacası bu hikâyede, artık hikâyecilikten ve edebî olandan çok eleştireliliğe ve fikre daha fazla önem verdiğini açıkça belli etmiştir.

Fahir Onger’in hikâyelerine kaynaklık eden en önemli kavram, “aşk” olmuştur. Bunun dışında yalnızlık, ideal olanla gerçek olanın çatışması, hayal kırıklığı gibi temalar ise yine perdenin önünde “aşk” kavramı ile okuyucuya sunulmuştur.

3.1.4. Kullanılan Hikâye Tahlil Metodu Hakkında

Hikâye tahlilinde kullandığımız metodu çeşitli kaynaklardan yararlanarak oluşturduk. Bu kaynaklardan ilki Prof. Dr. Sadık Tural’ın gerek ders notlarında gerekse yayımladığı eserlerde tertip etmiş olduğu ⁵“Tahkiyeli Eserleri Tahlil” plânıdır. Bu plân dışında Nurullah Çetin’in ⁶“Roman Çözümleme Yöntemi” adlı eserinde sunduğu tahlil plânının da özellikle dil ve üslûp incelemesi kısmından yararlandık. Bunlarla birlikte Fahir Onger’in

⁵ Nurullah Çetin, Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap, Ankara, 2009.

⁶ Hikâye tahlil metodunun ayrıntıları için Bkz :Dr. Mehmet Önal , “Tahkiyeli Eserleri Tahlil Plânı Hakkında Bir Deneme”, Bilig Bilim ve Kültür D., sayı 1, Bahar 1996 , s.39 -45.

hikâyelerinin özelliklerinden de yola çıkarak aşağıdaki tahlil plânını oluşturduk.

HİKÂYE TAHLİL METODU

A.1) DIŞ YAPI

- Bibliyografik Künye
- Konu
- Ana Fikir(tez –mesaj-yorum)
- Ana Çizgilerle Vak’a (Olay örgüsü)
- Tahkiyenin Türü
- Eserin Adı, Tematik Yapı ile İlgisi

A.2) İÇ YAPI

A.2.1) Bakış Açısı

- Anlatım Tutumu
- Anlatım Şekli

A.2.2) Anlatım Tekniği

- Vak’a Tertibi
- Vak’a Takdimi

A.2.3) Figürler

- İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

A.2.4)Zaman

- Eserin Yazıldığı Zaman
- Olayların Zamanı

A.2.5) Mekân

- Dar ve geniş mekân
- Soyut ve somut mekân
- Akla, âdete ve hâyale göre mekânlar

A.2.6) Muhteva

- Hemen görülebilen ile arka planın takdimi
- Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

B) Dil ve Üslûp

3.2.HİKÂYELERİN TAHLİLLERİ

3.2.1.“Roza” Adlı Hikâyenin Tahlili

A.1) DIŞ YAPI

Bibliyografik Künye

Eserin bibliyografik künyesi şu şekildedir :

Onger, Fahir, **Roza**, Sokak Dergisi, Sayı 1, 1940, s.7.

Konu

Eserin konusu, hikâye kahramanının, Roza adlı bir kadına duyduğu tutku ve bu tutkunun, kahramanın his dünyasında ve mizâcında yarattığı değişimin anlatılması olarak özetlenebilir.

Ana Fikir (tez –mesaj- yorum)

Eserin ana fikri/teması aşkın farklı yaşantılara sahip insanları bile değiştirmesi ve mantıkla hareket edememenin sonucunda kişilerin sıkıntıya düşebilecekleridir.

Ana Çizgilerle Vak’a (Olay örgüsü)

Hikâyedeki ilk metin halkası, hikâye kahramanının, Roza adlı genç ve güzel bir şarkıcı ile yaşadığı aşkı hatırlamasıyla oluşmuştur. Aslında kahraman, Roza ile nasıl tanıştığını pek hatırlamamaktadır; ancak onunla karşılaştıkları kahveyi düşünmektedir. Hikâyedeki isimsiz kahraman bu ilk bölümde Roza’ya aşık olur ve onu diğer insanlardan ayrı tutan özelliklerini anlatır. İkinci metin halkası ise Roza’nın, kahramanı çalıştığı bara davet etmesiyle başlar. Bu ortamda Roza’ya daha çok bağlanan hikâyenin kahramanı, mantığını tamamen kaybederek mizâcında bazı değişiklikler yaşar. Üçüncü ve son bölümde ise Roza’nın ansızın çekip gitmesi söz konusu olur ve böylelikle hikâye de son bulmuştur.

Tahkiyenin Türü

Tahkiyenin türü kısa hikâyedir. Prof. Dr. Sadık Tural ders notlarında, kısa hikâyeyi, “insan eşya, tabiat ve cemiyetle olan münasebetlerinden, iç çatışmalarından çok az bir kısmını , tasvir ve tahlilden faydalanarak , dar hacimde yoğunlaşmış bir hâlde tahkiyelendirme” şeklinde açıklamıştır.

Eserin Adı. Tematik Yapı ile İlgisi

Eserin adı Roza’dır. Roza hikâyenin kahramanının geçmiş bir zamanda âşık olduğu şarkıcının adıdır.

A.2)İÇ YAPI

A.2.1) Bakış Açısı

Anlatım Tutumu

Hikâyede tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu izlenmiştir. Tasvir ve tahlil yoluyla ifade müstakil bir edebî tür olmaktan daha çok , herhangi bir edebî türün içinde bir objeyi tanımlarken kullanılır.Tasvirde; gözlem metodu kullanılır ve genellikle objenin dış yönü, hemen görünen ve bilinen özellikleri anlatılır.Tahlilde ise, ilk bakışta görünmeyen, belirtileri takip edilerek anlaşılabilen ve derinde yatan özellikler ifade edilir (Önal, 2009: 181).

Anlatım Şekli

Eserde ifade edilen şahıs zamiri, tekil birinci şahıs olan “ben”dir. Bu hikâye birinci şahıs ağzından anlatıldığı için otobiyografik unsurlar da taşımaktadır. Anlatıcının kimliğine bakıldığında ise karşımıza yazar-anlatıcı formu çıkmaktadır. Eserdeki anlatıcı, aynı zamanda hikâyenin merkez kişisi durumundadır. Hikâyede her şeyi bilen bir hakim bakış açısı değil; durumu sadece kendi tarafından değerlendiren, izlenimlerini ve gözlemelerini yansıtan izlenimci bakış açısı ön plândadır.

A.2.2) Anlatım Tekniği

Vak'a Tertibi

Bu hikâye , yaşanılan duygusal bir hatıranın nakli olarak düşüldüğünde bir kesit hikâyesi olarak değerlendirilebilir; ancak hikâyede klasik vak'a hikâyesinin özellikleri de söz konusudur. Hikâyenin girişi, kahramanın Roza adlı bir şarkıcıya duyduğu aşkı hatırlamasıyla oluşmuştur. Gelişme bölümünde ise kahramanın Roza ile geçirdiği günlerin güzelliği, kahramanın Roza'nın çalıştığı bara giderek Roza'ya daha çok bağlanması ve bu arada yaşadığı duygusal karmaşadan bahsedilir. Sonuç bölümünde ise Roza'nın bir gün aniden yaşadığı şehri terk etmesi, kahramanın bu durum karşısında yalnızlaşması ve Roza'ya gönderdiği mektuptan karşılık alamaması anlatılır. Hikâyedeki ana düğüm, kahraman ve Roza'nın karşılaşması ile oluşmuştur. Burada ana düğümü oluşturan temel duygu , kahramanın Roza'ya duyduğu tarif edilemez tutkudur. Bu düğümün çözüldüğü nokta ise kahramanın yalnız kalarak, Roza'dan bir daha haber alamadığı sonuç bölümüdür.

Hikâyenin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerindeki temel karşılaşmaları ve ana düğümü belirtmesi bakımından aşağıdaki tablo açıklayıcı olacaktır:

Ana Düğüm Roza – Yazar/Hikaye kahramanının karşılaşması		
1. Metin Halkası Hikâye kahramanının, yazarın Roza ile ilgili anısını hatırlanması. GİRİŞ	2. Metin Halkası Roza'nın , hikâye kahramanını kendi çalıştığı bara davet etmesi. GELİŞME	3. Metin Halkası Roza'nın , hikâye kahramanını terketmesi SONUÇ

Tablo: 1-Roza Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü

Vak'a Takdimi

Hikâyedeki vak'anın takdiminde öne çıkan unsur bir hâtıradır. Metnin ilk bölümünde yazarın karşısındaki ile söyleşir gibi konuştuğu bir anlatım dikkati çeker :

“Fakat bu her zaman böyle devam etmez. Bazan siz de kalabalıktan sıkışır yer bulamazsınız ve naçar .bu kahve İçin naçar bir vaziyet değil - tek başına oturan bir kadının masasına ilişirsiniz.” (Onger, 1940a :7).

Yine hikâyenin ilk bölümünde yazarın kendisiyle konuşur gibi soru ile kendi ni sorgulaması bir iç monoloğun göstergesidir:

“Rozayı nerede tanıdığımı hatırlayamıyorum. Onu nasıl ne vesile ile tanıdım? Bunu da bilmiyorum.” (Onger, 1940a:7).

“O uzun gecelerde Roza bana anlatırdı. Veyahut onu ben nasıl dinlerdim Kimbilir?” (Onger, 1940a:7)

A.2.3) Figürler

İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

Eser, şahıs kadrosu bakımından iki kişiden oluşmaktadır. Birisi hikâyenin erkek kahramanıdır. Bu kişi aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı ve yazarıdır. Yazarın sosyal statüsü ve mesleği ile ilgili herhangi bir ayrıntıya yer verilmemiştir; ancak metinde hikâye kahramanının her akşam gittiği bir kahveden söz edilmektedir. Bundan yola çıkarak, kahramanın ev dışındaki sosyal hayatın içerisinde olduğu söylenilebilir. Diğerisi ise kahramanın aşık olduğu şarkıcı Roza'dır. Hikâyenin erkek kahramanı dikkatli ve duygusal bir mizâca sahiptir. Bunu metnin bütününde anlamak mümkündür. Roza ise güzel, alımlı, kızıl saçlı, sohbet etmeyi seven, barda şarkıcılık yapan bir kadındır. Yazar- anlatıcı, Roza'ya o kadar bağımlıdır ki kahvedeki başka kadınların hiçbirisi onun dikkatini çekmez. Hatta yazar onları, *“bayağı hareketleri ve iğrenç gülüşleri”* (Onger, 1940a:7) olanlar şeklinde nitelendirmiştir. Kahramanların ikisinin de genel manâsı ile bir tip olarak tanımlanmaları çok zordur. Bu nedenle, her ne kadar kişilik ayrıntılarına çok fazla yer verilmemiş olsa da, iki şahıs da karakter olarak tanımlanabilir.

Hikâyede iki şahıs dışında, öne çıkarak tahkiyeyi yönlendiren veya besleyen, başka bir figür, eşya ya da hayvan yoktur.

A.2.4)Zaman

Eserin Yazıldığı Zaman

Hikâye, 1940 yılının Mart ayında Sokak dergisinde yayımlanmıştır.

Olayların Zamanı

Hikâyede anlatılan durum , hikâyenin kahramanın yani yazarın eski bir aşk hikâyesini hatırlaması ile başlar.Yani bu ilk kısımda geriye dönüşlü bir zaman söz konusudur. Burada yazar, eski günlerini anımsar. Metinde olayların geçtiği kesin bir tarih verilmemiştir. Hikâyenin zamanının belirli olan tek yanı, yaşanan durumun, kahramanın yaşadığı tarihe göre daha eskide yaşanmış olmasıdır.Ayrıca psikolojik açıdan da bir geriye dönüş söz konusudur.

A.2.5) Mekân

Dar ve geniş mekân

Olaylar, kahramanın Roza'yı tanıdığı bir kahvede ve daha sonra Roza'nın sahne aldığı bir barda geçmektedir. Kısacası dar mekânlar söz konusudur.

Soyut ve somut mekân

Hikâyede soyut mekânlar söz konusu değildir. Somut iki tane mekân vardır. Bunlar, yazarın deyimiyle “artistlere mahsus bir kahve” ve bardır. Hikâyenin zaman – mekân ve kişiler ile ilgili bağlantılarını açıklayan şu tablo gösterilebilir:

Zaman	Mekân		Kişiler
Geriye Dönüşlü	Dar Mekân	Somit Mekân	Roza ve aynı zamanda yazar-anlatıcı olan hikâyenin kahramanı

Tablo: 2- Roza Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler

A.2.6) Muhteva

Hemen görülebilen ile arka plânın takdimi

Hikâyede göze çarpan durum, bir hatıradan yola çıkıp tutkulu bir aşkın anlatımı olabilir; yalnız burada söz konusu olan aşk, daha çok platonik duygularla yaşanmış olan tek taraflı bir aşktır.

40'lı yıllarda kaleme alınmış bu hikâyede toplumsal bir olaydan çok, gençliğe ait bir hatıranın kişide yarattığı duygusal iniş ve çıkışlar anlatılmış, bireyin kendi hâlet-i rûhiyyesine yönelişi söz konusu edilmiştir.

Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

Bu hikâyede platonik aşk kavramı işlenmiştir. İlk gençlik yıllarına ait hatıraların insan hayatında ne denli önemli yer tuttuklarının önemi vurgulanmıştır. Platonik aşk dışında anıların insan hayatındaki önemine yapılan vurgular ise hikâyenin bütününde mevcuttur. Bu da bir kabul olarak değerlendirilebilir.

B) Dil ve Üslûp

Hikâyede, karşılıklı konuşmalar söz konusu değildir. Bu yüzden konuşma diline de ağırlık verilmemiştir. Konuşma dilinin başlıca unsurları olan devrik cümle, samimî hitap ifadeleri, konuşma diliyle bütünleşmiş olan atasözlerine rastlanmamaktadır. Cümlelerin geneline bakıldığında ise devrik cümlelerden çok kurallı cümleler kullanılmıştır. Cümlelerin yüklemelerinde dikkati çeken ise genellikle görülen geçmiş zaman kipinin kullanılıyor olmasıdır. Yazım ve noktalama da ise dilbilgisi kurallarına uyulmuştur. Dilin kullanımı bakımından anlatım tutumuna bakıldığında ise eğitilmiş bir dilin varlığı dikkati çeker ve bu dil okuyucuda gerçeklik hissi uyandırabilmektedir.

Anlatım biçimi olarak tanımlayabileceğimiz üslûpta bir yazarın kendine özgü tutumu, deyişi, söyleyiş biçimi söz konusudur (Çetin, 2009:271).

Fahir Onger'in Roza adlı hikâyesinde ise hakim olan üslûp biçimi "yalın üslûp" olarak değerlendirilebilir. Bu tür üslûpta varlıklar, olay ve olgular

olabildiğince yalın hâllerile sunulur.Yani edebî sanatlara, kelime oyunlarına , benzetmelere, şiirsel anlatıma yer verilmeyen üslûp çeşididir(Çetin, 2009: 298).

3.2.2. “Madelet ,Gene Madelet” Adlı Hikâyenin Tahlili

A.1) DIŞ YAPI

Bibliyografik Künye

Onger, Fahir, **Madelet, Gene Madelet!** , Servetifünûn – Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2403, 10 Eylûl 1942, s. 200-202.

Konu

Eserde, hikâyenin kahramanının, Madelet adlı genç bir kıza duyduğu aşk ve bu aşkın ardından yaşadıkları konu edilmiştir.

Ana Fikir (tez –mesaj-yorum)

Eserin ana fikri/ teması aşk üzerine kurulmuştur. Aradan ne kadar zaman geçerse geçsin, yaşananların, eskiye dair önemli anların unutulmadığı hikâyenin ana vurgusudur.

Ana Çizgilerle Vak’a (Olay örgüsü)

Hikâyedeki ilk metin halkası, hikâye kahramanının bir Pazar sabahı balkonundan Madelet adlı genç kıızı görmesiyle oluşur. Böylelikle eserin kahramanı ve genç kız karşı karşıya gelmişlerdir. Metnin ikinci halkası ise aşkına karşılık bulamayan kahramanın, mahallesini terk etmesiyle oluşmuştur. Son halka ise eser kahramanının bir partide tekrar Madelet ile karşılaşmasıyla oluşmuştur.

Hikâyenin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerindeki temel karşılaşmaları ve ana düğümü belirtmesi bakımından aşağıdaki tablo açıklayıcı olabilir :

Ana Düğüm Madelet– Yazar/Hikaye kahramanının karşılaşması		
1. Metin Halkası Hikâye kahramanının, yazarın, Madelet ile gözgöze gelmesi. GİRİŞ	2. Metin Halkası Madelet ve hikâye kahramanının platonik seviyedeki aşk sürecinin gelişimi ve aşkına karşılık bulamayan hikâye kahramanının mahalleyi terk etmesi. GELİŞME	3. Metin Halkası Eser kahramanının bir partide tekrar Madelet ile karşılaşması ve bundan hiç hoşnut olmayarak , ülkesini ter edeceğini belirtmesi. SONUÇ

Tablo: 3- Madelet ,Gene Madelet! Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü

Tahkiyenin Türü

Tahkiyenin türünü hikâye olarak adlandırabiliriz.

Eserin Adı. Tematik Yapı ile İlgisi

Eserin adı “Madelet, Gene Madelet”dir. Madelet eserdeki kahramanın sevdiği genç kızın ismidir. Madelet’in isminin, başlıkta bir daha vurgulanması, eser kahramanının Madelet’e derin bir sevgiyle bağlanışını da anlatmaktadır.

A.2)İÇ YAPI

A2.1) Bakış Açısı

Anlatım Tutumu

Hikâyede tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu izlenmiştir. Metinde tasvir edici anlatım tutumuna örnek olacak şekilde şu betimlemeler verilebilir:

“İlkyazdan renkler ve sıcaklıklar taşıyan rüzgârın ani esişleri yataklarından yeni kalkan gafil kadınları ihtiyata davet ediyor. Akşam gene gelmek üzere evlerinin kapılarını örten genç kızlar, daha köşeyi dönmeden ellerile eteklerini bastırmak lüzumunu duyuyorlar. Daireye, dükkâna ve pazara yetişmek için aynı tramvayda buluşan oldukça kesif bir kalabalık henüz açılan pencereden giren ayd çapkın rüzgârın üzerlerine attığı, levanta ile düzeltilmiş kadın başlarının kokusu ile sağa sola kımıldıyor. Bir an için çalışanın - yeknesak ve mecburî çalışanın - zorlayıcı tesirini bütün kuvvete hissediyorlar.” (Onger; 1942a:200)

“Bunu da ancak şehrin bekâr kalabalığım dar ve loş sokaklarında toplayan, yüksek ve rütubetli apartmanların mahallelerinde buldum.” (Onger; 1942a:201)

Metinde tahlil edici anlatım biçimine de şu cümleler örnek gösterilebilir:

“O sabah belki on dakika bu küçük kızın basit hareketlerini büyük bir dikkat ile takip ettim. Öyle zannediyorum ki o anda «Sevmeği» değil, hatta şu kızın « hoşuma gitmiş » olmasını bile düşünmedim. Fakat nedense onu takip eden hafta başlarında hep komşum olan bu genç kızı ve onun o sabahki hareketlerini hatırladım.” (Onger; 1942a: 200)

Anlatım Şekli

Eserde ifade edilen şahıs zamiri, tekil birinci şahıs zamiri olan “ben”dir. Bu hikâye birinci şahıs ağzından anlatıldığı için anlatıcının hayatından da izler taşıyor denilebilir. Anlatıcının kimliğine bakıldığında ise karşımıza yazar-anlatıcı formu çıkmaktadır. Yazar-anlatıcı yine bu hikâyede de merkez kişi konumundadır. Yine her şeyi kendi, kişisel bakış açısından inceleyen ve irdelleyen izlenimci bakış açısı mevcuttur denilebilir.

A.2. 2) Anlatım Tekniği

Vak’a Tertibi

Bu hikâye, klasik vak’a hikâyesidir. Hikâyenin girişi, kahramanın bir Pazar sabahı balkonunda otururken, başka bir evin balkonunda çamaşır asmağa çıkmış Madelet’i görmesiyle oluşmuştur. Gelişme bölümünde ise Madelet ve hikâye kahramanının ilişkileri gözler önüne serilmiştir. Kahraman, Madelet’ e sürekli mektuplar yazar; ancak Madelet’ten bir karşılık alamaz. Bir gün, son yazdığı mektubun Madelet’in ablası tarafından kendisine getirilmesi

söz konusu olur. Bunun üzerine Madelet'i bir daha görememesi, onu, bu mahalleden uzaklara gitmesi gerektiği düşüncesine sevk eder. Böylelikle mahalleden ayrılan kahraman, kendisine, aşkından uzak bir yaşam kurar. Bol bol yabancı arkadaşlar edinir. Bir gün kahraman, bir partide Madelet ile tekrar karşılaşır. Onunla dans eder ve Madelet tarafından kendisine verilen bir mektupla adeta şaşkına döner. Mektupta "*başlangıçta senden hoşlanmamıştım; ancak sen gidince seni sevdiğimi anladım*" yazmaktadır (Onger; 1942:202). Madelet bu mektupla birlikte sevdiğini pastaneye davet eder; ama eser kahramanı bu şaşkınlık içinde ne yapacağını bilemez, Madelet'e de oldukça kırgındır. Çareyi kaçmakta bulur. Hikâyenin sonuç bölümünde ise eserin kahramanının, işini ve her şeyini bırakıp yurt dışına gideceğini belirtmesi söz konusu edilmiştir.

Vak'a Takdimi

Eserin çıkış noktası yazar-anlatıcı ve Madelet'in karşılaşmalarıdır. Metinde, diyalog kullanımı çok azdır. Bunun yerine bazı yerlerde iç monologlar kullanılmıştır:

"Ben onu günün birinde kaybetmekten korkuyordum.(O, sırada kendisine kur yapmak isteyen bazı kimseler de vardı.) Madelet'in bu günler zarfında neler düşünmüş olduğunu nasıl tahmin edebilirim?" (Onger; 1942a:201).

"Bu minval üzere akıp giden günlerden bilmem hangisi idi ? Her halde bir pazar günü idi." (Onger; 1942a:200).

A.2.3) Figürler

İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

Eserde ön planda iki kişi vardır. Birisi hikâyenin erkek kahramanı-ki ismi belli değildir-,diğeri ise erkek kahramanın aşık olduğu kadın, Madelet'dir. Hikâyenin erkek kahramanı zevke, eğlenceye ve güzelliklere düşkün biraz şımarıkça olan, tek başına yaşayan, yalnız biridir. Kahramanın aşık olduğu Madelet ise ailesiyle yaşayan, oldukça güzel, uzun sarı saçları olan, bir ablaya sahip, sessiz, pasif ve kırılgan bir kişidir.

A.2.4)Zaman

Eserin Yazıldığı Zaman

Hikâye, 10 Eylül 1942' de Servetifünûn-Uyanış gazetesinde yayımlanmıştır.

Olayların Zamanı

Hikâyedeki aşk, bir yaz mevsiminde geçmektedir; ancak olaylar kronolojik sırayı takip etmiştir ve hikâyedeki olaylar bir senelik zamana yayılmıştır.

A.2. 5) Mekân

Dar ve geniş mekân

Olaylar, İstanbul'un bir mahallesinde geçmektedir. Mahalle dışında sıkça ev ve ev içi tasvirlerine yer verilmiştir.

Soyut ve somut mekân

Hikâyede soyut mekânlar söz konusu değildir. Somut mekânlar da mahalleler ve evlerdir.

Hikâyenin zaman – mekân ve kişiler ile ilgili bağlantılarını açıklayan şu tablo açıklayıcı olacaktır:

Zaman	Mekân		Kişiler
Kronolojik zaman söz konusudur.Olaylar bir senelik zaman dilimini kapsar.	Dar/geniş mekân	Somut Mekân	Madelet ve aynı zamanda yazar-anlatıcı olan,hikâyenin kahramanı

Tablo: 4- Madelet ,Gene Madelet! Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler

A.2. 6) Muhteva

Hemen görülebilen ile arka planın takdimi

Hikâyenin akışında , aşkın ömrünün ne kadar süreceğiyle ilgili görünürde bir soru bulunmamaktadır; ancak buna rağmen bu sorunun cevabının--hikâyenin bütününde- yazar tarafından arandığı düşüncesine varılabilir.Nitekim bu sorgulamanın da sonucunda da belirli bir cevaba da ulaşılamamıştır.Metnin muhtevasını oluşturan en önemli unsur ise aşk'tır denilebilir.

Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

Bu hikâyede aşk ve aşkın halleri, aşkın ömrünün ne kadar süreceği, platonik aşk kavramı gibi hususlara rastlamak mümkündür.Roza adlı hikâyede olduğu gibi burada da tam anlamıyla karşılığını bulamayan bir aşk söz konusudur.Aşk ilişkisinin zaman içinde geçirdiği evreler de hikâyedeki vak'a içerisinde sunulmuştur.

B) Dil ve Üslûp

Bu hikâyede de karşılıklı konuşmalar söz konusu değildir.Bu yüzden konuşma diline de ağırlık verilmemiştir.Konuşma dilinde sıkça rastlanan deyimlere, atasözlerine ve ikilemelere de bu metinde rastlamamaktadır.Metinde bir kavramı sembolize edecek herhangi bir simge ve özel bilgi alanlarıyla ilgili terimler de yer tutmamaktadır. Metnin dili oldukça sâdedir. Cümleler anlaşılır ve kısadır ve mekân tasvirlerine oldukça fazla yer verilmiştir.Cümleler kurallı şeklide kullanılmıştır.Dilin kullanımı hem okuyucu da gerçeklik hissi uyandırır ve eğitimi bir şekilde kullanıldığı dikkati çeker.Fiil çekimleri ise metinde tezahür eden zamana uygun şekilde kullanılmıştır.

Metnin üslûbuna bakıldığında ise karşımıza yalın üslûp yanında, tahlilci üslûp da çıkmaktadır.Bu tür üslûpta en ince ayrıntılar bile uzun uzun anlatılmakta, olaylar, hayat ve durumlar ayrıntılarıyla betimlenmektedir (Çetin: 2009: 298).Dolayısıyla bu metinde açık bir üslûbun yanında, betimleyici unsurlar bakımından daha zenginlik söz konusu olduğu için tahlilci üslûba da rastlamak mümkündür.

3.2.3. “Üç Adam Bir Kız” Adlı Hikâyenin Tahlili

A.1) DIŞ YAPI

Bibliyografik Künye

Onger, Fahir, **3 Adam ve 1 Kız**, Servetifünûn – Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2408, (15 Birinciteşrin 1942) s.257.

Konu

Hikâyenin konusu, yazarın deyimiyle “gecenin civcivli bir saatinde” kalabalık bir caddede yürüyen üç adam ve yanlarındaki bir kızın birbirleriyle olan ilişkileri çevresinde şekillenir.

Ana Fikir(tez –mesaj-yorum)

Eserde bireyin, her ne kadar yanındaki insanı çok yakından tanımıyor olsa da içindeki yalnızlığı gidermek uğruna, pek fazla tanımadığı kişi ve kişilerle iletişim kurmaya çalışması, yalnız kalma korkusu ile başa çıkmanın güçlüğü anlatılmıştır.

Ana Çizgilerle Vak’a (Olay örgüsü)

Hikâyedeki ilk metin halkası, akşam saatlerinde dört kişinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu dört kişinin bir araya gelmesinden sonra aralarında geçen diyaloglar metnin ikinci halkasını oluşturur. Metinde tasvir edici bir anlatım yoğunlukta olduğu için, olaydan çok, bu dört kişinin birbirleri üzerindeki etkileri, iletişimleri anlatılmıştır. Metnin son halkası ise bu dört kişinin gecenin geç saatlerinde birbirlerinden ayrılmasıyla oluşmuştur.

Tahkiyenin Türü

Tahkiyenin türü için hikâye denmesi doğru olacaktır; çünkü fiktif unsurlarla kurulu bir yapı söz konusudur.

Eserin Adı. Tematik Yapı ile İlgisi

Eserin adı “ 3 Adam ve 1 Kız” dır. Eserin adından da anlaşıldığı gibi hikâye edilen, bu dört kişinin akşam saatlerinde birbirleri arasındaki ilişkidir.

Metnin başlığı bu insanların neden bir araya geldiğiyle ilgili bir ipucu vermemektedir.

A.2)İÇ YAPI

A.2.1) Bakış Açısı

Anlatım Tutumu

- Hikâyede tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu izlenmiştir.Betimlemeler dikkat çekmektedir:

“Üç adam ve bir kız gecenin civcivli bir saatinde şehrin en büyük caddesi üzerinde isteksiz bir tavırla yürüyorlar. Elektrik lambaları ,köşe başlarını (bu köşe başları yepyeni bir hayatı kucaklıyan sokakları muazzam cadde ile birleştirir.).....Kenar kaldırımları üzerindeki açık kapıların kâh bir, kâh iki tarafında büyük camlarla caddeden ayrılmış câmekânlardan geniş ziya huzmeleri tramvayların üzerine kadar aksediyor. Süratle geçen otomobilleri pencereler içindeki gölgelerin bir köşeye doğru yaslanmış oldukları farkedilmektedir.” (Onger, 1942c:257)

Anlatım Şekli

Eserde ifade edilen şahıs zamiri üçüncü tekil kişi olan “O” zamiridir. Anlatıcının kimliği ise yazar-anlatıcıdır. Fahir Onger’in bu hikâyesinde, ilk iki hikâyesinin aksine, hakim bakış açısı vardır.Bu tür bakış açısında, her şeye vakıf olma, her şeyi bilme, kişi ve olayların öncesini , içinde bulunduğu durumu ve sonrasını sınırsız bir şekilde görme söz konusudur.

A.2. 2) Anlatım Tekniği

Vak’a Tertibi

Bu hikâye, kesit hikâyesi olarak adlandırılabilir. Kesit hikâyelerinde bir olaydan çok, bir durumun, hâlin, hikâye edilmesi söz konusudur.Hikâyenin girişi dört kişinin birlikte İstanbul’un kalabalık caddelerinden birinde yürümeleriyle başlar. Giriş bölümünü gelişme bölümüne bağlayan nokta, bu dört kişinin nasıl bir araya geldiği ile ilgili bilgi verilmesidir. Gelişme bölümünde ise bu kişilerin aralarındaki iletişim konu edilmiştir. Sonuç bölümü ise bu kişilerin birbirlerinden ayrılıp herkesin kendi evine dönmesiyle oluşmuştur.Yaşanılan durumun ana düğümünü ise bu dört kişinin bir araya

gelmesi oluşturur. Bu durumda, giriş-gelişme ve sonuç bölümüyle ilgili olarak şu şekilde bir tablo ortaya çıkmaktadır:

Ana Düşüm		
Üç adam ve bir kızın karşılaşmaları		
Dört kişinin akşam saatlerinde bir araya gelmeleri GİRİŞ	Dört kişinin aralarındaki durumun yansıtılması, tarifi GELİŞME	Dört kişinin birbirinden ayrılmaları SONUÇ

Tablo: 5-3 Adam ve 1 Kız Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü

Vak'a Takdimi

Hikâyenin çıkış noktasını ise bu dört kişinin, bir araya gelmesi oluşturmaktadır. Eserde olayın takdiminde göze çarpan en önemli husus tasvirler oldukça önem verilmesidir. Hikâyenin tamamına yakın bir kısmında “an”lar tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerin yanı sıra, ilk iki hikâyenin tersine bu hikâyede karşılıklı olmasa da kişilerin konuşmalarına yer verilmiştir. Kullanılmıştır :

“Kızı getiren: "bire şarap içelim şurada!,, dedi. Ötekiler oyun bozanlık etmemek için onu takip ettiler. Bir keman ve bir gitar ve bir armoniğin polkalar çaldığı küçücük bir meyhanede tezgâh başında hemen bire şarap yuvarladılar. Kız: "bir daha!,, dedi.” (Onger, 1942c:257).

“Bir kaç adım daha yürüdükten sonra bir tanesi: "Ben buradan tramvaya bineceğim,, dedi. Ve güya kendini mazur göstermek mecburiyetinde imiş gibi ilâve etti: «eve gitmem lâzım!».” O aynıldıktan sonra kız sol tarafındakine: "Arkadaşınız evli midir?,, diye sordu. Ve bu sefer cevabı alâka ile bekledi.” (Onger, 1942c:257)

A.2.3) Figürler

İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

Hikâyede üç erkek kahraman ve bir kadın kahraman vardır. Erkek kahramanların ortak özellikleri eğlenceye düşkün olmaları ve yalnızlık

çekmeleridir. Kadın kahraman ise oldukça dominant, neşeli, şarkı söylemeyi, eğlenmeyi seven ve meraklı biridir. Hikâyede üç erkek kahraman da birbirleriyle arkadaşlardır. Kadın kahraman ise onlardan birinin o gece pastanede tanıştığı biridir. Hikâyede erkek kahramanlar ayrıntılı bir şekilde tanıtılmamıştır. Bu yüzden çok derinlikli tasvir ve tahlillere rastlamak güçtür; ancak genel olarak kişilerin içinde bulundukları durum anlatılmaktadır.

Eserin Yazıldığı Zaman

Hikâye, Servetifünûn – Uyanış gazetesinin 2408. sayısında yer almıştır.

Olayların Zamanı

Eserde olayların zaman olarak akşam saatleri denilebilir. Ayrıca açık tarih belirtilmemiştir. Ayrıca, bu dört kişinin nasıl bir araya geldikleri de birkaç saat öncesi anlatılarak hikâyede yer almıştır.

A.2. 5) Mekân

Dar ve geniş mekân

Olaylar, İstanbul'da geçmektedir. Hikâyede anlatılanlara göre bu dört kişi, İstanbul'un kalabalık bir caddesinde yürümektedirler. Ondan önce, hikâyenin erkek kahramanlarından biri ve genç kadın bir pastanede karşılaşmışlardır.

Soyut ve somut mekân

Hikâyede soyut mekânlar söz konusu değildir. Somut mekânlar da pastane, caddeler ve eğlence yerleridir. Kalabalık caddeler de somut mekâna örnek gösterilebilir.

Metnin, zaman-mekân ve kişiler tablosu şu şekilde gösterilebilir.

Zaman	Mekân		Kişiler
Kronolojik ve geriye dönüşlü zaman birlikte verilmiştir.	Dar/geniş mekân	Somit Mekân	Hikâyenin isminden de anlaşıldığı gibi eserde dört kişi vardır ve bunlar “üç adam ve bir kız”dır.

Tablo: 6-3 Adam ve 1 Kız Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler

A.2. 6) Muhteva

Hemen görülebilen ile arka planın takdimi

Hikâyede arkadaş oldukları anlatılan üç erkek kahramanın aslında birbirlerini pek tanımadıklarına tanıklık edilir. Kadın kahraman da bu erkek kahramanlardan birinin o akşam pastanede tanıştığı biridir. Yani bu dört kişi biraz tesadüf eseri bir araya gelmişlerdir. Asıl amaçları ise yalnızlıklarını gidermek ve içlerindeki sıkıntıları biraz olsun gidermektir.

Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

Eserde yalnızlık kavramının ağırlığı hissedilir. Bunun dışında dört kişinin birbirlerini tanımasalar da sadece eğlence ve sohbet için bir araya gelmeleri yalnızlığın geçici arkadaşlıklarla sadece geçici olarak bastırılabilceği, kişilerin gün bittiğinde yine yalnız dünyalarına dönecekleri tezi eserde hissedilen bir başka unsurdur.

B) Dil ve Üslûp

Metnin dili oldukça sâdedir. Cümleler anlaşılır ve kısadır. Tasvire çok önem verilmiştir. Özellikle mekân tasvirlerinin anlatımı başarılıdır. Bu hikâyede önceki iki hikâyeye nazaran konuşmalar daha fazla yer tutmaktadır. Bu konuşmalarda ise atasözleri değil, deyimler daha fazla kullanılmıştır. Bunların dışında kavramların simgesel çağrışımlarına ve terimsel ifadelerine yer verilmemiştir. Dilsel bakımdan anlatım tutumunda ise yine eğitimli bir dilin kullanıldığı dikkati çeker. Dilin, yine okuyucuda gerçeklik hissi uyandırabilecek bir şekilde kullanıldığı fark edilmektedir.

Metnin üslûbuna bakıldığında ise karşımıza yalın üslûp çıkmaktadır. Bunun yanında tahlile çok önem verildiği için tahlilci bir üslûp da söz konusudur denilebilir.

3.2.4. “Geçim Dünyası” Adlı Hikâyenin Tahlili

A1) DIŞ YAPI

Bibliyografik Künye

Onger, Fahir, **Geçim Dünyası**, Servetifünûn – Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2414, 26 İkciteşrin 1942 ,s. 19-20.

Konu

Hikâyenin konusu, on yıl sonra yeniden eski sevgilisiyle karşılaşan Şadi’nin yaşadığı durum ve olaylardan oluşmaktadır.

Ana Fikir(tez –mesaj-yorum)

Eserin ana fikri/teması hayatın, insanları, olumlu yönde olduğu kadar olumsuz yönde de değiştirebileceği şeklinde açıklanabilir. Metnin başlığı ile “gerçek dünya”nın aslında bir geçim dünyası olduğuna da vurgu yapılmış ve böylelikle eleştirel bir bakış kazandırılmıştır denilebilir.

Ana Çizgilerle Vak’a (Olay örgüsü)

Hikâyedeki ilk metin halkası, hikâye kahramanı Şadi’nin eski sevgilisi Leyla’nın İstanbul’a geldiği haberini almasıyla oluşmuştur. Bu ilk metin halkasında Şadi geçmişe ait tatlı hatıralarla yüzleşmiştir. İkinci metin halkası ise Şadi ve Leyla’nın bir evde buluşmaları ve Şadi’nin Leyla’ya çok sevdiği bir vals piyano ile çalması ve aralarında geçen diyaloglardan oluşmuştur. Metnin son halkasında ise aslında Leyla’nın eski güzel günleri getirmek amacıyla olmadığı, asıl amacın ise şimdiki eşinin, Şadi’nin müdür olduğu bankada işe girmesini sağlamak olduğu anlaşılmıştır. Şadi de bu son bölümde ironik bir durumla karşı karşıya kalmıştır.

Tahkiyenin Türü

Tahkiyenin türü hikâyedir.

Eserin Adı. Tematik Yapı ile İlgisi

Eserin adı “Geçim Dünyası”dır. Eserin kahramanı Şadi her ne kadar idealleriyle ve eski aşkının hatıralarıyla bir sevgi dünyasında yaşadığını düşünse de asıl dünyanın geçim dünyası olduğu eserde vurgulanmaktadır. Geçim dünyası başlığı ile aslında gerçek dünyanın, realitenin çıkar ilişkilerine dayandığı, böylelikle herkesin birbirinden beklentileriyle oluşturulmuş bir “geçim dünyası”na vurgu yapılmıştır.

A.2)İÇ YAPI

A.2.1) Bakış Açısı

Anlatım Tutumu

- Hikâyede tasvir edici anlatım tutumunun yanı sıra diyaloglarla da zenginleştirilmiş bir anlatım tutumu dikkati çekmektedir.

Anlatım Şekli

Eserde ifade edilen şahıs zamiri, tekil üçüncü şahıs zamiri olan “o”dur. Anlatıcının kimliği yazar-anlatıcıdır. Bakış açısı olarak da hakim bakış açısı vardır denilebilir.

A2.2) Anlatım Tekniği

Vak’a Tertibi

Bu hikâye, klasik vak’a hikâyesidir. Hikâyenin girişinde Şadi’nin eski aşkı Leylâ’nın İstanbul’a geri döndüğünü öğrenmesi söz konusudur. Hikâyenin gelişme bölümünde ise Şadi’nin Leyla ile birlikte yıllara ait anıları hatırlaması ve Leyla ile tekrardan bir evde buluşmaları anlatılmıştır. Her ne kadar Şadi, Leylâ’yı unutmamış olsa da Leyla değişmiştir ve çok daha soğukkanlı bir kadın olmuştur. Hikâyenin sonuç bölümünde ise Şadi’nin idealiyle Leylâ’nın soğukkanlı duruşu karşılaşmış, Leyla’nın neden tekrar Şadi’nin yaşantısına dahil olduğu anlaşılmıştır.

Hikâyedeki metin halkaları şu tablo ile gösterilebilir:

1. Metin Halkası	2. Metin Halkası	3. Metin Halkası
Şadi ve Leylâ'nın uzun yıllar sonra tekrardan karşılaşmaları.	Eski anıların hatırlanarak, iki kahramanın da aynı evde buluşmaları	Leylâ'nın asıl amacının belli oluşuyla birlikte metnin başlığının tematik olarak neye dayandığının anlaşılması.
GİRİŞ	GELİŞME	SONUÇ

Tablo: 7-Geçim Dünyası Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü

Vak'a Takdimi

Eserde kimi zaman diyaloglara başvurulmuştur. Eserin en önemli noktası Şadi ve Leyla'nın on yıl sonra karşılaşmalarıdır. Metindeki diyaloglara örnek olarak aşağıdaki satırlar örnek gösterilebilir:

“Nedim, birdenbire hatrına gelmiş gibi:

-Ayol! dedi, harbiniz yok mu, bu sabahki ekspresle Leylâ geldi.

Şadi büyük bir alâka ile dinlemiş olmasına rağmen lâkayd görünmiye çalışarak:

-Haberim yoktu, dedi. Bana telefon etmiş olsaydın herhalde gelirdim.”
(Onger, 1942ç:19)

“Şadi:

- Sizin, dedi, bu arzunuzu da emirleriniz gibi yerine getireceğimden emin olmalısınız.

Kadın titrek bir sesle:

- Bunu, dedi. Bu akşam rica edebilir miyim?” (Onger, 1942ç:19)

Metindeki tasvir edici anlatıma örnek olarak da şu satırlar verilebilir:

“Genç kız kendisinden biraz ileride ayakta duruyordu. Arkası dönük olduğu için yalnız vücudunun dış çizgileri görünüyordu. Şapkasının altından boyamış zannını verecek kadar sarı saçları dökülüyor, ve bu saçlar, sinirden ileri geri mütemadi hareketlerle kıpırdanan omuzlarını örtüyordu.” (Onger, 1942ç:19)

A.2.3) Figürler

İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

Eserde ön planda iki kişi vardır. Birisi hikâyenin erkek kahramanı Şadi, diğeri de kadın kahramanı Leylâ'dır. Şadi bankada müdürdür. İdealist, anılarına bağlı, iyi niyetli birisidir. Leyla ise uzun sarı saçları, yeşil gözleri olan, alımlı, mantıklı, soğukkanlı, duygularını belli etmeyen tarzda bir yapısı olan bir kadındır. Evlidir ve eşi eski bir tüccardır.

Bir hikâyede yer alan unsurların –muhteva, yapı anlatım hepsi insan unsurunu, kişi kadrosunu çevreler ve onunla anlam kazanır (Gürsoy, 2007:13). Şahıs kadrosunun tanıtılması açısından bakımından Fahir Onger'in en zengin hikâyesi ise Geçim Dünyası'dır. Hikâyenin figüratif tablosu şu şekilde gösterilebilir:

LEYLÂ	ŞADİ	LEYLÂ'NIN EŞİ	NEDİM
Şadi'nin bir zamanlar büyük aşkla bağlı olduğu sevgilisidir.Zaman ve yaşadıkları, onun daha gerçekçi, maddiyatçı bir kişiye dönüşmesini sağlamıştır.	Şadi, oldukça iyi niyetli, idealist bir banka müdürüdür.Geçmiş ve Leylâyı hiçbir zaman unutmamıştır; ancak onun ideali gerçek dünyanınkiyle bir değildir.	İsmi belirtilmeyen yalnızca Leylâ'nın kocası olarak metinde yer alan, geçmişte epey varlıklıyken sonradan işini kaybeden biridir.	Şadi'nin bankadan arkadaşısıdır.Neşelinüktedan bir karakteri vardır. Şadi ve Leylânın aşklarına en yakından tanıklık etmiş kişidir.

Tablo: 8- Geçim Dünyası Adlı Hikâyenin Figüratif Yapısı

A.2.4)Zaman

Eserin Yazıldığı Zaman

Bu hikâye, Servetifünûn-Uyanış gazetesinin 2414.sayısında yayımlanmıştır.

Olayların Zamanı

Hikâyedeki yaşanmış aşk, on yıl öncesinde geçmiştir.On yıl öncesinden kısa anlar hikâyede verilmiştir ancak, asıl olaylar on yıl sonrasında geçmektedir. Şadi'nin tekrar Leylâ ile karşılaşmasından sonra geçen olaylar ise bir haftalık zaman diliminde olmuştur.

A.2.5) Mekân

Dar ve geniş mekân

Olaylar, İstanbul'da geçmektedir. İstanbul'un herhangi bir semtindeki ev ve banka, mekânlar arasında sayılabilir.

Soyut ve somut mekân

Hikâyede soyut mekânlar söz konusu değildir.Somit mekânlar olarak da ev ve banka örnek gösterilebilir.

Metnin, zaman ve mekân tablosu şu şekilde gösterilebilir.

Zaman	Mekân	
Bir haftalık bir zaman dilimi söz konudur.	Dar/geniş mekân	Somit Mekân

Tablo: 9-Geçim Dünyası Adlı Hikâyede Zaman ve Mekân

A2.6) Muhteva

Hemen görülebilen ile arka planın takdimi

Hikâyede göze çarpan durum, ideal dünya ile gerçek dünyanın birbirinden oldukça farklı olduğudur.

Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

Bu hikâyede aşk, sevgi kavramları karşısında mantık ve realitenin keskinliği anlatılmıştır. Daha önceden de belirtildiği gibi “geçim dünyası” bir semboldür. Bu sembol, gerçekliği, gerçek dünyanın sadece beklentilere ve karşılıklı alışverişlere açık olduğunu göstermektedir.

B)Dil ve Üslûp

Metnin dili oldukça sâdedir. Cümleler anlaşılır ve kısadır ve mekân tasvirlerine oldukça yer verilmiştir.Fahir Onger’in diğer hikâyelerinde de olduğu gibi dilin kullanımında okuyucuda gerçeklik hissi uyandıracak nitelikte bazı tasvirler söz konusudur. Cümlelerin geneli kurallıdır ve fiil çekimleri yaralanılan zamana göre yapılmıştır. Yine eğitilmiş bir dilin kullanımı dikkati çekmektedir.

Metin üslûp açısından değerlendirildiğinde ise yalın üslûbun varlığı söz konusudur denilebilir.

3.2.5. “El Tayfûl Necip Fazıl” Adlı Hikâyenin Tahlili

A.1) DIŞ YAPI

Bibliyografik Künye

Onger, Fahir, **El Tayfûl Necip Fazıl** ,Servetifünûn – Uyanış Gazetesi, Cilt 94, Sayı 2447 , İstanbul ,1943. s.102.

Konu

Metinde, ruh çağırarak için bir araya gelen dört kişinin, Necip Fazıl'ın ruhunu çağırmaları ve bu kişilerle ruh arasında geçen ilginç diyaloglar söz konusu edilmiştir.

Ana Fikir(tez –mesaj-yorum)

Aslında ironik ve eleştirel bir bakış açısıyla Necip Fazıl'ın kişiliği hicvedilmiştir. Sözleri, inandığı ve savunduğu fikirler hikâyeye aktarılmış ve bunlar edebî metin adı altında tenkit edilmiştir.

Ana Çizgilerle Vak'a (Olay örgüsü)

Hikâyedeki ilk metin halkası, dört kişinin ruh çağırarak amacıyla bir araya gelmeleriyle oluşur. Uzun müddet düşündükten sonra hala yaşasa bile Necip Fazıl'un ruhunu çağırmaya karar verirler. İkinci metin halkası ise Necip Fazıl'ın ruhunun gelmesi ve bu dört kişiyle yaşadığı ilginç diyaloglardan oluşmaktadır. Son metin halkasında ise Necip Fazıl'ın ruhu kaybolmuştur ve böylelikle de hikâye sona ermiştir.

Tahkiyenin Türü

Tahkiyenin türü hikâyedir.

Eserin Adı. Tematik Yapı ile İlgisi

Eserin adı El Tayfül Necip Fazıl'dır. "Necip Fazıl'ın Hayaleti" anlamına gelen bu tamlama ile metindeki Necip Fazıl'ın ruhu anlatılmak istenmiştir. Necip Fazıl'ın hayaleti demek yerine bunu Arapça bir tamlama şeklinde başlık yapmak ise dikkat çekicidir.

A.2)İÇ YAPI

B. 2.1) Bakış Açısı

Anlatım Tutumu

Hikâyede tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu izlenmiştir. Bu tür anlatım tutumunun yanı sıra diyaloglardan da epeyce faydalanılmıştır.

Anlatım Şekli

Eserde ifade edilen şahıs zamiri tekil üçüncü şahıs zamiri olan “o” dur. Hikâyede her şeyi bilen bir anlatıcı vardır. Bundan hareketle bakış açısı da “hakim bakış açısı” olarak değerlendirilebilir.

A.2. 2) Anlatım Tekniği

Vak’a Tertibi

Bu hikâye, klâsik vak’a hikâyesidir. Metnin giriş kısmında dört kişinin ruh çağırma üzere karanlık bir odada toplanması söz konusudur. Bir müddet konuştuktan sonra yaşıyor olmasına rağmen Necip Fazıl’ın ruhunu çağırmağa karar verirler. Bundan sonra metnin gelişme kısmı başlar. Necip Fazıl’ın ruhu, onun çok bilinen Çile adlı şiirinden mısralar okuyarak odaya gelir. Odadaki kişilerden biri şaire, ruhunun ahirete ne zaman göçtüğünü sorar. Bunun üzerine ruh, “1937’de Ağaç battıktan sonra” der (Onger, 1943c: 102) ve o günden sonra hep cehennem dokuzuncu katında olduğunu anlatır. Bunun üzerine kişilerden biri “Bildiğimize göre sen inanmış biriydin, nasıl olur da cehennemdesin?” (Onger, 1943c: 102) şeklinde bir soru yöneltir. Sonrasında ise Necip Fazıl’ın ruhu, neden cehennemde tutulduğuna dair bir ferman çıkarır ve bunu oradakilere okur. Bu fermanda, bir melek ile arasında geçen konuşmalar da söz konusudur. Melek, Necip Fazıl’ı, hem şairliği ve hem de dünyadayken kendisini büyük bir şair ilan edişiyle ilgili olarak onu sorguya tabî tutmuştur. Melek’e göre Necip Fazıl’ın yazdıkları şiir değil küfürden ibarettir ve Necip Fazıl dünyadakileri kandırdığı gibi oradakileri de kandırmaya çalışmıştır. Necip Fazıl da odadaki şaşkın bakışlar karşısında şair olmadığını; ama herkesin ona inandığını söyler. Odadakiler Necip Fazıl’ın ruhu ile bu meseleler üzerinde konuşmaya devam ederler. Hikâyenin sonunda odadakiler Necip Fazıl’ın ruhuna “rahatınız iyi mi?” sorusunu yöneltirler ve bu soruya ironik bir cevap alırlar : “*Bakara ve poker oynayamadığımdan ve bana inanan müptediler bulunmadığından azap içindeyim*” (Onger, 1943c: 102). Bu cevaptan sonra da zaten hayalet kaybolmuştur.

Hikâyedeki metin halkaları şu tablo ile gösterilebilir:

1. Metin Halkası	2. Metin Halkası	3. Metin Halkası
Dört kişinin ruh çağırarak bir araya gelmesi.	Necip Fazıl'ın ruhunun gelerek ,bu dört kişiyle sohbet etmesi.	Necip Fazıl'ın ruhunun kaybolması.
GİRİŞ	GELİŞME	SONUÇ

Tablo: 10-El Tayfül Necip Fazıl Adlı Hikâyenin Olay Örgüsü

Vak'a Takdimi

Eserde tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu vardır; ancak büyük bir ölçüde diyaloglara başvurulmuştur. Bu diyaloglara aşağıdaki cümleler örnek gösterilebilir:

*“Sen hâlâ şair olduğunı iddia et ve dünyadakileri kandırdığın yetmiyormuş gibi buradaki bedbaht ruhları da ifsâd et ha!
— Demek, üstat; sen şair değildin.*

*— Değildim. Fakat herkes bana inanıyordu.
— Günahların bu kadar mı?
— Bir de mühim bir fikrimden dolayı cehennemde bulunuyorum.(Onger, 1943c:102)”*

*— Bari rahatınız iyi mi?
— —Bakara veya Poker oynayamadığımdan ve bana inanan müptediler bulunmadığından azap içindeyim. .(Onger, 1943c:102)”*

A.2. 3) Figürler

İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

Hikâyede, dört genç insan, Necip Fazıl'ın ruhu ve bir melek söz konusudur. Özellikle Necip Fazıl, kurgu içinde, şahsiyeti ve fikirleri ile tasvir edilmiştir. Metinde bu dört kişinin kişilik ayrıntılarına yer verilmemiştir.

A.2. 4) Zaman

Eserin Yazıldığı Zaman

Hikâye, Servetifünûn-Uyanış gazetesinin 1943'teki 2447 numaralı sayısında yayımlanmıştır.

Olayların Zamanı

Hikâyedeki olayların zamanı ile ilgili olarak kesin bir tarih söz konusu değildir ancak, kronolojik bir zamanın varlığı söz konusudur.

A.2. 5) Mekân

Dar ve geniş mekân

Olaylar, karanlık bir odada geçmektedir. Dar bir mekân söz konusudur.

Soyut ve somut mekân

Necip Fazıl, kendisinin cehennemnin dokuzuncu katında olduğunu anlatmıştır. Buna göre soyut mekân olarak burası gösterilebilir. Somut mekân ise karanlık ve dar bir odadır.

Metnin zaman-mekân ve kişiler tablosu şu şekildedir:

Zaman	Mekân		Kişiler
Kronolojik zaman	Dar/geniş mekân	Somit/Soyut Mekân	Ruh çağırın dört kişi, Necip Fazıl'ın ruhu ve melek.

Tablo: 11- El Tayfûl Necip Fazıl Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler

A.2. 6) Muhteva

Hemen görülebilen ile arka planın takdimi

Hikâyede hemen görülebilen durum Necip Fazıl'ın fikirleridir; ancak bu fikirler ve şairin kişiliği Fahir Onger tarafından hikâye içinde ince bir hicivle tenkit edilmiştir.

Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

Necip Fazıl'ın görüşleri, fikir dünyası, edebî kurgu içinde sunulmuştur. Ancak bu metin bir hikâye olmasına rağmen Fahir Onger, eleştirmen yönünü de ortaya koymuştur. Fahir Onger'in hiciv yeteneği bu hikâyede ortaya çıkmış ve eleştirmenliğinin adımlarını bu metinde belli etmeye başlamıştır.

B)Dil ve Üslûp

Metnin dili oldukça sâdedir. Cümleler anlaşılır ve kısadır. Zaten hikâyenin geniş bir bölümünde diyaloglara yer verilmiştir. Bu diyaloglar kullanılan dilin okuyucuda gerçekçi hissi uyanmasına sebep vermektedir. Yine bu hikâyede de eğitimli bir dilin kullanımı söz konusudur. Tasviri ifadelerin yer alması da isimleri betimleyici ve niteleyici kelimeler olan sıfatların daha fazla kullanılmasını gerektirmiştir.

Fahir Onger'in bu hikâyesinde de bundan öncekilerden farklı olarak bir "hiciv üslûbu" söz konusudur. Bu tür üslûpta yazar, bir kişi, topluluk, kurum ya da uygulamanın kötülüklerini, olumsuzluklarını ve kusurlarını, ideal, yaygın, ortak ver yerleşik değer ve anlayışlardan farklılaşan sapmalarını teşhir eder. Bunu yaparken de doğrudan ya da dolaylı olarak saldırarak veya alaya alarak eleştirir (Çetin, 2009:280). Fahir Onger, hikâyesinde kullandığı ironik ifadelerle bu tür üslûbu uygulamıştır denilebilir.

3.2.6. "Minel Aşk" Adlı Hikâyenin Tahlili

A.1) DIŞ YAPI

Bibliyografik Künye

Onger, Fahir, **Minel Aşk** , Servetifünun Dergisi, sayı 2460, 20 Nisan 1944, s.13.

Konu

Eserde, öykü kahramanının Hadiye adlı bir kadınla 1943 yılının yaz mevsiminde yaşadığı, dostluk ile aşk arasında gidip gelen bir ilişki ve bu ilişkinin kahramanda uyandırdığı duygusal dalgalanmalar konu edilmiştir.

Ana Fikir(tez –mesaj-yorum)

Eserin ana fikri/teması aradan ne kadar zaman geçerse geçsin gerçekten sevilen bir kişinin insanın kalbinde özel bir iz bıraktığı ve sevilen kişiyle yaşanan anıların unutulmadığıdır.

Ana Çizgilerle Vak’a (Olay örgüsü)

Hikâyedeki ilk metin halkası, hikâye kahramanının yalnız geçen sıkıcı bir yaz gününde Hadiye adlı bir kadınla karşılaşmasıyla oluşmuştur. Bu ilk bölümde Hadiye ile karşılaşmalarına ve aralarında geçen diyaloglarına tanıklık ederiz. İkinci metin halkası ise Hadiye’nin öykü kahramanından uzaklaşması ve bu uzaklaşmanın sonucunda öykünün kahramanında ne gibi değişiklikler olduğu söz konusu edilmiştir; ancak öykünün sonunda kahramanımız her ne kadar Hadiye’nin gidişiyle üzüntü duysa da ruh halini “her şeye rağmen içimde bir yaşama arzusu duyuyordum”, cümlesiyle özetlemiştir.

Tahkiyenin Türü

Tahkiyenin türü kısa hikâyedir.

Eserin Adı. Tematik Yapı ile İlgisi

Eserin adı Minel Aşk’tır. Arapça bir terkip olan Mine’l Aşk, “aşk yüzünden” anlamına gelir. Hikâyenin kahramanı da “aşk yüzünden” hem düşünsel hem de duygusal anlamda dalgalanmalar yaşamıştır. Metnin başlığı divan edebiyatında ilâhi aşkı anlatan “ah mine’l aşk” kavramından esinlenerek verilmiştir belki; ama mecazî bir aşktan çok, beşeri bir aşk söz konusu edilmiştir.

A.2) İÇ YAPI

A2.1) Bakış Açısı

Anlatım Tutumu

- Hikâyede tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu izlenmiştir. Bunun yanında diyaloglara da başvurulmuştur:

“— O bana: Hadiye bu ne güzel iğne, nerden aldın bunu!

dedi: Ben de :

— Ehemmiyetsiz canım elli lira verirsen sen de alırsın, dedim.

— Ama çok pahalı dedi.

—Eh ne yaparsın her şeyin iyisi pahalıdır dedim. »

Derdi bu şekilde anlatmasında galiba hissettirmek istediği bir şey vardı ve bu da benim hoşuma gidiyordu. Ona :

—Hakikaten elli lira mı verdin ?Yazık parana diyordum ve vereceği cevabı önceden kestirebiliyordum:

—Bu dördüncüsü oldu. Geçen sene üç tane daha vardı hepsini arkadaşlarıma dağıttım. Daha doğrusu onlar beğenip taktılar, ben de isteyemedim.

—Çok kibarsın.Diyordum içimden ve kahkahamı zor tutuyordum. Eğer bu çeşit konuşmalardan birinin sonunda kendimi bırakıvermiş olsaydım kahkahamın ihtizazından bir ağacın üzerindeki bütün olmuş erikleri pıtırak gibi yere dökebilirdim.” (Onger, 1944c:13)

Anlatım Şekli

- Eserde ifade edilen şahıs zamiri tekil birinci şahıs olan “ben”dir. Anlatıcının kimliği kahraman-anlatıcıdır. İzlenimci bakış açısı söz konusudur.

A. 2. 2) Anlatım Tekniği

Vak’a Tertibi

Bu hikâye, klasik vak’a hikâyesidir. Hikâyenin girişi kahramanın, yalnızlığın ve İkinci Dünya Savaşı’nın insanlarda uyandırdığı karamsar duyguların hüküm sürdüğü 1943 yılının yaz mevsimini anlatmasıyla başlar. Giriş bölümünü gelişme bölümüne bağlayan olay ise kahramanın Hadiye adlı bir kadınla tanışmasıyla olur. Gelişme bölümünde de öykü kahramanının Hadiye ile yaşadığı güzel günlerin, aralarındaki diyaloglardan örnek verilerek anlatılması söz konusudur. Gelişme ve sonuç bölümlerini birbirine bağlayan

olay ise Hadiye'nin günbegün hikâyesinin kahramanından uzaklaşmasıdır. Sonuç bölümünde ise Hadiye, öykü kahramanını büsbütün terk etmiştir. Öykünün kahramanı ise bu olay ile Hadiye'yi aslında ne kadar çok sevdiğini daha iyi anlamış; fakat her şeye rağmen hayatın da devam edeceğini düşünmüştür. Hikâyedeki ana düğüm, kahraman ve Hadiye'nin karşılaşması ve kahramanın Hadiye'ye duyduğu aşk ve dostluk arasında bocalayan gelgitli ruh hali çevresinde oluşur. Bu düğümün çözüldüğü nokta ise kahramanın tamamen Hadiye'yi kaybetmesinin ardından aslında Hadiye'yi ne kadar çok sevdiğini anlamasıyla oluşan sonuç bölümüdür.

1.Metin Halkası	2. Metin Halkası	3. Metin Halkası
Hadiye ve hikâye kahramanının karşılaşması.	Hikâye kahramanı ve Hadiye'nin birbirlerinden uzaklaşmaları	Hadiye'nin tamamıyla kahramanın hayatından çıkması.
GİRİŞ	GELİŞME	SONUÇ

Tablo: 12-Minel Aşk Adlı Hikâyesinin Olay Örgüsü

Vak'a Takdimi

Eserde kimi zaman diyaloglara başvurulmuştur. Eserin çıkış noktası ise kahraman anlatıcı ve Hadiye'nin karşılaşmalarıdır.

B.2.3) Figürler

İnsan, hayvan, bitki, eşya ve diğer unsurlar

Eserde ön planda iki kişi vardır. Birisi hikâyesinin erkek kahramanı -ki ismi belli değildir- diğeri ise erkek kahramanın aşık olduğu kadın, Hadiye'dir. Hikâyesinin erkek kahramanı yalnızlık çeken, hayatını miskinçe geçirdiğini düşünen; ama yaşama da tutkuyla bağlı bir karaktere sahiptir. Hadiye ise

güzel, alımlı, ela gözlü, safdil denilebilecek nitelikte sevimli bir kadındır. Kahramanların ikisi de tipten çok karakter olarak adlandırılabilir.

B.2. 4)Zaman

Eserin Yazıldığı Zaman

Hikâye, 20 Nisan 1944 yılında Servetifünun dergisinde yayımlanmıştır.

Olayların Zamanı

Hikâyedeki aşk 1943 yılının yaz mevsiminde geçmiştir; ancak Hadiye'nin kahramanı terk etmesinden 10-12 ay kadar sonrasına ait zamanlarda geçen ve öykü kahramanın ruh durumunu tasvir ve tahlil eden noktalar da yer almaktadır.

B.2. 5) Mekân

Dar ve geniş mekân

Olaylar, İstanbul'da geçmektedir. Kahraman-anlatıcı, Şişli-Tünel hattında amaçsızca dolaştığı zamana ait bilgiler verir. Hikâyenin geniş bir mekânda geçtiği söylenilebilir.

Soyut ve somut mekân

Hikâyede soyut mekânlar söz konusu değildir. Somut mekânlar da kahve ve eğlence yerleridir.

Zaman	Mekân		Kişiler
1943 yılının yaz mevsimi	Geniş mekân	Somit Mekân	Hikâyenin ilk kahramanı yazar-anlatıcıdır ki bu kahraman aynı zamanda hikâyenin erkek kahramanıdır. Hikâyenin kadın kahramanı ise aşık olunan Hadiye adlı genç kadındır.

Tablo: 13- Minel Aşk Adlı Hikâyede Zaman-Mekân ve Kişiler

A.2. 6) Muhteva

Hemen görülebilen ile arka planın takdimi

Hikâyede göze çarpan durum, İkinci Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı kasıp kavurduğu bir dönemde yaşanan karamsar atmosferin bireyin iç dünyasında aşırı bir yalnızlığa ve olumsuz duygulara sebebiyet vermesi ile aşka, mutluluğa duyulan özlemin artmasıdır. Hikâyede, yüzeyde belki bir aşk hikâyesi anlatılmıştır ancak, geri planda savaşın verdiği umutsuzluk duygusu hakimdir.

Kavramlar, kabuller, tezler, tespitler, izlenimler, yorumlar

Bu hikâyede aşk, özlem gibi duygular işlenmiştir; ancak savaş yıllarının kaotik atmosferinin bireyi nasıl yalnızlaştırdığına dair küçük izler bulmak da mümkündür.

B)Dil ve Üslûp

Metnin dili oldukça sâdedir. Cümleler anlaşılır ve kısadır. Eserin anlatımında doğal, içten ve samimi bir konuşma havası yaratılmak istenmiştir.Bu şekilde de okuyucuda bir gerçeklik duygusu uyandırılmıştır.

Metinde diyaloglar ağırlıklı olarak kullanıldığı için konuşma dilinin inceliklerini görmek mümkündür.Cümleler kurallıdır.Yazım ve noktalama açısından bakıldığında metnin, eğitimli bir kalemin elinden çıktığı belirlidir.Fiil çekimi açısından bakıldığında ise bir “anı” söz konusu olduğu için görülen geçmiş zaman kipinin kullanıldığı görülmektedir.Mecazlı ifadelerin ve benzetmelerin bolca kullanıldığı çağrışımsal yapıya sahip bir metin olmadığı için kelimeler genellikle gerçek mânâlarıyla kullanılmıştır denilebilir.

Metnin üslûbunda ise yalın üslûbun varlığı dikkati çeker. Sâde, süsten uzak bir üslûbun varlığı ise yalın üslûbu kanıtlayıcı niteliktedir.

3.3. HİKÂYELER HAKKINDA SONUÇ VE TOPLU DEĞERLENDİRME

Fahir Onger'in yazı hayatının ilk ürününün hikâye türünde olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bu nedenle onun ilk hikâyesi olan "Roza"yı da bir hikâye denemesi olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bu ilk metin bir deneme olarak kabul edildiğinde, bunun klasik vak'a ve kesit hikâyesi arasında kaldığı ve kesin bir konuma sahip olmadığı söylenilebilir. Aşk temasının işlendiği, oldukça sâde ve açık bir anlatımın göze çarptığı Roza'da vasat bir edebî duruş dikkati çeker. Fahir Onger'in ilk hikâyesinden iki yıl sonra yayımlanan ikinci hikâyesi, Madelet, Gene Madelet' te ise yine bir aşk vakası söz konusu edilmiştir ancak, bu hikâyede "aşk" teması ilk hikâyeye göre daha iyi işlenmiştir. Bu hikâyenin ise, ilk hikâyeden farklı olarak klasik vak'a hikâyesi olduğu söylenilebilir. Bu tür değişikliklere rağmen, Onger'in edebî anlamda çok fazla bir yol kat ettiği ise söylenemez. Fahir Onger'in yine aynı yıl yayımlanan üçüncü hikâyesinde ise "aşk" temasının yerini "yalnızlık"ın aldığı göze çarpar. 1942 yılına bu üçüncü hikâyede ise Fahir Onger, bu sefer bireyin iç dünyasına yönelmiştir. Hikâyenin adından da anlaşıldığı üzere "Üç Adam ve Bir Kız"ın akşam saatlerinde birlikte konuşarak ve gözlem yaparak geçirdikleri bir zaman dilimini anlatan metinde, bu dört kişinin evlerine gitmek üzere dağıldığı anda, aslında insanların "yalnız" olduklarına dair vehimler de ağır basmaktadır ve Onger bir bakıma bunu anlatmaya çalışmıştır. Bir kesit hikâyesi olan bu hikâyede ise dil yine sâde bir şekilde kullanılmıştır. Bir klâsik vak'a hikâyesi olan Geçim Dünyası'nda ise ilk üç hikâyeye nazaran diyaloglarda bir artış olduğu da dikkatlerden kaçmayacaktır. "Yalnızlık" temasının yerini bu sefer, ideal olanla gerçek olanın çatışmasıyla birlikte hayal kırıklığı almıştır denilebilir. Metnin dili yine açık, sâde ve anlaşılırdır.

Fahir Onger'in konu bakımından en ilginç hikâyesi ise adından da anlaşıldığı gibi El Tayfûl Necip Fazıl'dır. Onger, bu hikâyesinde, bir kurgu içinde, ironik bir biçimde Necip Fazıl'ın hem kişiliğini hem de şairliğini eleştirmiştir. Fahir Onger'in diyaloglara en çok başvurduğu metni ise bu hikâyedir denilebilir. Ayrıca bu hikâyesi ile Fahir Onger'in edebî yönünden

çok, tenkit etme, fikir telakkisinde bulunma gibi yönlerinin çok daha ağırlıkta olduğu açıkça sezilmektedir. Fahir Onger'in son hikâyesi ise Mine'l Aşk adını taşımaktadır. Onger'in bu hikâyesi de yine "aşk" teması çevresinde oluşturulmuştur, ancak hikâyenin derininde bir umutsuzluğun ve sıkıntının yattığını da belirtmek gerekir. Fahir Onger'in bu son hikâyesinin de dili yine sâde, açık ve anlaşılırdır.

Hikâyelerin hemen hepsinde mekân olarak somut mekânlar seçilmiştir ama, El Tayfûl Necip Fazıl'da "cehennem" soyut bir mekân olarak değerlendirilebilir. Hikâyelerde "zaman"a bakıldığında ise kimilerinde zaman kronolojik olarak akmakla birlikte kimisinde anlık geri dönüşlere, hatırlamalara rastlamak mümkündür. Ayrıca, yine hikâyelerin bütününde tasvir ve tahlil edici bir anlatım tutumu söz konusudur. Bazı hikâyelerde diyaloglardan ve iç monolog yönteminden de yararlanılmıştır.

Fahir Onger'in bu hikâyeleriyle ilgili olarak zamanında kaleme alınmış hiçbir tenkit veya başka türlerde yazılara rastlanmamıştır. Ayrıca bu hikâyeler Fahir Onger'in yazı hayatının ilk yıllarında (1940 -1944) kaleme aldığı metinlerdir. Belki de bu nedenle, çok fazla bir şey beklemeden yazıldıklarını ve teknik yönden de fazla uğraşılmadan ortaya çıkan edebî ürünler olduklarını söylemek de yanlış olmaz kanaatindeyiz.

SONUÇ

Fahir Onger, ticaretle uğraşan bir aileye mensuptur ve 1920'de İstanbul Bebek'te dünyaya gelmiştir. Çevreye kapalı bir ailede dünyaya gelen Fahir Onger bu ruhsal hava içerisinde hep özel okullarda eğitim almıştır. Işık Lisesi'nden sonra İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümüne devam eden Fahir Onger, bu bölümü yarıda bırakıp eğitimine İstanbul Ticaret Okulu'nda devam etmiştir. Yüksek öğrenimi sırasında edebiyata iyice merak salan Fahir Onger, yazılarını bu yıllarda çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlamaya başlamış, aynı zamanda okulunu yarım bırakarak banka memurluğu da yapmaya başlamıştır. Birkaç iş değiştiren Fahir Onger, 1963 yılında kendi yayınevini kurmuştur ama, bu iş de uzun vadeli olamamıştır.

Fahir Onger'in yayımlanan ilk yazısı hikâye türünde kaleme aldığı Roza adını taşır ve bu hikâye Sokak dergisinin ilk sayısında yer alır. 1940 yılından itibaren çeşitli sanat ve edebiyat dergilerinde yazıları yayımlanan Fahir Onger'in kaleme aldığı yazı türleri arasında en fazla öne çıkan tür, eleştiri olmuştur. Yazı hayatının ilk dönemi olarak belirlenebilecek 1940 -1955 yılları arasında kitap tanıtma, deneme, hikâye ve eleştiri türünde yazılar kaleme alan Fahir Onger, bu dönemdeki yazılarının birçoğunda-kendisi her ne kadar nesnelliği savunuyor olsa da- öznel, acele eden ve hemen sonuca varmak isteyen bir yaklaşıma sahiptir. Fahir Onger'in gerçek bir eleştirmen hüviyetiyle karşımıza çıkışı, onun yazı hayatının ikinci döneminde gerçekleşmiştir. 1965'ten ölümüne kadar (1971) olan dönemde kaleme aldığı yazılarda nesnellik, eserlere yaklaşımlarında sistemli bir duruş ve düzen dikkati çeker.

Fahir Onger, eleştiri yaparken, yazar ya da şairin eserinde yapmış olduğu yeniliğe, özgünlüğe, dünya görüşüne, anlatım ve dili kullanım biçimine oldukça önem vermiştir. Eleştirmenin eserle sosyal çevre arasında ayniyet kurması gerektiğine inanır.

Toplumsal gerçekçi anlayışa uygun olarak, Fahir Onger sanatkârın da halka yönelmesi gerektiğini, sanatın ideal bir gayeye hizmet etmesinin doğru

olduğunu, sanatçının sosyal sorumluluklarının olması gerektiğini, sanatın da toplumsal sorunları yansıtmasının önemli olduğunu savunmuştur.

Gençlik yıllarından itibaren güzel sanatlarla içli dışlı olan ve özellikle de müziğe oldukça düşkün olduğunu belirten Fahir Onger, resim sanatıyla ilgili eleştiri ve sergi tanıtma yazıları kaleme almıştır. Bu yazılardan da onun derin ve sağlam bir sanat tarihi bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca resim sanatında da ressamların, sanatta yeni modayı takip etmekten çok, öncelikle klâsik ve değişmez olana yönelmelerinin gerektiğini savunan Onger, yine toplumsal gerçekçilik bilincinin getirdiği bir anlayışla resim sanatında da toplum ve tabiat gerçeklerinin esere yansıtılmasından büyük bir memnuniyet duyduğunu dile getirmiştir.

Yazı hayatı boyunca şiir ve şaire fazlasıyla önem veren Fahir Onger, “şiir”i çağının özelliklerini yansıtan bir sanat kolu olarak görmüştür. Buna dayanarak da şiirin ancak , kendi çağı ve ölçütleri doğrultusunda ele alınabileceği görüşünü savunmuştur. Onger’e göre şiire önem kazandıran, onu edebî anlamda yükselten ve değerli kılan özellik, hakikati yansıtırma gücüdür. Bu hakikat ise “insan hakikati”dir.

Fahir Onger, Bugünkü Şiirimiz adını verdiği ve müstakil olarak basılmış tek eseri olan antoloji çalışmasında ise “toplumcu bir şiir anlayışı oluşturdıklarını” düşündüğü “genç nesil” adıyla öne çıkan 1940 kuşağı şairlerini toplu olarak ilk defa ortaya çıkarmıştır. Bu eserinde Fahir Onger şairlerin biyografilerine ve şiirlerinden örneklerle yer vermiştir; ancak bu çalışmada ayrıntılı bir inceleme yoluna gitmemiştir. Onger’in eserinde yer verdiği şair biyografileri oldukça kısadır. Bu bilgiden de anlaşılacağı üzere Fahir Onger’in bu antolojiyi hazırlamaktaki amacı , şairleri ve şiirleri ayrıntılı bir şekilde incelemeye, değerlendirmeye tâbi tutmaktan çok, genç nesil şairlerini kısaca tanıtmaktır.

Fahir Onger’in özellikle üzerinde durduğu ve değerlendirmelerinde ön plana çıkan şairler, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Nazım Hikmet Ran, Necati Cumalı, Orhan Veli Kanık, Rıfat Ilgaz ve Ziya Osman Saba olmuştur. Onger’in üzerinde en çok durduğu roman ve hikâye yazarları ise Kemal

Tahir, Oktay Akbal, Orhan Kemal, Sait Faik Abasıyanık, Samim Kocagöz ve Yaşar Kemal'dir. Onger, şiir de olduğu gibi romanda da insan hakikatinin olduğu gibi yansıtılması gerektiğini savunmuştur.

Fahir Onger, , edebiyatçının söyleyecek bir sözünün, öne sürdüğü bir amacının, fikrinin olması gerektiğini belirtmiş, edebiyatın da meselesiz olamayacağını dile getirmiştir. Ayrıca edebiyat tarihimizin yeni dünya görüşüne göre tekrardan ele alınmasının gerektiğini, bunu yaparken de yöntem sorunun çözülerek işe başlanmasının lâzım geldiğini savunmuştur.

Onger'in deneme türünde kaleme aldığı yazılarında da ön plana çıkanın yine "tenkit etme" olduğu hemen anlaşılmaktadır. Onun yazdığı bazı metinler tür bakımından deneme olarak belirlenmiş olsa da bu türe ait şahsi-edebî üslûptan çok, bu tür metinlerinde açıklayıcı, tenkit edici ve tartışmacı bir tutum dikkati çekmektedir.

Fahir Onger'in hikâyelerine bakıldığında ise bunların birer hikâye denemesi olmaktan öteye gidemediği görülür. Edebî yönden büyük bir başarı sağlandığı söylenemez; ancak özellikle de El Tayfûl Necip Fazıl adlı hikâyenin anlatımında Onger'in yavaş yavaş eleştirmenliğe hazırlandığı ve bu yolda aşamalar kaydedeceği hissedilir.

Fahir Onger , Cumhuriyet dönemi eleştiri tarihimizin toplumsal gerçekçi edebî eleştiri alanında Fethi Naci, Tevfik Çavdar, Ahmet Oktay, Asım Bezirci gibi isimlerin yanında yer alabilir. Her ne kadar Fahir Onger'in yazılarının basılı bir eserde toplanmamış olması, ilgi alanlarının çeşitliliğine bağlı olarak yazılarının da dağınık bir çerçevede kalması gibi etkenler bu isimlerden daha geride kalmasına sebep olmuşsa da Fahir Onger'in gerek fikirleri gerekse yazılarında izlediği tutum, onun toplumsal gerçekçi eleştiri alanında anılmaya değer bir isim olduğunu kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- AKBAL, Oktay; “Anılarda Kalan”, **Soyut Dergisi**, Sayı 39, 1971a, s.1.
- AKBAL, Oktay, “Bir Dostun Ardından”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11.07.1971b, s.2.
- AKBAL, Oktay; “Günlerde”, **Varlık Dergisi**, Sayı 653, 1 Eylül 1965, s.6.
- AKBAL, Oktay; “Günlerde”, **Varlık Dergisi**, Sayı 715, 1 Nisan 1968a, s.7.
- AKBAL, Oktay; “Günlerde”, **Varlık Dergisi**, Sayı 725, 9 Eylül 1968b, s.6.
- AKBAL, Oktay; “Fahir Onger Üstüne”, **Hürriyet–Gösteri Dergisi**, Sayı 56, 1985, s.85-86.
- ARPAD, Burhan; “Fahir Onger’le Giden”, **Yeni Edebiyat Dergisi**, Sayı 10, 1971, s.11-12.
- AYTAÇ, Gürsel; **Deneme Üzerine Bir Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması**, Ankara, Hece Yayınları, 2007.
- CANBERK, Eray; “Bir Delikanlı Öldü”, **Gelecek Dergisi**, Sayı 4-5, 1971, s.29-30.
- CANPOLAT, Müge; **Türkiye’de Deneme ve Eleştirinin Gelişiminde Orhan Burian’ın Yeri**, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- CÖNTÜRK Hüseyin; **Eleştirmeden Önce**, Ankara, Kültür Matbaası, 1958.
- Cumhuriyet Gazetesi**; “Fahir Onger’in Vefat İlânı”, 07.07.1971a, s.7.
- Cumhuriyet Gazetesi**; “Fahir Onger”, 09.07.1971b, s.6.
- ÇETİN, Nurullah; **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara, 2009.
- DÖKMECİ, Avni; “Fahir Onger’le Söyleştik”, **Kaynak Dergisi**, Sayı 16, 1 Nisan 1949, s.114-118.
- EAGLETON, Terry; **Eleştiri ve İdeoloji /Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma**, (Çev. Savaş Kılıç), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- ER, Tayfun; **Erguvanîler** (Türkiye’da İktidar Doğanlar), İstanbul, Destek Yayınevi, 2009.
- ERTOP, Konur; “Fahir Onger İçin”, **Gelecek Dergisi**, Sayı 4-5, 1971, s.31-32.

- EYÜBOĞLU, İ. Zeki; “Fahir Onger”, **Soyut Dergisi**, Sayı 39, 1971, s.4-5.
- IŞIK, İhsan, **Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi**, Ankara, Elvan Yayınları, 2004.
- GÜRSOY,Ülkü; **Faik Baysal ve Hikâyeciliği**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.
- HACIHASANOĞLU, Muzaffer; “Toplumcu Gerçekçilik”, **Çağdaş Atılım Dergisi**, Sayı 3, 1976, s.22.
- HECE Dergisi; “**Eleştiri**” Özel Sayısı, Sayı 77-78-79, Ankara, Hece Yayıncılık, 2003.
- KANSU, Ceyhun, Atuf; “Gelincik”, **Çağdaş Atılım Dergisi**, Sayı 3, 1976, s.20-21.
- KARPAT, H. Kemal; **Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009.
- KORKMAZ, Ramazan; **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839- 2000)**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2005.
- KÖKLÜGİLLER, Ahmet; “Nasıl Yazıyorum”, **Gelecek Dergisi**, Sayı 4-5, 1971, s.28-29.
- LUKACS, Georg; **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1986.
- NECATİGİL, Behçet; **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1993.
- OKTAY, Ahmet; **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.
- ONAY, Yılmaz, “Epik, Toplumcu Gerçekçilik ve Brecht”, **Varlık Dergisi**, İstanbul, Sayı 911, s.16-18.
- ONGER, Fahir; “Roza”, **Sokak Dergisi**, Sayı 1, 1940a, s.7.
- ONGER, Fahir; “Roman Hakkında”, **Sokak Dergisi**, Sayı 2, 1940b, s.10.
- ONGER, Fahir; “Madelet, Gene Madelet!”, **Servetifünûn–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2403, 1942a, s. 200- 202.

ONGER, Fahir; “Sanat ve Tabiat”, **Servetifünun–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2407, 1942b, s.245/251.

ONGER, Fahir; “3 Adam ve 1 Kız”, **Servetifünun–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2408, 1942c, s.257.

ONGER, Fahir; “Geçim Dünyası”, **Servetifünun– Uyanış Gazetesi**, Sayı 2414, 1942ç, s.19-20.

ONGER, Fahir; “D Grubu Sergisi”, **Yücel Dergisi**, Sayı 95-96, 1943a, s.164-166.

ONGER, Fahir; “Cézanne”, **Servetifünun–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2425, 1943b, s. 164/172.

ONGER, Fahir; “El Tayfül Necip Fazıl” , **Servetifünun–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2447, 1943c, s.102.

ONGER, Fahir; “Bazı Hayranlıklarımız”, **Servetifünun–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2450, 1944a, s.135/140.

ONGER, Fahir; “Sebil ve Güvercinler”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2451, 24 Şubat 1944b, s.10.

ONGER, Fahir; “Minel Aşk”, **Servetifünun–Uyanış Gazetesi**, Sayı 2460, 1944c, s.13.

ONGER, Fahir; “Avrupa Hulasası”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2460, 27 Nisan 1944ç, s.9/14.

ONGER, Fahir; “Beethoven’e Dair”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2455, 1944d, s.10.

ONGER, Fahir; “2.Plastik Sanatlar Sergisi”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2456, 1944e, s.4/12.

ONGER, Fahir; “Hazım”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2457, 1944f, s.11.

ONGER, Fahir; “Barbaros Abidesi”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2458, 1944g, s.7.

ONGER, Fahir; “Şairin Doğuşu”, **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2461, 1944h, s.7-8.

ONGER, Fahir; "D Grubu Sergisi", **Servetifünün Dergisi**, sayı 2462, 1944ı, s.7.

ONGER, Fahir; "Nejad Melih'in Sergisi", **Son Telgraf Gazetesi**, 24.12.1944i, s.4.

ONGER, Fahir; "Leonardo'nun Ledası", **Servetifünün Dergisi**, Sayı 2462, 1944j, s.9/16.

ONGER, Fahir; "Rembrandt'a Dair", **Servetifünün Dergisi**, Sayı 2463, 1944k, s.6-7.

ONGER, Fahir; "Vazgeçemediğim Üzerine Düşünceler", **Yaratış Dergisi**, 23 Nisan, 1945a, s.10.

ONGER, Fahir; "Fahrünnisa Zeyd'in Sergisi", **İstanbul Dergisi**, Sayı 36, 15 Mayıs 1945b, s.14.

ONGER, Fahir; "Edebiyat Tarihimiz Yeniden Yazılmalıdır", **Hürses Gazetesi**, 3.10.1945c, , s.4.

ONGER, Fahir; "Bugünkü Şiirimizin Macerası", **Yurd Dergisi**, Sayı 4/5, 1945ç, s.11.

ONGER, Fahir; "Sait Faik'e Dair", **Yaratış Dergisi**, Sayı 9, 1 Mart 1946a, s.3.

ONGER, Fahir; "Tenkitçinin Durumu", **Yenilikler Dergisi**, Sayı 1, 1946b, s.3.

ONGER, Fahir; "Harbe Gidenin Şarkıları", **Varlık Fikir Mecmuası**, Sayı 306-307, 15 Nisan 1946c, s.271-273

ONGER, Fahir; "Kapalı Çarşı", **Yenilikler Dergisi**, Sayı 2, 1946ç, s.10.

ONGER, Fahir; "Şiir ve Hakikat", **Yenilikler Dergisi**, Sayı 3, 1946d, s.3-4.

ONGER, Fahir; "Sanat , Meslek ve Halk", **Yenilikler Dergisi**, Sayı 4-5, 1946e, s.4.

ONGER, Fahir; "Romanımıza Dair", **Yaratış Dergisi**, Sayı 9, 1946f, s.6/12.

ONGER, Fahir, "Önce Ekmekler Bozuldu", **Amaç Dergisi**, Sayı 29, 10 Aralık 1946g, s.10-11.

ONGER, Fahir; "Realizme Dair", **Servetifünün-Uyanış Gazetesi**, Sayı 2445, 1946h, s.79/82.

ONGER, Fahir; **Bugünkü Şiirimiz**, İstanbul, y.y., 1946ı.

ONGER, Fahir; "Sığınak", **Yirminci Asır Gazetesi**, 20.01.1947a, s.2.

ONGER, Fahir; "Corbusier", **Yirminci Asır Gazetesi**, 20.02.1947b, s.2.

- ONGER, Fahir; "Geçen Zaman", **Fikirler Dergisi**, Sayı 1, 1947c, s.18-20.
- ONGER, Fahir; "Halka ve Okumağa Dair", **Yeni Nesil Dergisi**, Sayı 4, 1947d, s.4/15.
- ONGER, Fahir; "Kültür ve Propaganda", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, 18.10.1947e, s.1-2.
- ONGER, Fahir; "Telif Hakları ve Sonuçları", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, 15.11.1947f, s.3.
- ONGER, Fahir; "Sanatkârın İşi", **Genç Nesil Dergisi**, Sayı 1, 1947g, s.3.
- ONGER, Fahir; "D Grubunun 15 Yılda Kaybettikleri", **Sanat ve Edebiyat Gazetesi**, 15.11.1947h, s.3.
- ONGER, Fahir; "Adamın Biri", **Fikirler Dergisi**, Sayı 12, 1948a, s.12-14.
- ONGER, Fahir; "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 1, 15 Ocak 1948b, s.4/14.
- ONGER, Fahir; "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 2, 15 Şubat 1948c, s.4/15.
- ONGER, Fahir; "Memleketi Tanımak İhtiyacı", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 3, 15 Mart 1948ç, s.3.
- ONGER, Fahir; "Sistematik Düşünce", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 5, 15 Mayıs 1948d, s.3.
- ONGER, Fahir; "Genç Ressamların Resim Sergisini Gezerken...", **Vatan Gazetesi**, 25.05.1948e, s.2.
- ONGER, Fahir; "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 6, 15 Haziran 1948f, s.3.
- ONGER, Fahir; "Edebiyatta Meseleye Dair", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 7, 8 Ekim 1948g, s.1/8.
- ONGER, Fahir; "Bir Şehrin İki Kapısı", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 4, 1948h, s.7/16.
- ONGER, Fahir; "Sanatçıya Düşen Vazife", **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 11-12, 15 Aralık 1948ı, s.1/7.
- ONGER, Fahir; "6 Şair ve 1 Tenkitçi", **Fikirler Dergisi**, Sayı 19, 1949a, s.13-15.

ONGER, Fahir; “Köyden Gelen Ses”, **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 16, 15 Nisan 1949b, s.3.

ONGER, Fahir; “Yeni Şiirin Değer Ölçüsü”, **Kaynak Dergisi**, Sayı 17, 1 Mayıs 1949c, s.155-157.

ONGER, Fahir; “Cahit Külebi’nin Rüzgâr’ı”, **Edebiyat Dünyası Dergisi**, 1 Aralık 1949ç, s.6.

ONGER, Fahir; “Devlet Karşısında Sanat Adamı”, **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 21, 1 Aralık 1949d, s.1/4.

ONGER, Fahir; “Kültür ve Medeniyet”, **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 22, 15 Aralık 1949e, s.1.

ONGER, Fahir; “Dil Tartışmaları”, **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 24, 15 Ocak 1950a s.1.

ONGER, Fahir; “Yeniler Grubunun Sergisi”, **Yeditepe Dergisi**, Sayı 10, 15 Ekim 1950b, s.1.

ONGER, Fahir; “Orhan Kemal’in Ekmek Kavgası”, **Edebiyat Dünyası Dergisi**, Sayı 22, 1950c, s.4.

ONGER, Fahir; “Yaşar Kemal’in “ Sarı Sıcak”, **Beraber**, Sayı 7, 1 Aralık 1952, s.3.

ONGER, Fahir; “Said Faik İçin..”, **Kaynak Dergisi**, Sayı 79, 15 Mayıs 1953a, s.328-330.

ONGER, Fahir; “Orhan Veli Kanık”, **Yenilik Dergisi**, Sayı 12, 1953b, s.1.

ONGER, Fahir; “Açıklama”, **Kaynak Dergisi**, Sayı 78, 1953c, s.262-263.

ONGER, Fahir; “Yerli Şive”, **Yenilik Dergisi**, Sayı 11, 1953ç, s.8.

ONGER, Fahir; “Cevap”, **Kaynak Dergisi**, Sayı 8, 15 Kasım 1953d, s.167-168.

ONGER, Fahir; “I. Balaban – Nuri İyem- Azra İnal Sergileri” **Kaynak Dergisi**, Cilt 7, Sayı 88, 1 Aralık 1953e, s.199-200.

ONGER, Fahir; “Deneme Üzerine”, **Yenilik Dergisi**, Sayı 1, 1954a, s.1-3.

ONGER, Fahir; “Dil Üzerine”, **Yeni Ufuklar Dergisi**, Sayı 15, 1954b, s.246-247.

ONGER, Fahir; “Yaşar Kemal’in Tenekesi Üzerine”, **Kaynak Dergisi**, Sayı 109, 1955, s.201-205.

ONGER, Fahir; “Rıfat Ilgaz’ın Kişiliği”, **Eylem Dergisi**, Sayı 18, 8 Ağustos 1965a, s.38-48.

ONGER, Fahir; “Rıfat Ilgaz’ın Kişiliği Sanatı”, **Eylem Dergisi**, Sayı 19, 1 Eylül 1965b, s.54-63.

ONGER, Fahir; “Sait Faik’in Yaşantısı, Sanat ve Dünya Görüşü”, **Eylem Dergisi**, Sayı 16, 1 Haziran 1965c, s.47-56.

ONGER, Fahir; “Sait Faik’in Yaşantısı,Dünya Görüşü”, **Eylem Dergisi**, Sayı 17, 1 Temmuz 1965ç, s.47-53.

ONGER, Fahir; “Kurt Kanunu Üzerine”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı 218, 1969, s.129-134.

ONGER, Fahir; “Behçet Necatigil”, **Soyut Dergisi**, Sayı 29, 1970a, s.19-21.

ONGER, Fahir; “Behçet Necatigil”, **Soyut Dergisi**, Sayı 30, 1970b, s.5-8.

ONGER, Fahir; “Behçet Necatigil”, **Soyut Dergisi**, Sayı 31, 1970c, s.5-6.

ONGER, Fahir; “Kemal Tahir’in Sav Görünümlü Safsataları Üzerine Notlar”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı 221,1970ç, s. 370-380.

ONGER, Fahir; “Rauf Mutluay’ın 19. Yüzyıl Türk Edebiyatı”, **Yeni Edebiyat Dergisi**, Sayı 8, 1970d, s.27-28.

ONGER, Fahir; “Atatürk ve Edebiyat”, **Yeni Gazete**, 10.11.1970e, s.8.

ONGER, Fahir; “Tedirgin Bir Ortamda Uyuklayan Edebiyatçılar”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 14.02.1971a, s.1.

ONGER, Fahir; “Devrim İçin Edebiyat”, **Gelecek Dergisi**, Sayı 1, 1971b, s.27-28.

ONGER, Fahir; “Nazım Hikmet Üzerine”, **Sanat ve Toplum Dergisi**, Sayı 1, 1978a, s.37-41.

ONGER, Fahir; “Nazım Hikmet’in Sanatı Üzerine”, **Sanat ve Toplum Dergisi**, Sayı 1, 1978b, s.42-51.

ONGER, Fahir; “Şiirimizin Bugünkü Hâli”, **Sanat ve Toplum Dergisi**, Sayı 1, 1978c, s.53-63.

ONGER, Fahir; “89 Hikayenin Yazarı Oktay Akbal”, **Gösteri Dergisi**, Sayı, 13, 1981, s.11-14.

ÖNAL, Mehmet; Tahkiyeli Eserleri Tahlil Plânı Hakkında Bir Deneme , **Bilig Bilim ve Kültür Der.**, Sayı 1, Bahar 1996 , s.39-45.

ÖNAL, Mehmet; **Yeni Türk Edebiyatı / En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım (İkinci Kitap)**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.

ÖZÇELEBİ, Hüseyin; “Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1960)” **Hece Dergisi (Eleştiri Özel Sayısı)**, Sayı 77/78/79, Mayıs/Haziran/ Temmuz 2003, s.160.

SAZYEK, Hakan; **Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Garip Hareketi**, Ankara Akçağ Yayınları, 2006.

ŞAKAR, Kutluay; “Sanatta Toplumcu Gerçekçilik ve İşlevi”, **Yeni Olgu Dergisi**, Sayı 4-5, 1981, s.6-8.

SEYDA, Mehmet; **Edebiyat Dostları**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1970.

Sokak Dergisi, “**Çıkarken**”, Sayı 1, 1940c, s.1.

ŞENDERİN, Zübeyde; “**Toplumcu Gerçekçilik Üzerine Notlar**”, Hece Dergisi, Sayı 4, 1997, s.58-63.

TALAY, Birsen; “Temsili Bir Karakter ya da Bir Karakterin Temsili: Bakiye Beria Onger”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Sayı 220, 2002, s.218.

TANBURACI, Osman; Dört Büyüklere Yorumlar, **Yeni Şafak Gazetesi**, 26.07.2008, s.17.

TAŞ, Tefik; “Sosyalist Gerçekçilik”, **Evrensel Kültür Dergisi**, Sayı 58, 1996, s.19.

TİMUROĞLU, Vecihi; “Toplumcu Gerçekçilik Üstüne”, **Çağdaş Atılım Dergisi**, Sayı 3, 1976, s.2.

ÜNLÜ, Mahir- Ömer ÖZCAN; **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı (1940- 1960) II**, İstanbul, İnkılâp Yayınevi, 2003.

Yeni Dergi; “Fahir Onger’le Bir Konuşma”, Sayı 67, 1970, s.307-309.

Yosun Dergisi; “Fahir Onger’le Konuştuk”, Sayı 2, 1956, s.15-16.

www.aksiyon.com.tr

EK (I)

FAHİR ONGER'İN KALEME ALDIĞI YAZILARINDAN SEÇMELER

ROZA

Rozayı nerede tanıdığımı hatırlayamıyorum. Onu nasıl ne vesile ile tanımıştım ? Bunu da bilmiyorum. Yalnız hatırımda kalan tek çizgi; Onun her akşam aynı saatte artistlere mahsus bir kahveye gelmesiydi. O kahveye ben de gidiyordum ve yavaş yavaş ben de diğer müşteriler gibi oranın müdavimi olmuşum Kahve serbest bir yerdi. Masanızda dalgın dalgın gazete okurken sarı saçlı bir Macar kızı pardon der ve bir iskemle çekerek karşınıza oturur. Ondan sonra siz de gazetenizi katlayıp -isterseniz katlamada- cebinize koymak düşer.

Fakat bu her zaman böyle devam etmez. Bazan siz de kalabalıktan sıkışır yer bulamazsınız ve naçar .bu kahve İçin naçar bir vaziyet değil - tek başına oturan bir kadının masasına ilşirsiniz. Roza ile münasebetim bu vesile ile arttı.

Onda diğer kadınlardan ayrı bir takım hususiyetlere tesadüf ettim. Oturuşunda, konuşurken dudaklarının hareketinde, kaşlarını kaldırışında - ciddi şeylerden bahsederken kaşlarını kaldırarak konuşurdu • bir başkalık veyahut tam manasile kadın mizacı vardı ve her halde bu böyle idi.

Roza her akşam kahveye aynı saatte gelirdi. Bense onun her akşam beş on dakika evvel geleceğini zannederek erkenden gider beklerdim. O bazı akşamlar izin alırdı. O zaman gece geç vakte kadar kahvede kalırdık, Ve o zaman ben saadetin elde edilmesi güç bir mata olmadığını anlardım -anlardım veya hissederdim.

O uzun gecelerde Roza bana anlatırdı. Veyahut onu ben nasıl dinlerdim Kimbilir ? Şimdi yalnız o gecelerde zamanın ne kadar çabuk geçtiğini ve kahvenin bir kenarında ışıkların tamamen söndürüldüğünü hatırlıyorum. (Kahveci belki veya hiç şüphesiz bize vaktin hitama erdiğini, kahveyi kapayacaklarını haber vermek için böyle bir usul bulmuştu.)

O zaman o çevik bir hareketle ayağa kalkar. Uzun müddet dizleri bükülü durduğu için çorapları gerginliğini kaybetmiştir. Hafifçe yana dönerek onları düzeltir. Sonra mantosunu giydiririm ve tekrar buluşmak İçin

sözleşmeden ayrılırdık.

Roz'a bir akşam beni çalıştığı bara çağırdı. Gel dedi numaralarımı gör. Bunu başka birisi söylemiş olsaydı, isteyerek ve belki de istemiyerek reddetmek lüzumunu duyardım. Fakat mademki Roza çağırıyordu, bu teklifi bir vazife gibi kabul ettim, O gece barda epice kaldık. Yalnızdım. O küçücük soyunma odasında numara saatini bekliyordu. Bir takım yabancı kadınların yabancı, sahte gülüşleri, bayağı hareketleri bütün iğrençliğiyle gözümün önünde dolaştı. Nihayet kalabalık dağılmıya ortalık seyrekleşmeye başlayınca Roza geldi yanıma oturdu. Biraz yorgun görünüyordu, gözleri süzük ve kolları halsizdi, Biraz da sarhoştı galiba. Sana dedi bir şarkı söylememi istermisin ? Herhalde reddedemezdim. Peki dedim. Zaten ben de pek sağlam değildim. O zaman bana ismini, şimdi hatırlamadığım bir şarkı söyledi. Onda İlk defa lâubali bir bal görüyordum. Bununla beraber bütün kusurlarını örtecek bir güzelliği vardı.

O günden sonra kahvenin değil o barın müdavimi oldum. Beni buraya çeken neydi ? Rozamı ? Onu dışarda da görebilirdim. Bununla beraber muttasıl oraya gitmek Rozayı o hava içinde görmek bende önüne geçilmesi imkansız bir arzu doğurdu.

Ve ben bir çok günler o bara gittim. Ve Roza yalnız benimle meşgul oldu.

Ve günün birinde Roza ansızın buradan çekip gitti.

Üç ay sonra Rozadan bir kart aldım.

Ve iki ay sonra Rozaya bir mektup yazdım.

Ve bir daha cevap gelmedi.

Onger, Fahir; Roza, Sokak Dergisi, Sayı 1, 1940, s.7.

SANAT VE TABİAT

Ötedenberi yerleşmiş bir kanaatin tesiri ile sanatta tabiîlik aranır. Bunun diğer bir ifadesi de sanatın tabiatta mündemiç olduğu fikrindedir. Hattâ daha ileri giderek : «Tabiatta bir armoni vardır, sanatkâr bunu görür ve tesbit eder» diyenler olmuştur. Ressam Nazmi Zıyanın: « Allah o kadar güzel yapmış ki bana artık ilâve edecek bir şey kalmıyor.» deyişini Arif Kaptan büyük bir hayranlıkla kaydediyor. Bu yanlış telâkkinin zihinlere girmesi Rönessans ile başlar. Rönessansın getirdiği tabiat hayranlığı ve müşahede, sanat üzerine silinmesi güç bir damga basmıştı. Ve bu on sekizinci asrın plâstik sanat hareketine daha sonra Romantizmin doğuşuna kadar devam eder. Romantizmin peşinden giden Empessiyonizm taşkın bir ferdiyetçiliğin doğmasında amil olmuşlardır. Sanat dünyasında bir zelzele gibi zuhur eden bütün bu yenileşme hareketlerine rağmen, sanatın tabiattan ayrı bir unsur olduğu fikri henüz daha katıyetle yerleşmemiştir.

Her şeyden evvel sanat, insan kafası ve insan elinin meydana koyduğu sun'î bir şeydir. (Sanatın sun'î bir muta olduğunu kabul etmeyenler sanat kelimesinin vücudunda ne gibi bir hikmet olduğunu düşünmelidirler) Aix'i Cezanne'in: " Sanat, tabiat değil, fakat ona muvazi bir armonidir", Sözünde gizlenen bu hakikatin eksik tarafını yarım asır sonra resimde ikinci büyük hamleyi yapan P. Picasso tamamlıyor: «İş, insan için bir lüzumdur. İnsan çalar saati icat etti.»

Plâstikte görülen sanat anlayışının bu tekâmülü yanında edebiyat daha büyük müşküller arzeder. Hemen bir asırdan beri kısa fasılalarla ortaya çıkmış olan sanat doktrinleri gözden geçirilecek olursa hakikî sanat anlayışına karşı edebiyatın' zaman zaman nasıl mukavemet göstermiş olduğu meydana çıkar.

Onsekizinci asırda Rousseau'den beri, içtimaî bir aksülamel gibi hazırlanmakta olan romantizm hareketi 1827 de Cromvel mukaddemesinde maddeleri verdi. Hugot 'nun, Lamartine'in Musset'nin Vignie'nin şiirleri mübalâğalı bir santimentalizm ile örtülüdür. Romantizm hareketi "sanatın

sihirli değneği,, altında bir hülya âlemi yaşatarak realiteden uzaklaşmaktadır. Romantiklerin tasannuya verdikleri ehemmiyetin en büyük delili edebi lisanlarındaki ağırlık ve zinetir. Bu mektebin en karakteristik eserlerini yazan Georges Sand: «Biz bahtsız bir ırkız; bunun içindir ki kendimizi sanatın yalanlar ile hayattan uzak tutmağa şiddetle muhtacız» demekle bir sanat endişenin peşinde olduğunu gösterir.

Madam Bovari'nin 1857 de yani Hugo'nun Cromvel'inden otuz sene sonra intişarile Georges Sand' ın «sanat yalanları unutulmaya başladı. Artık sanatta realite hakim olmaktadır. G. Flaubert'in müşahadeye ne kadar büyük bir ehemmiyet vermiş olduğu daha ilk satırlarda görülmektedir. Roman bir sanat şubesi olmaktan uzak, bir ilmî tetkik mevzuu haline gelmiştir. Romantizmin ortaya koyduğu sanat, realizmde bir teknik, bir marifet olmuştur. Goncourtların jurnallerinde şu satırlara tesadüf ediyoruz: «...Tarihçiler mazinin hikayecileri, romancılarda halin hikayecileridir.»

Ondokuzuncu asrın ikinci yarışı ilmî zihniyetin en çok inkişaf ettiği çağ olduğu için roman tekniği içine müsbet ilim prensiplerinin karışması tabîî karşılanabilir. Fakat romanın ve hikâyenin gayesi sosyolojik anket yapmak değil sanatı tahakkuk ettirmektir. Natüralist romanların didaktik bir karakter kazanmasına mukabil, sanatı feda etmesi bu gaye değişikliğinden ileri gelir.

Parnasiyenler, romantizmin muhtevada yaptığı inkilâbî şekle ulaştırdılar. Ve şiirde her şeyden önce plâstik güzelliğe ehemmiyet verdiler. Theodore de Banville de sanatın, Autotethigue bir mahiyet kazandığı yani «sanat için sanat» fikrinin doğduğu görüyor. Baudelaire'in melânkolik soneleri Parnassizmin mana bütünlüğünü temin etti. Bu sone tarzını en yüksek inkişafa ulaştıran kübalı Jose Maria de Heredia'dır.

Artık, sanat kendi peşine düşmüş ilmî seciyesini atmıştır. Sadece "güzellik,, i tahakkuk ettirmeye çalışmaktadır. Tabiatı sanatın keskin çizgilerle ayıran yeni bir mektebin doğduğu görülüyor. Bu, Senbolizmdir. Ancak 1884 den itibaren Verlaine, Mallarme isimleri nazarı dikkati üzerlerine çekmeğe başladılar ki bu tarihte Rimbaud'yu kimse tanıımıyordu. O iki büyük mümessile de önce "Dekadan,, ismi takılmışken 1886 da Figaro gazetesinde

Jean Moreas tarafından neşredilen beyanname ile «Dekadan» kelimesi silinerek Senbolistler ismi verildi. 1890 senelerinde en mütakâmil haline gelen bu cereyan Albert "Samain, Paul Fort, H. de Regni-er gibi kuvvetli taraftarlar kazan makla. beraber hemen her memlekette muakipler buldu.

Sembolizm içinde bir tabiat endişesinden bahsetmek katiyen' imkânsızdır o, Rimband'nın da dediği gibi bir nakıs, bir tezyinattır. (Illumination) yani tamamen sunnî bir şeydir.

Yirminci asrı karakterize eden Modern sanat hareketleri de tek bir istikamet üzerinde inkişaf göstermiyorlar. Kübizm, edebiyatta Guillaume Apollinaire tarafından temsil edilmiştir. Kübizm objenin bütününü kavramak bakımından yeni bir sanat kurmuştur. Daha dinamik bir halde Marinetti tarafından ortaya atılan fütürizm anlatılmak istenilen şeyi değil fakat onun içinde yaşadığı atmosferi tesbit etmek suretile mevzuun dışına çıkmayı hareket noktası olarak kabul etmiştir. Bu suretle biraz mücerretleşmiş bir şekilde tabiattan büsbütün ayrılarak sanatın mali olmuştur. Romanyali Tristan Tzaranın harbi umumî esnasında (1916) İsviçrede ortaya attığı Dadaizm sanat'a paradoksal bir kıymet kazandırarak ona yeni bir veçhe verdi. Dadaizmden daha az yaşıyan Orfizm, Postsikronizm cereyanları da sanatın mücerretliğine devam ettirdiler. Fakat bunların yıkıcı vasfı sürealizmin doğmasına zemin hazırlamıştır. Andre Breton'un 1924 de neşrettiği beyanname ile kaideleşmiş olan bu yeni sanat hareketi fantazist bir karakter gösterir. Bilhassa tahtelşuurda mevcut kuvve halindeki kıymetleri işlemesi bakımından mevzuda bir yenilik yaratmıştır.

Yukardanberi tetkik etmiş olduğumuz muhtelif ekollerin tabiat hayranlığına karşı nasıl bir aksülâmel doğurmuş oldukları realizm ve natüralizmden sonra tabiata arka çevirmelerile müşahade edilir. Sade şu bir asırlık tarihçe içinde değil, fakat ilk insanlara çizgi çizmek, şarkı söylemek ve ahenkli cümleler okumak lüzumunu hissettiren şey, hiç şüphesiz tabiatın kifayetsizliğidir. Ve sanat doktrinleri tabiattan uzaklaştıkça kuvvetlenmekte, buna mukabil tabiata yaklaştıkça zayıflamaktadırlar.

Tabiat, sanatın mevzuu olmak şartile sanat ile birleşir. Bunun dışında ikinci bir imtizaç şekli yoktur: Aksi takdirde sanat daima vasıta olacak yahut

ikinci derecede bir unsur haline gelecektir. Halbuki sanat her zaman için kendi kendisinin gayesidir.

Realist ve natüralist ekoller Edebiyat içinde « tabiileşme» tarihile, tabiatı temsile kalkmışlarsa da yukardaki panoramada işaret ettiğimiz gibi kifayetsiz kalmışlar ne tam ilim yaradabilmişler ne de sanat olabilmışlardır. Bu telifçi hareket edebiyat içerisinde yenilmemiş bir müşkül olarak bu günde devam etmektedir.

Bilhassa şu noktaya dikkat etmek lâzımdır ki realizm bugün gene baş tacı olarak dillerde dolaşmakta ve oldukça geniş bir kitle tarafından tatbik edilmektedir. Bu ekseriyette millî ve mahallî edebiyat yapmak isteyenlerin elinde bir teşbih olarak sallanmaktadır. Realist ekolde bir sanattan bahsetmek realizmi anlamamak demektir. Bu gün sinema makinası ve ses alma cihazları, realist yazıcıların yapmak istediklerini çok daha muvaffakiyetle beceriyorlar. Halbuki ne fotoğraf ne de sinematograf sanatın teknik vasıtaları değildirler. Onlar ancak yeni sanai ; hareketlerinin ortaya çıkardığı aletlerdir.

Sanatın en mühim karakteri münferit oluşudur. Bir tek halı bir sanat eseridir. Manifaktürün imal ettiği bu halı sanat eseri değildir. Sanat eserinin ikinci büyük karakteri profesyonel olmayışıdır. Yani kazanç gayesini iltizam etmeyişidir. Bir heykelin meydana getirilmesinde başlıca gaye kazanç değil, fakat bilbelo imalinde başlıca kazançtır. Bunun için heykel sanat eseridir. Bilbelo sanat eseri değildir.

Sanat, insan kafası ve eli tarafından ortaya konan, nevinde münferit olan ve profesyonel ve faydacı bir gaye takip etmiyen şeydir. Ve bütün bu tarifi içinde sanat, tabiattan tamamen ayrı hatta Cezanne'a rağmen ona zıttır.

ONGER, Fahir; “Sanat ve Tabiat”, Servetifünun–Uyanış Gazetesi, Cilt 92, Sayı 2407, 1942, s.245/251.

D GRUBU SERGİSİ

D grubunun 10'uncu Resim ve Heykel sergisi "Güzel Sanatlar" Akademisi'nde, Akademi direktörü B. Burhan Toprak'ın bir konferansı ile açıldı. Sergide miktar itibarıyla epeyce eser vardı. Bazıları geçen senenin, malı olmasına rağmen büyük bir salonu dolduran yüz kadar resim bir senelik mesâî için oldukça mühim bir randımandır.

Bu sergide Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Arif Kâptan, Cemal Tollu, Eşref Üren, Nurullah Berk, Zeki İzer, Elif Naci, Salih Urallı, Sabri Berkel ve Zühtü Müridoğlu plâstik eserlerini' teşhir etmişlerdir.

Bedri Rahmi Feerik ve Fantastik bir havanın kâbusu altında bunalan insanların ve şehirlerini resimlerini yapmakta devam ediyor. Bu resimlerinde bilhassa tasvirici ve detaycıdır. Expressionist bir sanat anlayışını takip ettiği için nispet ve ölçü mefhumlarının dışına çıkmıştır. Denebilir ki o plastik ultra modernizmi tek başına temsil etmektedir. Bütün araştırmaları bu yol üzerinde toplanmıştır. En muvaffak eserleri bilhassa «Portre» leridir.

D grubunun tek kadın ressamı olan Eren Eyüboğlu, bu gruba sonradan iştirak edenler arasındadır. O, daha ziyade çizgici bir metod takip etmektedir. Serginin en kuvvetli üç eseri arasında bir tanesi onun imzasını taşımaktadır. Birbirine çok benzeyen beş yağlıboya portresinde «Düşünen adam» ı yaşatmaya çalışmıştır. Kadın olan, bu çehrelerde net bakarken birdenbire dalgınlaşan gözler görünmektedir. Maamafih Bedri Rahminin tasvirilik iptilâsı Ereni de tesiri altında bırakmıştır. Eren Eyüboğlunun şahsiyetini bulmağa doğru gittiği bir sırada tasvirilikle beraber Deformasyon merakı onun üslûbu için pekte hayırlı olmayacaktır.

Bu sergiye Arif Kaptan miktar itibarıyla az (3 tablo) ve kalite itibarıyla da zayıf eserlerle iştirak etmiştir. Enteriyör ve Natür Mortları yanında Peyzajları daha muvaffakiyetli görünüyor. Bununla beraber 3'üncü Devlet Resim ve Heykel sergisine verdiği resimler buradakilerden üstündür.

Büyük Patlarla çalışan ve kendine mahsus bir Kübizm yapan Cemal Tollu toplu bir resim anlayışı gösteriyor. Peyzajları teferruatsızdır. Fakat renk anlaşmalarına büyük bir dikkat sarfettiği ilk nazarda göze çarpıyor. Tuşların, cesaretle serpiştirilmiş olması resme bir yumuşaklık vermekten ziyade ona daha erkek bir veçhe vermektedir,

Bu sergide Eşref Ürenin bilhassa iki yağlıboyası klâsik resim zevkini üstünde toplamaktadır. Karlı bir bulvarı gösteren resimle Çocuk başı. Bilhassa bu ikincisi Degas'ın «Genç kadın başı» üzerindeki çalışmaya müşabih bir çalışma mahsulüdür. Nurullah Berk kübizmin baskısı altında Realizme doğru kayan bir yol da araştırmalarını henüz ikmal etmiş değildir. Resimlerinde derin bir sükût ve hareketsizlik vardır. Fakat modern sanat doktrinini iyice hazmetmiş olması eserleri üzerinde şuurlu bir çalışma metodunun bulunduğunu göstermektedir. Yaptığını anlıyarak yapmak, bugün için değilse bile yarın için bir sistem temin edebilecektir. Peyzajlarında hendesî bir nizam, sanatının karakterini ifade eder. Bununla beraber Nurullah Berk'in eski müfrit heyecanı ve cesareti kalmamıştır.

Zeki İzer ilk bakışta, üslûp itibarile bir gölge - ışık ressamı olarak nazara çarpıyor. Denebilir ki «D grubu içinde sanat şahsiyetini bulan yegâne sanatkâr Zeki İzer'dir. Onda Rönessanstan, ve 17'nci asırdan bilhassa Rembrandt'dan gelen izler bugün hâlâ yaşamaktadır. «Kitap okuyan genç kız» sergide teşhir edilen yağlıboyaları arasında en muvaffakiyetli olanıdır. Birinci plânda genç kadının netliği, ikinci plânda ona fon teşkil eden bir kitaplığın silik görünüşü renkler arasındaki anlaşmalar ve hatların yer yer kırık, devamsız olması, onun sanatına klâsik bir veçhe vermiştir.

Elif Naci kendine has bir ressamdır. Modern anlayışa büyük mikyasta yer vermiş ve resmin bir terkip olduğunu anlamıştır. Resimde gördüğünü kopya etmekten ziyade, düşündüğünü tesbite çalışmaktadır. Bundan dolayı o, bütün diğerlerinden ayrı bir karakter gösterir. D grubunun bu son sergisinde miktar bakımından az, fakat yukarda anlatmaya çalıştığımız seviyede resimler teşhir etmiştir.

Salih N. Urallı'nın resimlerinde umumiyetle bir renk uygunsuzluğu göze batmaktadır. Renkler bir türlü yerlerini bulamıyorlar. Armoniye hiç dikkat edilmemiş. Gerçi resimde hâkim olan temel, çizgidir. Ve Salih N. Urallı nispet, Perspektiv ve Volümlere itina göstermişse de netice itibarile yağlıboya ile çalışmış olduğu için renk hususiyetlerine de alâka göstermesi beklenirdi. Her halde gelecek sergilerde daha mükemmel resimlerini görmek ümitten hali değildir.

Sabri Berkelin gravür üzerindeki çalışmaları takdire değer mahiyettedir. Yalnız yağlıboyalarının zayıf olduğunu söylemek mecburiyetindeyiz. Bu tablolara bakıldığında insan bir afiş karşısında olmadığına inanmak için zorluk çekiyor. Nüans ve serilere dökülmiyen düz renkleri göz yadırgıyor. Sabri Berkel elde etmiş olduğu Desen mükemmeliyetini başka bir istikamete götürse muvaffak olacağı muhakkak gibidir.

D grubunun 10'uncu sergisi hakkında yaptığımız bu umumî bakış içine (İleride ayrıca bahsetmek istediğimiz için) Heykeltraş Zühtü Müridoğlunu almadık.

1943 yılının ilk sanat hâdisesini teşkil eden bu sergi hakkında toplu bir hüküm vermek icap ederse; için de muhtelif istikametlere doğru yol alan sanatkârları, toplıyan D grubu bugün muvaffak olmuş bir resim sanatını müjdelemektedir, diyebiliriz.

ONGER, Fahir; "D Grubu Sergisi", Yücel Dergisi, Cilt 16, Sayı 95-96, Şubat 1943, s.164-166.

BAZI HAYRANLIKLARIMIZ

Alışkanlıklarımızdan birisi da bazı yabancı müellif ve sanatkârlara karşı duyduğumuz hayranlıktır. Bu hissin mutedil bir ölçü içinde kalması doğru ve yerinde olabileceği gibi, ölçüyü aşması yanlış ve yersiz bir hareket olacaktır. Maâmafih şöhreti memleket hudutlarının dışına çıkan bir isimden bahsedilirken onun hakkında söylenen kelimeler sadece medih veya ağır ve şümüllü sıfatları ihtiva etmez, ayrıca bu medih ve sıfatlar kendileri en az birer kere çarpılarak hasıl olan netice o iltifat sürüsüne bir kuyruk olarak ilân edilir. Bu suretle "Büyük adam,, diye bahsedilen bir kimse bizim, gümrüklerden içeri girince; "Büyük adam,, ın birinci kelimesi sabit kalır, fakat tabirin heyeti umumiyesinin karesi olan «Dâhi»sıfatı o birinci kelimenin yanına getirilerek "Büyük Dâhi,, şeklini alır. Cümlelerin gramer bakımından hatasını nazari itibara almasak bile , bir kimse hakkında berveçhipeşin bu tabiri kullanmak her halde isabetli olmaz.

İdealizm temayülünün oldukça geniş bir manzara doğurduğu şu son senelerdeki edebiyat ve sanat hayatımız içinde ismi sık sık matbuata akseden H. de Balzac ta, bu veçhile namı büyültülen şahsiyetlerden biridir. Balzac'a yapılan bu "Satyrique,, suikastın arkasında, ona karşı yerleşmiş bir hayranlı-ğın izleri farkedilir. Şüphesiz Balzac'a, karşı gösterilen hayranlık temayülü yersiz bir his değildir. Fakat Balzac dünyadan habersiz toy bir oğlanken onun için "daha o zaman büyük bir dâhi olacağı veya olmak üzere bulunduğu—anlaşılıyordu,, demek tamamen yersiz ve doğru olmayan bir hükümdür. Zira Balzac'ı en çok itibar gördüğü bu günde bile sadece iyi bir romancı olarak yâdedilmesi hatta daha doğru bir hükümle zamanında sosyal ve artistik fonksiyonlarını kullanmış normal bir adam olarak telakki edilmesi onun şahsı için söylenmiş olan müfrit ve mübalâğalı iltifatları haksız ve yalancı çıkarmaktadır. Vaziyet bu halde iken hiç bir ilmî etüd ve metoda dayanmayan şişirilmiş methiyelerin vakitsiz kullanılması hazin derecede

gölünç olmaktadır.

Biyografları ve Edebiyat Tarihçilerini bu "préjugé,, lere sevk eden âmil, vakaları kolay tarafından görmek temayülüdür. Halbuki bu sahalarda çalışanların ilmî tahlillerde işe başlamaları ve hükmü en sonraya bırakmaları lâzım gelir. Mukayeseli Edebiyat tarihi yazan bazı müellifler hüküm vermekten de kaçarak neticeyi kari'in takdirine arz etmektedirler.

Harf inkılâbından beri beş, altı mühim eseri dilimize çevrilen Balzac'ın durumunu teşrihe çalışalım.

Bütün hayatı sıkıntı ve borç tazyikleri ile geçen bir adam, bütün bu müşkillere karşı sadece kalemine güveniyor, o kadar ki Napoleon'un büstü altına şu satırları yazmaktan kendini alamıyor: "Onun kılıcı ile yapamadığını, ben kalemimle yapacağım. "Fakat Balzac'ın maddi üzüntüleri bir şanssızlık -faltalist görüşle- veya tesadüf neticesi değildir. Sırf imkânlarını iyi kullanamamak neticesidir. Meselâ Klassik eserleri neşretmek için büyük bir borçla matbaa açıyor. Ve haraç mezat satılan matbaa 90,000 frangı ödeyemediği içindir ki fakirleşiyor.

Bundan on yıl kadar sonra büyük bir köşk yaptırmak merakına düşüyor ve gene borç para ile Paris civarındaki "Les jardies,, yi inşa ettiriyor. Bunun âkibeti de üç sene sonra satılmak oluyor. Anlaşıyor ki Balzac rahata kavuştuğu andan itibaren hayatını değiştirmek arzusunu duyuyor ve "Megalomani,, şeklinde tezahür eden nefesine itimadile kudretinden büyük işlere girişiyor.

Kendini müşkülâta sevk etmenin iki neticesi meydana geliyor. Birincisi; borcunu kalemile ödemek mecburiyetinde olduğu için çok miktarda eser yazmasına sebep oluyor. İkincisi; çabuk ve çok kitap yazmak mecburiyeti, eserleri üzerinde lüzumu kadar çalışmasına mâni oluyor.

Görülüyor ki iyi ve kötü taraftarıyla Balzac'ın edebî şahsiyetini meydana getiren bizzat malî 've iktisadî kabiliyetsizliğidir. Hususî hayatında, hem midesine hem de kadınlara düşkün bir adamdı. O zamanın modası veçhile aristokrasiye mensup bir kadına kur yapmak şöhrete giden en kestirme yoldu. Th. Gauthiér ve V. Hugo'ların takip ettiği bu yola o da

sapmakta tereddüt etmedi ve yaradılışındaki temayüllerin tesiriyle bu yolda bir hayli ilerledi. Bir yandan Madam dö Gerardın gizli asalet sınıfına mensup kadınların toplantılarında muvaffakiyet ararken diğer taraftan da sırasile Madam dö Kastri, Madam Karro ve uzun müddet muhaberede bulunduğu Polanyalı Madam Hanska ile tanışmak ve kısmen beraber yaşamak gizli maceralara da girişti.

Bütün bunlar bir fevkalâdelik olarak gösterilmemelidir. Zira o zaman sanat ve edebiyata mensup herkes aşağı yukarı aynı şekilde yaşamıya mecburdu.

Balzac'ın bu aşk hayatında geçirdiği iki vakayı kaydetmek istiyorum. ilki her erkek için varit olabilir. Bunun yegâne ehemmiyeti Balzac'ın kadınlar hakkında daha sahih bir fikir edinmesine vesile olmasıdır. Pariste tanıdığı ve âşık olduğu Madam dö Kastri tarafından aldatıldığını ve bu aldatmanın kendisiyle alay zımmında olduğunu anlıyor.

Bu vaka Balzac'ın külliyatı içinde "La Duchesse de Langeais,, isimli cilt ile vesikalaşmış oluyor.

İkincisi hayatının son zamanlarında yani günde fasılasız 18—20 saat çalıştığı zamanlarda, aslen Rus olan Polonyalı Madam Hanska'ya olan aşkıdır. Kendisi Hanska ile evlenmek için "Eğer Fransız olmak istemiyorsanız, ben Rus olacağım,, diyecek kadar ileri vardığı halde bu nokta da Balzac'ın her halde lehine kaydedilemez. Balzac ölüm yatağında iken Hanska'nın odada bulunmayışı, romancımızın öyle kuvvetle iddia edildiği gibi kadın psikolojisine pek âşinâ olmadığını gösterir. (Bu vakayı V. Hügo esefle nakletmektedir)

Balzac bilhassa kadın tiplerini bu tanıdığı kimseler arasından seçmiştir. Fakat onların hâtırada birer iz bırakabilmeleri için bu karakterleri mubalâgalandırmaktan çekinmemiştir. Balzac'ın kahramanları mazilerini de beraber taşırlar. Ve hadiselerin cereyanı muayyen bir mahalle inhisar eder. Meselâ Stendhal'de mekân anlayışı daha geniştir. Bu suretle ferdin cemiyet içindeki gidişi, intibakları ye çalışmaları, ve netice itibarile şahsiyeti daha keskin olarak ortaya çıkmaktadır. Dikkat edilirse görülür ki Balzac'ta aksıyan

tek bir kahramanın omuzları üzerine yüklenir, diğer şahsiyetler silik, belirsiz âdeta dekor mahiyetindedir.

Stendhal'de bu tek taraflılık ta kısmen bertaraf edilmiştir.

Onun romanlarında diğer kahramanlar, mekân değiştikçe ortaya çıkarlar ve o fasıl devam ettiği müddetçe rol, bu kahramanlar arasında mütesaniyen taksim edilir. Bu suretle her mekânın hususiyetlerini kendinde taşıyan yeni yeni şahsiyetlerin esas kahramanın etrafında yor aldığı görülür. Stendhal'ın Balzac'tan farklı olan muvaffakiyeti başlarken ele aldığı bütün teferruatı sonuna kadar aynı genişlik içinde devam ettirmesidir. İşte bu Balzac'ta görülüyor. Balzac bilakis ilk sahneleri müthiş tafsilâtli teferruat ile dolduruyor, ve vakalar tevali ettikçe bu teferruat hacminden müthiş surette düşerek en son sahifelere iç sıkıcı bir yalnızlık kalıyor.

Balzac'ın realist tarafı iş hayatını, maişet endişesini de romanın mevzuu içine almasıdır. Onun kahramanları "para,, dan bahsederler ve onun geliş, gidişini izah ederler. Bu noktada Balzac'ın romanları hayatta büyük ölçüde kucak kucağa gelmiştir. Lehine kaydedilmesi lâzım gelen bu gibi hususiyetlerinin yanında, roman anlayışı bakımından hataya düştüğü bazı noktalar da vardır. Meselâ "Peau de Chagrin,, de olduğu gibi Tarihî ve Etnografik malûmatı teferruat yerine kullanması ve kahramanlarına bir kukla hüviyeti vermesi..

Balzac'ın bir romanını okurken önceden hazırlanmış ahlâkî bir tezin ispatı için kahramanların vasıta olarak kullanıldığını hissetmemek kabil değildir. Düşünen Balzac'tır. Hareket edense kahramanlar. Halbuki yalnız ve yalnız, tefekkür ve aksiyonun kahramanlarda toplanması iktiza eder.

ONGER, Fahir; "Bazı Hayranlıklarımız", Servetifünun–Uyanış Gazetesi, Cilt 94, Sayı 2450, 1944, s.135/140.

SEBİL VE GÜVERCİNLER

Meşaleciler grubu içinde, onbeş küsur senedir alâka ile takip edilen iki şair vardır: Cevdet Kudret, ve Ziya Osman.

Birincisinin çeşitli faaliyetine mukabil ikincisinin daima Şiir sahasında sebat etmesi ve sanatını ilerletmeye çalışması alâkadarların dikkat nazarından kaçmamıştır.

Geçen yılın sonunda Ziya Osman Sabanın neşrettiği "Sebil ve Güvercinler,, isimli şiir mecmuası hassaten bu tekâmül ve ısrar bakımından tetkike değer. Bununla beraber kitaba bir göz gezdirdiğimiz. vakit şiirlerin muayyen mevzu ve meseleler etrafında toplandığını görürüz. Bizzat şair bunları, "Sebil ve Güvercinler,,, "Her akşamki yolumda,,, "Orda da geçiyor günler,,, "Kışa girerken,,, "Göklerde öten kuşlar,, gibi beş umumî fasla ayırmıştır. Her fasıl içindeki şiirler 1928'den 1943'e kadar onbeş senelik mesainin mahsulleri arasından seçilmiştir. Bu suretle seksenbir sahifelik bir. hacimde altmış altı tane şiir neşredilmiş bulunuyor. Her halde bu mikdar şair hakkında bir hüküm verebilmek için kâfi gelecektir.

Ziya Osman Sabanın şiirlerinde cemiyet meselesi "Aile muhiti,, nin çerçevesi içinden çıkamaz: Nur yüzlü büyük baba, evlâdını seven anne ve oğlu ile iftihar eden baba. İşte en yakın imajlar bunlardır.

Diğer şiirlerinde mistik bir havanın hakimiyeti hissedilir, İstanbul'dan bahsederken ve ölümü düşünürken hep bu havayı teneffüs ederiz:

Ben, Tanrım, şuracıkta bekliyorum günümü.

yahut:

Nereyi göreceğim gözlerim kapanınca

veyahut ta:

Umitler İçindeyim, çok şükür öleceğiz.

Mısralarında tasavvufi bir edaya şahit olmaktayız. Netekim "Geç Kaldık,, isimli şiirde bu edanın birdenbire zirveleştiğini görüyoruz:

Geç kaldık, ya Rab, geç kaldık!...

Şu hayat işte, gök, dallar, gün.
 Bizi sardı, çok oyalandık,
 Geç kaldık, ya Rab, geç kaldık.
 Bırakıp fazlasını ömrün,
 Koşup sükûnuna ermeğe,
 Koşup sana hesap vermeğe,
 Geç kaldık, ya Rab, geç kaldık!...

Bütün bu misaller, inanan bir şair karşısında bulunduğumuzu ispat ediyor. Ve öyle zannediyorum ki şairin bütün samimiyeti bu iman noktasından intişar etmektedir. Gene bu sebepten dolayı o şiirlerde bizzat biz olan ve bize ait bulunan şeyleri de yani orijinaliteyi de buluyoruz.

Son onbeş senenin şiir üzerindeki şekil ve ruh değiştirmeleri Ziya Osmanın sanat anlayışına pek nüfuz edememiştir, işte onun şahsiyetinin bu salâbeti, orijinalitesinin sebebini izah eder.

Ziya Osman Sabanın şair olduğunu itirazsız kabul edebiliriz. Fakat şair olduğu kadar sanatkâr olduğunu da kabul edebilir miyiz? Gerçi o, yapmak istediği şeyi başarabilmiştir. Bu cihetten muvaffakiyeti su götürmez derecede bellidir Lâkin aynı kudrette bir sanatkârlık bu şairlik kabiliyetini işlemiş olsaydı şüphesiz çok kuvvetli şiirler elde edilecekti. Maamafih zaman bu "kemâl,, i de temin edecektir.

ONGER, Fahir; "Sebil ve Güvercinler", **Servetifünun Dergisi**, Sayı 2451, 24 Şubat 1944, s.10.

BARBAROS ABİDESİ

Geçen ay içinde Beşiktaşta, büyük bir denizcimizin adına izafe edilen iskelede gene o denizcimizin zaferi dolu hayatını tasvir eden bir Âbide dikildi.

Bir zamanlar muzahafat.dökülen bu yerin tanzim edilerek, şerefli bir hale getirilmesi takdir ve şükranla karşılanacak işlerden biri belki de birincisidir.

Âbidenin iki Türk heykeltraşı tarafından hazırlanıp inşa edilmesii de ayrıca takdire değer hususiyetlerindendir.

Zaten bu iki sanakârımız daha evvelce yurdun muhtelif köşelerinde millî mevzuları kucaklıyan heykel ve abideler dikerek bu sahadaki ehliyet ve kabiliyetlerini kabul ettirmişlerdi.

İşte büyük Türk denizcisi Barbaros için hazırlanan bu «Grup» da aynı heyecan ve hisleri bir kerre daha duymak için görmeye gittik.

Tarih realitesine sahip olmadan bu tipte bir âbidenin yaratılamıyacağı, şimdiye kadar göz önüne serilen müşahhas misallerile sabittir.

Taksim âbidesinin heyecansızlığı donukluğu bu hadisenin en şaheser bir örneğidir. Çünkü o âbide devamıza yabancı bir zat tarafından tertiplenmişti ve bu sebepten muvaffakiyetsizliğe uğrayacağı da önceden belliydi.

Barbaros Âbidesine gelince ?

Gerek Zühtünün ve gerekse Hadinin titiz ve itinalı çalışmaları ese-rin teknik tarafı üzerinde söz söylemeye imkân bırakmıyor. (Çünkü bu sahada sanatkârın hürriyetini kabul ediyoruz.) Biz burada sadece Âbide mevzuunun vazedilişi hakkındaki düşüncelerimizi söyleyeceğiz.

Barbaros Âbidesi bir gemi burnu ucunda toplanmış bir grubu gösteriyor. Ortada ve önde kaptanı derya , onun sağında çakmaklı tabanca tutan bir levent ile sol tarafında saldırmaya davranmış diğer bir levent görünüyor. Arkada kesme taştan yapılmış bir yelken motifi bu üç figürün daha iyi te-barüzünü temin ediyor.

Barbaros diğer iki figüre nazaran daha azametli ve daha heybetli.

Başında kavuk ve ayağında şalvarı ile tarih kitaplarındaki tasvirlerine çok benziyor. Fakat onun portresi çizilirken çok defa gözleri parlak ve dehşetli vücudu harekete müheyya olarak tesbit edilirdi. Bu Âbidede ise Barbaros bilâkis cübbesinin ağırlığı nispetinde durgun ve hareketsiz, adeta kararsız ve gayeiz adımlar atıyor. Buna mukabil levent figürleri daha hareketli! biri kavgaya hazırmış gibi yatağanı çekmiş diğeri ise tabancalı. Bu görünüş karşısında Barbarosun mücadeleye mi hazırlandığı yoksa sadece etrafı görmek için mi oraya gelmiş olduğu anlaşılmıyor.

Bu tezaadın heykeltraşlarımızın (Kontraks) yapmak merakından ileri geldiğini zannediyoruz.

Ve gene tarihi malûmata göre kaptanı deryanın Kadırganın arkasında hususî bir mahallede oturması âdetti. Yoksa çımacı veya porsun gibi geminin ta burnunda değil, Kaidenin Kadırğa arkasını (dümen üstünü) gösterir şekilde inşa edilmesi mevzua daha uygun gelirdi kanaatindeyiz.

Diğer taraftan Abidenin cephesi denize veya caddeye doğru olmayıp yanlamasına durmaktadır. Büyük, adını dünyanın her köşesine tanıttak kadar büyük bir denizcinin görüş ufku nu enginlerden çevirerek türbesine teveccüh ettirmek hem mana hem de Âbidecilik bakımından güzel olmasa gerek.

Hiç olmazsa âbidenin mekân şartlarına göre tanzim edilerek faraza tek cephe değil de çok cephe şeklinde inşası düşünülebilirdi.

Netice olarak şunu diyebiliriz ki Barbarosu canlandıracak bir Âbide yapılmıştır. Ve Âbidecilik sanatına göre oldukça muvaffakiyetli bir eser de elde edilmiştir. Fakat teferruat ve gaye iyice düşünülemediğinden istenilen ve beklenen şey tamamen hâdis olmamıştır.

ONGER, Fahir; "Barbaros Abidesi", Servetifünun Dergisi, Sayı 2458, Nisan 1944, s.7.

ŞAİRİN DOĞUŞU

Edebî sanatlar arasında en çok kullanılanı herhalde şiirdir.

Bunun başlıca iki sebebi var: Evvelâ şiir az bir hacim içinde büyük mevzu ve heyecanlan kucaklamak kabiliyetine sahiptir. İkinci olarak ta şiir insan için bir çağ meselesidir.

İşte bu iki sebep, tab'an sâyi akâl prensibine bağlı yaşıyan insanı tarihin ilk çağlarından beri kendine çekmiştir.

Pisikanaliz mütehassısları insanın Otoerotik, hedefli, Narsissik, homoseksüel, heteroseksüel devrelerinden geçtiğini iddia ediyorlar. Ve "her insan bu çağları yaşar., diyorlar. Böyle olduğunu kabul edelim. Şu halde insanın şi'ire karşı ilk alâka duyduğu devreyi tesbit etmek işi kolaylaşacaktır. Hemen soyliyelim ki bu, Bulûğ ile başlayan Narsissik devredir.

Fakat insan bu esnada gayet ketum ve münzevidir.

Freud bu hadiseyi, Libido'nun harici muhitten çekilmesi, şeklinde izah ediyor,

Doğru veya yanlış,

Bu bizi alâkadar etmez.

Yalnız bulûğ çağındaki şairlerin gizli gizli şiir yazdıkları ve bunu her keşten sakladıkları malûmdur.

Bu sadece gizli kalan namütenahi şairin sırrını ifşa eder.

Gene o şairlerin şiirleri üzerine kapandıkları, hatta kendileri beğenmedikleri halde bile başkalarının takdir etmesini istedikleri bir devre vardır.

Bu tam Narsissik devredir.

Ve bu çağda bulunan bütün genç şairler şiirlerini her kese kabul ettirmek endişesine kapılırlar.

Bunlar gayet kötü yazılmış inanası medlulü, gayesi belli olmıyan manzume taslaklarından ibarettir.

Çünkü genç şair net bir fikri ulaşmış değildir. Onda tasavvurlar arzular ve intibalar karına karışık bir haldedir.

Henüz bir sentez meydana gelmemiştir.

Bu sebepten bulûğ devresi şairlerinin ne demek ve ne yapmak istedikleri anlaşılamaz.

Narsissik devre uzun sürer ve Libido'nun hariçte bir hedef aradığı Homoseksüel veya heteroseksüel çağa kadar devam eder.

Libido'nun genişlemesile insandaki kabiliyetler de meydana çıkar.

Bu devrede bir çok kimselerin artık şiir yazmadıkları ve evvelce karaladıklarını da yırtıp attıkları görülür.

Bu bir tasfiye ve imza devresidir.

Şiirin zarureti duyarak onda sebat edenler, şairlik kabiliyetini elde edenlerdir.

Narsissik çağın milyonları aşan bulûğ şairleri yanında bunlar pek ufak bir azlık teşkil ederler.

Bundan sonrası kültür ve muhit şartlarına bağlı gider. Hakim olan ölçüler ferdi psikolojinin tekâmül vetireleri değildir.

Onlar bir şair tipinin meydana gelişinde şüphesiz büyük roller oynamışlardır. Fakat ortaya çıkan, gayesini ve hedefini tayin edebilen bir sanatkâr üzerine büyük tesirler hasıl edemezler.

Bunun aksini iddia edenler Sürrealistler oldu.

Fakat ne yazık ki aralarından büyük bir şair çıkaramadılar.

Halbuki Sürrealistlerden mada her ekol en az bir kaç kişi bırakarak göçtü. Buna göçtü de denemez, zira bu gün binlerce müridin bu tarihi ekolleri yâdettirdiğini görüyoruz.

Sanatkârın gidişi üzerinde istidat ve kabiliyetlerin rolü artık ikinci üçüncü ve ilh., plânlarda kalıyor.

Her şeyden evvel bir "istidadına rağmen sanat yapmak" tan bahsedilebilir. Ve bugün hassaten bu caridir.

En karakteristik misal Oscar Wilde'dir.

Oksfort. dan çıktıktan sonra Wilde, kendine tasavvuri olan bir hayat plânı çizdi ve mahkûmiyetine kadar bu sun'i hayatı yaşadı

Bundan başka Verlaine'i Rimbaud'yu ve bütün büyük artistleri

sayabiliriz.

Burada esas nokta şudur. Adı geçen ve geçmiyen şairlerin hemen hepsi sanatkâr olduklarını anlayıncaya kadar başka hayat imkânlarına maliktiler, fakat bir gün sanatkâr olduklarını keşfe dince evvelki hayat imkânlarına rağmen yeni bir yaşayışın peşine düştüler.

Bu "yeni yaşayış,, endişesi onları istidat ve kabiliyetin hudutları dışına çıkardı.

Serbest nazım bunun tahakkuk etmiş bir neticesidir.

Ve şi'irde bir asırdan beri mana, mevzu, hadise bakımından meydana gelmiş olan bütün yenilikler, istidadına rağmen sanat yapmanın muvaffak olmuş eserleridir?

Hayatında böyle bir dönüm noktasını idrâk etmemiş şairler, edebiyata hiç bir yenilik getirememişlerdir.

Bununda en karakteristik misâli "Edebiyatı Cedide,, dir.Nihayet kendini aşmak cesaretini gösteren sanatkâr, yarının büyük şairini müjdeler.

Şairin benliğini aşması artistik bir (mutation) dur.

İlk mahluktan insana kadar devam eden hayatı zincirde maymun ile insan arasındaki halkanın kaybolmuş olduğunu haykıran Darwin'e kimse kulak vermiyor.

İnsanın kendinden önceki mahluktan bir (mutation) neticesi ayrılmış olduğu fikri daha çok alkış topluyor.

O halde şairlik rûştüne eren kimsenin aklını; 'başına devşirerek bütün sanat potansiyelini toplayıp bir (mutation) yaratması lâzımdır,

«Alâ bahteke” diyen insanların şairlikle alâkası yoktur. Bunlar sadece biyolojik inkişafı gecikmiş bulûğ devri haveskârlarıdır.

ONGER, Fahir; “Şairin Doğuşu”, Servetifünun Dergisi, Sayı 2461, 1944, s.7-8.

REMBRANDT'A DAİR

Sanat tarihi içinde kendi adına hususi bir yer ayırtabilmiş pek az sanatkârdan biri de *Rembrandt'dır*.

Rembrandt resim sanatına yeni bir tarz, yeni bir inşa getirmiştir. Hiç şüphe yoktur ki o, bu dünya görüşünü ifade ederken bazı içtimai imkânlardan faydalanmış ve onların zaruretlerinden istifade etmiştir.

Bu Hollandalı ressam için gelmiş, geçmiş birçok münekkitler takdirkâr cümleler yazmışlar ve sağlığında üstadın hatırından bile geçmiyen bir takım hususiyetlerinden bahsetmişlerdir.

Bütün bu medih ve iltifatlar, bir nezaket ve kadirşinaslık eseri olsa gerek.

Müminler, yaratıcılık vasfında sadece *Allah'ı* kabul ederler.

Mümin olmıyanlar ise *Allah'ın* yanısıra *Sanatkâr'ı* da kabul ederler.

Halbuki, Münkirolere göre yaratan, yalnız ve yalnız *Sanatkâr'dır*.

Biz; iman sahibi adamdan daha ziyade *Sanatkâr'ın Allah'a*, yakın olduğunu, yahut *Sanatkâr'ın* en kuvvetli imkâna sahip olduğunu kabul ediyoruz.

Rembrandt, bu Allaha yakın adamların en önünde gelenlerdendir.

Bu bakımdan gelmiş, geçmiş münekkitlerin heyecanlı takdirleri yersiz değildir.

Bununla beraber, tek bir eserinin bile bulunmadığı bir muhitte *Rembrandt'dan* nasıl bahsedilebilir?

Şurasını be tahsis k a y d e t m e k lâzımdır ki böyle bir muhitte en az mübalâğalı hüküm ve kararlar verilebilir.

Her türlü tarihî heyecandan uzak olarak böyle bir karara varabilmek için *Rembrandt'm* hayatını takip edelim:

XVII. asırda bir Hollandalı nasıl yaşamışsa, o da öylece yaşamıştı. Yani küçük bir hayalı vardı. (Fakat sanatını tanıttıktan sonra bu yaşayış tarzını değiştirmeye karar vererek başka bir diyara göç etti.)

1606 da *Leyde* de dünyaya geldi. Doğuşu aileye dokuzuncu evlâdı

kazandırıyordu. Fakat aile fakirdi. Hayatta olan üç erkek çocuk çırak olarak çalışıyorlardı.

Her ne sebeplense ona burjuvakâri bir ad takmayı düşündüler ve *Rembrandt Hannrssoovvan Rijn* dediler. Bu ada lâyük olduğunu anlatmak için de onu bir lâtin mektebine verdiler. Kardeşleri arasında okumıya en çok hevesli olanı . bu idi.

Genç burjuva bu latin mektebinde ancak bir şey öğrenebildi.

Allanın azameti.

Bu suretle Allahın azameti içinde benliğini bulan *Rembrandt* daha sonra Üniversitenin kâbuslu havasında sıkıldığını, bunaldığını hisseder ve vaki olan tazyik onun a-lâkasını '*J'hcologie'dcn Sanat'a* doğru kaydın verir.

Bir otel duvarında tesadüf ettiği *Lucas* artık yeni dünyalardan bahsedecektir. Ve şimdi *Rembrandt* "Son hüküm,, tablosunu seyretmek için bütün gününü bu duvar önünde harcamaktan usanmıyacaktır.

Bu hayranlık, onu henüz çok genç bir yaşta *Swancnbvgh'un* a-tölyesine atar.

Klasik üstadın yanında tam üç sene çalıştı ve baba ocağına, emektar değirmene döndü. Kendisine yapılan teklifler İtalyaya giderek hakiki büyük resim ile kucak kucağa gelmesi zımında idi. ,

XVII asır için ideal bir seyahat.

Fakat *Rembrandt* bu ' seyahati reddetti.

Bu bir anlık cesaret (reddediş) ona bu gün lâyük olduğu büyük ehemmiyeti: kazandırıyor.

Allahın azametini bir kerre daha duymak suretile, Mukaddes kitapla başbaşa olarak yedi sene bu değirmenin loşluğu içinde çalıştı.

Hollandalı ressamın figürlerin-deki beşeri olmak vasfı bu loş hava altında teşekkül etti.

Bu gün ne yazık ki onun bu hususiyetinden hemen hiç bahsedilmiyor. Halbuki *Rembrandt'ın* en kuvvetli tarafı budur. Ve ısrarla üzerinde durulması lazımdır.

XVII asırda resim sanatının kapitalist ve emperyalist memleketlerde

Pragmatist bir gayesi vardı.

Ressamın eli ve fırçası, henüz keşfedilmemiş olan fotoğrafın işini görüyordu. Bu sebepten ressamlık, bir sanat olmaktan ziyade bir meslekti.

Ressamlığın bir meslek oluşu keyfiyeti *XVII* asır sanatını *Portre* janrına doğru çekti.

Rembrandt tabiata çıkmamış adamdır. Ve atölye ressamlarının da en karakteristik örneğidir.

Bu ücra köşede en sadık model olarak kendi çehresini buluyordu.

Portrelerde ışığı keşfedebilmek için bir takım teferruat ilâvesine lüzum gördü, Bir beyaz havlu veya babadan kalma madeni bir gerdanlık yahutta bunlara benzeyen her hangi bir şey bu teferruatı tamamlıyordu.

Artık değirmenin karanlık havasında parlıyan, aydınlanan bir şey bulabilmişti. Bu, resmin görölmeğe değer tarafı idi. Fakat *Rembrandt'in* resmettiği ışık hiç bir vakit güneşin parlak aydınlığı değildir. O, bir mum alevi gibi titrek ve donuk bir aydınlıktır. Hududu vardır. Karanlıklara gömülmüş bulunan teferruatın ve diğer parçaların yanında bu ışık bütün dikkati kendi üzerine çekecek mahiyettedir.

Görölüyor ki değirmen, *Rembrandt'a* ebedi bir teknik kazandırdı.

Fakat daha o zaman, yani henüz yirmi bir yaşında iken tamamladığı "Tövbekar Yuda,, isimli tablosu ile adını bütün Hollanda içinde yaymıya muvaffak oldu.

Şöhretin ilk büyük kasırgası bu şekilde esti.

Ve gölge-ışık metodu ilk muzafferiyetini bu suretle kazandı.

Bir kaç sene sonra baba *Rijn* in ölümü üzerine *Rembrandt* büyük ümitlerin kaynaştığı Amsterdam'a gitti.

Bu seyahatin hakiki sebebi ihtiyar *Rijn'm* ölümü değildir. Fakat küçük hayatı ile büyük sanatını uyuşturmak endişesine düşen *Rem-brandt'm* bunu tahakkuk ettirmek isteğidir. Amsterdam genç ressama sadece şunu kazandırdı: çok ve çeşitli müşteri.

Bir de yeni. bir hayat.

1634 yılında zengin bir ailenin *Şaside van Uylenburch* ismindeki kızı

ile evlendi.

Bu izdivaç onun heyecanları üzerinde hiç bir tebeddül meydana getirmedi.

Saskie yalnız bir kaç portrenin modeli olarak kaldı.

Belki biraz da artistin kolleksiyon toplamasına yardım etti. Fakat her halde bundan fazla bir şey yapamadı.

Sekiz sene sonra *Saskie* öldü dul kalan *Rembrandt* genç bir kızla evlendi.

Hususi hayatına taallûk eden bu hadiselerin, *Rembrandt'ın* elini ve fırçasını başka şekilde hareket ettirmesine vesile olmadığını görüyoruz.

Ressamın hayatında Amsterdam zahiri bir değişikliktir. Hattızatında o hâlâ emektar değirmenin loş havasından kurtulmamış, belki de kurtulmak istememiştir.

1657 de evinin ve koleksiyonlarının satıldığı sırada bile *Rembrandt* yirmibir yaşındakinden farklı değildir. Yalnız daha çok hissiz ve daha az heyecanlıdır.

Sanat 21 yaşında fakat beden 63 yaşındadır. Ve eski basit hayat yeniden avdet etmiştir.

1669 da ölümü onbeş senelik sıkıntılı hayatına bir son verdi.

Rembrandt'ın sanatı, kendinden sonra aynı yolu takip edenler tarafından isimlendirilen bir ekolün, Hollanda mektebinin teessüsünü hazırladı.

Bu mektep *Rembrandt'la*. beraber resme yeni bir görüş tarzı getirdi. Bütün hadiseleri ve teferrucu karanlıklar içine gömen bu görüş tarzının psikolojik bir izahı henüz yapılmadı. Fakat skolastik kültür ve terbiyenin bunda bir rolü olsa gerek.

İtalyaya gitmek istemiyen *Rembrandt'ın* orjinalitesi bu noktada teşekkül etti.

Tekmil kompozisyonları ve Portreleri bu hakim karakterin tesiri altındadır. Dokumacılar, silâhşörler Manifaturacılar loncası v. s.

Rembrandt takip edenler de arlık onun gibi bir insan karşısında çalışacak ve resme insan haleti ruhiyesinden bir şeyler getireceklerdir.

ONGER, Fahir; “Rembrandt’a Dair”, *Servetifünun Dergisi*, Sayı 2463, Mayıs 1944k, s.6-7.

EDEBİYAT TARİHİMİZ YENİDEN YAZILMALIDIR

Bugün edebiyat tarihimizin yeniden yazılmasını icap ettiren sebepler ortaya çıkmış bulunuyor. Bu sebepler arasında bilhassa mühim olanı, yeni bir dünya görüşünün yakın halinde kabul edilmiş olmasıdır. XX. Yüzyılın karakteristiğini teşkil eden bu dünya görüşü üç esasa dayanıyor: İnsan, cemiyet ve hareket. Artık bu üç unsura istinat etmeyen bir edebiyatın hayatiyetinden bahsetmeye imkân yoktur. Bütün medeni dünyanın varmış olduğu bu terkip bugün “Genç nesil” zümresile edebiyatımıza girmiş ve eserini vermiş bulunuyor. Şu halde edebiyat tarihçilerimizin bu yeni dünya görüşü zaviyesinden edebi eserleri bir defa daha ele almaları ve bu terkiplerle tetkik ederek kıymetlendirmeleri lazımdır. Şimdiye kadar birçok müellifler “mukayeseli edebiyat” yolu ile daha kat’i ve daha bitaraf bir netice elde etmek için çalıştılar. Faraza bir Namık Kemal’in, bir Recai Zade’nin, bir Muallim Naci’nin şairliğini inkâra varamadılar. Çünkü ellerindeki ölçü mukayese dahi olsa gene “tarihi usul” ün karanlığı içinden kurtulamamıştı. Nitekim bugün yine aynı metodla hareket ederek “devrine göre” ölçüye vurduğumuz takdirde adı geçen zatlar hattâ Şinasî bile şair olarak karşımıza çıkabilir. Fakat insan, cemiyet ve hareket noktai nazarından hareket edince bütün bu eşhas kıymet tahtasından birdenbire siliniverir. Şüphesiz Tanzimatçıların, Edebiyatı Cedidecilerin ve diğerlerinin isimlerini yadettirecek tarafları bulunabilir. Fert olarak zamanlarında birtakım işler yapmışlardır. Yalnız biz bu zatları edebiyat kadrosu içine alırken ve onlara edebiyat tarihi içinde bir kıymet biçerken siyasi hayatlarını, kültür derecelerini nazarı itibara alacak değiliz. Bizim için asıl olan şahıs değil, fakat eserdir. Şahıs, filan tarihten filan tarihe kadar yaşamış ve filan işleri yapmıştır. Hususi ve resmi hayatı şudur. Tezkere için malzeme teşkil edebilecek olan bu kabil malumat hiçbir sebeple eser hakkındaki fikrimizi değiştirmemelidir. Bizzat müellif, mühim bir şahsiyet olabilir, fakat onun şahsı için muteber olan hükümler, eseri için aynı derecede muteber olamaz.

Bu sebepledir ki edebî eserlerimizi yeniden gözden geçirmek ve ilk olarak bu “muteber şahıslar”ı tasfiye etmek lazımdır. Son yüzyıllık edebiyat

tarihimizde mesela, sırf Namık Kemal'in oğlu olduğu için Ali Ekrem'den bahsedilir. Ve onu ikmal etmek nezaketsizlik telakki edilir. Halbuki, değil Ali Ekrem, hatta Namık Kemal bile esaslı bir tenkid süzgecinden geçirilmeye kalkılınca, şair, romancı ve fikir adamı olarak pek de mühim bir değer ifade etmez. Şiirleri orijinal olmaktan ziyade birer "Nazire"dir. Hatta en kuvvetli manzumelerinden biri diye gösterilen:

İşte adu karşıda hazır silah

Arş yiğitler vatan imdadına

murabbı Rouget de Lisle'in meşhur "Lâ Marseillaise"ine naziredir. Romanları Hugo'nun Sefiller'i derecesini bile bulamaz. Fikirleri net ve vazıh bir istikamet göstermez. Din ve ilim, memleket ve insanlık, vakıa ve mefkûre ikiliklerini Osmanlılık kadrosu içinde benimsemeye çalışır. Böylece insan ve cemiyet mefhumlarını kavramadan, sırf bir cesaretle harekete geçmiş, bu işin adamı olmuştur. Eserlerini okutturan bu dinamik ve anarşist şahsiyetidir. Hâlbuki Namık Kemal'in yaşadığı tarihte, dünya edebiyatını bir kenara bırakalım. Garp namına hayranı olduğu Fransız edebiyatının hakiki değerlerini bile tanıyamamıştı. Bandelaire (1821- 67), Mallermé (1842-98), Verlaine (1844-96) şiirde, Kemal doğduğu tarihlerde ölen Stendhal (1842) romanda, birer kıymet olarak mevcutturlar. Hatta Balzac'ın eserleri "La Comedi Humaine" ismi altında toplanıp gene bu tarihte neşredilmişti (1842). "Madame Bovary" romanının 1857'de intişarı, Fransız matbuatı için bir hadise olmuştu. Ve nihayet Rusya'da Nékrassov, Amerika'da Whitman, Almanya'da Herwegh aynı tarihte yaşıyorlardı.

Görülüyor ki Namık Kemal ve bu isim etrafında bütün Tanzimatçıları dar "Osmanlılık" mefhumunun dışına çıkamamışlar, bütün dünyanın kopardığı feryatlara karşı sağır kalmışlar, daima telifçilik yoluna gitmişler ve şöhretinden otuz, kırk yıl sonra romantisme'in hayranı olmuşlardır.

Şu halde soralım: Bu ve bu şekildeki "muteber şahıslar"ı, şair, romancı, fikir adamı diye genç nesillere tanıtıp, yarım yamalak eserleri içinde beyhude yere bir san'at ve fikir kırıntısı araştırmaya ve bütün yokluğa rağmen

onları var olarak kabul ettirmeye salâhiyetimiz var mıdır?

Fakat bütün edebiyat tarihimiz boş bir tarladan ibaret değildir. Şüphesiz birçok kıymetler de vardır. İşte bugün edebiyat tarihçilerimiz, sahife doldurmak merakından vazgeçerek bu hakiki kıymetleri tesbite uğraşmalıdırlar. Bu hakiki kıymetler de İmparatorluk hegemonyası içinde bulunamaz. Ancak XX. asırdan bu tarafa gelen edebiyatımız bulunabilir. İşte insan ve cemiyetle dolu eserler: Fikret, Hüseyin Rahmi, Ebubekir Hâzım... Başka isimler aramak için daha yakın zamanlara gelmek lazımdır.

ONGER, Fahir; “Edebiyat Tarihimiz Yeniden Yazılmalıdır”, Hürses Gazetesi, 3.10.1945, s.4.

TENKİTÇİNİN DURUMU

Tenkitçinin durumu üzerine sanat ve fikir adamları, bilhassa sanat adamları çeşitli sözler söylemişlerdir. Bütün bu sözlerden çıkan netice; sanat adamlarının kendi görüş, ve anlayışlarına uygun bir tenkitçi tipini tarih etmek istemeleridir. Tarifi yapılan tenkitçi, sanat adamlarının her birinde, diğerinden farklı olarak görülürse de, umumiyette bu tip, alışkanlık neticesi olarak sanatçılar tarafından eser kahramanlarına benzetilmektedir.

Sanat adamı karakter yaratır gibi tenkitçi yaratmak ister. Ve böylece onda bir takım vasıflar, muhayyilesinin icat kabiliyetiyle çevrelediği birçok hususiyetler ara. Eserinin ancak böyle bir tenkitçi tarafından kavranacağını düşünür, kabul eder ve inanır.

Sanatçı, daha eserini kurarken, bu noktayı göz önünde tutar. Nihayet eser, kendi kahramanile birlikte tenkitçiyi de tamamlayarak sona erer.

Kahramanın bütün hareketleri, gidişi, gelişi, fikir ve kanaatleri bu muhayyel tenkitçinin, muhtemel tenkitlerine göre ayarlanmıştır. Sanatçı, kahraman ile tenkitçisini bir arada bulundurduğu nispetle eserin mükemmel, muvaffakiyetin tam olduğu kanaatindedir. Ona göre tenkitçinin eser karşısındaki durumu önceden bellidir. Ve sanatçı eserini hazırlamaya başladığı andan itibaren muhtemel tenkitleri hesaba kattığı ve bu ihtimalleri sonuna kadar götürdüğü için, artık kıymetler piyasasına, çıkan eserinin kolaylıkla, anlaşılacağına, kabul edileceğine ve itirazları davet etmeyeceğine inanır. Halbuki manzara çok defa aksi şekilde görünür. Muhayyel tenkitçisini terkeden kahraman hakikî tenkitçi karşısında yerini muhafaza, edebilmek için çok zorluk çeker, hareketleri yanlıştır, fikirleri hatalıdır, gidiş gelişleri lüzumsuzdur.

Eser hazırlanırken muhayyel tenkitçinin sesini işiten sanatçı, hakiki tenkitçiye karşı müdafaaya(çok defa hücumu) geçer. Eserinin anlaşılmamış olduğunu, daha ciddi tetkik edilmesini ve nihayet şöyle veya böyle, şu veya bu usulde tenkit edilebileceğini söyler.

Tenkitçi, bizzat sanat adamının müdahalesi karşısındadır. Eserin

hayatını an be an takip etmemiştir. Sanatçı olarak yaratmanın şartlarını, imkânlarını ve zorluklarını denememiştir. Sadece üzerinde-, ki fevkalâde ince işlemlere rağmen (altın teneke) diye kendisine gösterilen yüzüğü fırlatan kuyumcu durumundadır. Burada yüzüğü işlemiş olan adam, onun teneke olduğunu hiç bir zaman kabul etmeyecek ve elinde mihenk taşı bulunan kuyumcuya karşı öfkesini (Sanattan anlamıyor) ifadesile be-lirtecektir.

Sanatçıyı bu hale getiren sebep, eserinde kahraman yaratır gibi bir de tenkitçi inşa etmiş olmasıdır. Böylece:

Emma Bovary ve onun tenkitçisi Goriot baba ve onun tenkitçisi Julien Sorel ve onun tenkitçisi şeklinde adete bir gölge tenkitçi ihtiyacının sanat ademinin benliğinde yer alması, sanat adamının dışında ondan ayrı bir tenkitçinin Var olabileceği unutulmuştur.

Tenkitçiyi sanat adamının artistlik faaliyeti tayin edemez. Sanat adamı eserini verdiği andan itibaren kıymetler piyasasından uzaklaşmak zorundadır. Mücadeleyi eser tek başıyla yapacaktır. Sanatçı, eserinin değerini müdafaa işini kendi üzerine alamaz. Eser, tenkitçinin karşısına tek başına çıktığı zamandır ki hakiki (mücadele başlanış olur.

Kıymetler sahasında mücadeleye atılan eser, tenkitçinin durumunu tayin eder. Tenkitçinin foksiyonları da zannedildiği gibi önceden belli, kaideleşmiş maddelerle tesbit edilemez. Tenkitçiye vazifesini ihtar eden de sanat eserinin kıymetler sahasındaki durumudur.

ONGER, Fahir; "Tenkitçinin Durumu", Yenilikler Dergisi, Sayı 1, 1946, s.3.

SAİT FAİK' E DAİR

Sait Faik Abasıyanık'ın son hikâyelerini okudunuz mu bilmem, eğer okumuşsanız ve eğer okuyup bitirdikten sonra "güzel; çok güzel,: hârika,, diyebilmişsiniz, onun eskiden yazdığı hikâyeleri tamamen unutmuşsunuz demektir. Ben, size "Semaver,,:"Sarnıç,,: ve ".Şahmerdanın kapakların» açıp, sahifelerini, çevirince. 936 dan 940 a, kadar ne harikuladeliğin (mevcut olduğunu hatırlıyacak ve son hikâyelerine "zayıf, kırık dökük, fazla mühmel,) [diyeceksiniz; meselâ, Semaverdeki "Şehri Unutan Adam,, da şu satırları okuyoruz:

:" ... İnsanları sevmek, şehrin yanan elektriklerine karışmış san altın kızlar avlamak, birine merhaba demek, öbürünün tüylü ensesini avuçlamak,: biraz ileridekinin güzel parmaklarını avuçlarıma almak...

A, herif delimidir nedir, gülüyor. Şakrak kızlardı. Her taraflarında bir, kenar mahalle kokusu vardı. . . , Hızlı; yürüyorlardı. Yetişmek için güçlük çekiyordum. Ara sıra dönüp bakıyorlar; gülüyorlardı.

Geri dönmüş, kaçmak üzere idim, Kalantor, şişman, temiz giyimli, bomba yanaklı, mebus veya müteahhit kravatlı bir adam:

—"Efendi dur bakalım. Kadınlara sataşmağa utanmıyor musunuz? Vaziyetinize bakan da sizi bir efendi zanneder, terbiyesiz herif.

Kadınlardan biri: — Aman bırakınız beyefendi, dedi, böyle adamlarla bir onama gelmez.

Neşem son haddini bulmuştu. Vidalarım sıkılmış, delk ve temas yerlerim yağlanmış gibi idi. Bir ' makina homurtusuyla islik çalarak uzaklaştım. Bir şoför, yanımdan geçerken:

- Aldırma be delikanlı, dedi. Ne olacakmış.

-Aldıran yok be anam, dedim. Ne olacak?

Ardımdan bir kaç kişi, "sarhoş, sarhoş dediler:

Sarhoştum. Hava elektrikler, şehir beni sarhoş ediyordu. İnsanlar beni bir miknatız hızıyla kendilerine çekiyorlardı.Dünyayı ve şehri rıyasız kucaklamak istiyordum. ,, , "Semaver,,den naklettiğim bu parça, 'kitaptan

rasgele alınmıştır. Bu eserlerde; seçmek denilen hadise tatbik! edilemez. Nihayet kitabın tamamını bu sütunlara geçirmek; icap edecektir

Said'in burada nasıl konuştuğunu görüyorsunuz. Damarlarımızda dolaştığını hissettiğimiz -şehir havası, ev içi ve sokak hallerinde bizi nasıl kavıyor; hikâyelerde bunu çok açık ve belirli olarak görüyoruz. O hikâyelerle senli benli oluşumuzun sebebi budur. Said'i okurken, her türlü etiketten uzak, arkamızda pijamamız sabah kahvaltısı ederken, veya yalak odamızda uykuya hazırlanırken huzur ve rahatı duyuyoruz. Ne tekim henüz bir endişe, bir telâş ve şüpheyi gömülmediği zamanların eserlerinde aynı huzurun devam etliğini "Sarnıç,, ve "Şahmerdan,, da görmüşsünüzdür.

"Günlerden yine yaz gibi bir gündü. Berber müşterisini tıraş ederken durdu. Usturanın ucuyla camdan dışarıyı bir müşterisine göstererek:

— Yukarıki evin karısı... Yine nereye gidiyor acaba? dedi.

Yüzü sapsarı bir kadın iskeleye doğru yürüdü. Durdu. Sonra vazgeçmiş gibi rıhtım boyunca gezinmeye başladı. İhtiyar bir adam da oralarda geziniyordu. Bu adam havanın güzelliği bahanesiyle şöyle Adalara kadar uzanayım diyen adamlardan birine benziyordu.

Kadın bu adama doğru yürüdü. Bir şeyler söylemek istedi. Sonra vazgeçmiş ve aklına gülünç bir şey gelmiş gibi hafif tebessüm ederek karşıki Adanın burnunu dönen vapura yetiştirmek üzere iskeleye yollandı.

Vapurun içinde tek kadındı. Ve tek biletsizdi. Fakat Kadıköy iskelesine vapurdan ne kadar bilet varsa o kadar adam çıktı. Ne fazla, ne eksik.

Şimdi şehir hayatından bir başka tablo; bir başka sahne göreceksin:

-"Bir dördüncü dubleyi garson getirip bıraktı, hıyar tursuzunu temizledi. Tabak sesleri arttı. Uzakta bir iki kelime türkçe konuşuldu.

Garsonlar kapıdan giren kadını genç adamın masasına doğru âdeta zorla sürüklediler. Genç kadın şaşırarak, çekinerek, ne olduğunu pek anlamıyarak bu bıyıklı adamın karşısına geçip olurdu. Ancak garsonlar gittikten sonra:

— Ne oluyoruz? dedi. Kimsiniz? Benden ne isliyorsunuz?

—Hiç, dedi öteki, anlatacağım, sakın olunuz. Bir bira içer misiniz?

Rakı içerim, dedi kadın

Kadına rakı geldi. Erkek anlattı. Kadın güldü. İçtiler ve sonra kolkola bir otele doğru yürüdüler.

Sait Faik bu devreye kadar mazbut ve derli topludur. Hikâyelerinde bir sarsıntı görünmez. Fakat "Medarı maişet,, ten itibaren işin şekli ve rengi değişmiştir. Gerçi "Medarı maişet,, inde hikâye olduğunu, hatta bir nevi hikâyeler birleşği halinde kendine mahsus tipik bir kitap olduğunu hatırlarsınız. Ve öyle zannediyorum ki, Sait Faik'in okuyucuları arasında "Medarı Maişet,,i roman zannedenler pek çoktur. Zira hikâyecimizin, başarılı bir roman kaleme alabilmesi için gerekli olan zaman, sabır, dikkat ve itinaı bir araya toplıyabilmesi imkânsız değilse de bu gün için gayri mümkündür. Burada, tecessüsleri davet eden şu noktayı da anlatayım ki Sait Faik'in hususî hayatı burada sizlere söylemekliğim lâzım gelen bir mevzu değildir. O, edebiyat tarihçisine ait bir iştir. Burada yalnız, hususî hayatının, eseri ve şöhreti üzerinde âmil olduğunu ilâve edebilirim. Nete-kim Sait Faik'in bu gün zayıf, kırık dökük ve mühmel olmasının en belli başlı sebepleri de bir kaç seneden beri hususî hayatında vukua gelen değişikliklerde toplanabilir.

"Medarı maişet,, nefaset bakımından "Semaver,, den daha ihtiyar değildir. Yalnız daha fazla mühmel ve daha itinatlıdır. Nitekim eserin yarısına kadar, tanıdığımız kahramanın İsmi başka, yarısından sonra başkadır. Sırf bu dikkatsizlik kitabı, param parça etmemize sebep olabilirdi. Fakat o,

Sait Faik'in kitabı olduğu içindir ki, hemen de büyük bir yadırgama hissetmeksizin yarıya kadar başka isimle, yarıdan sonra da başka isimle fakat aynı zevk ve aynı huzur içinde eseri okumaktan kendimizi alamadık.

ONGER, Fahir; "Sait Faik'e Dair", Yaratış Dergisi, Sayı 9, 1 Mart 1946, s.3.

ŞİİR VE HAKİKAT

Şiire büyüklük ve ölmezlik kazandıran kuvvetin hakikat olduğu, yüzyıllar boyunca yapılagelen deneme ve tecrübelerle aydınlanmış bulunuyor. Araştırma çağını aşmamış, bir sanatçının, eserini ve adını gelecek yüzyıllara ulaştırdığı görülmüş olaylardan değildir. Ancak sanatın büyük problemine varan ve bunu kendi lehine halletmiye muvaffak olabilen sanatçılardır ki zaman mefhumuna bağlı olmaksızın değer ve şahsiyetlerini kabul ettirebilmişlerdir. Diğer sanatçıların olduğu gibi şairin de artistik faaliyeti, mevcut malzemeyi sadece yeni bir nizama sokmak gayesini taşımaz. Şair kelimeleri, diğerlerinden başka bir şekilde tertiplemekle, faaliyetinin gayesi olan şiire ulaşabilirse de elde edilen bu netice, gerçek şiirin hilâfına olarak, edebiyat kitaplarının formülünü ve tarifini verdiği içi boş bir nazım kalıbından başka bir şey olamaz. Göz alışkanlığı ile şiir sanılan bu nazım halinin, haddi zatında şiirle ilgisi yoktur.

Şair kelimeleri, nesir ve konuşma dilinin üstünde birer kıymet olarak ele aldığı ve bunları, bir matematik muadelesi gibi, şiir probleminin çözülmesine doğru giden sıralanmış muadeleler halinde tanzim ve tertip ettiği andadır ki şiir için sağlam bir iskelet kurmuş olur. Bundan sonraki çalışmalar ancak eserin görünüşü yönünden tesirli olabilir.

Şiirin formunu, bu iskelet, bu çatı tayin eder.

Şiirde, görünüş itibarile ana yapıdan ayrı, fazladan bir takım parçaların varlığı şiirin esas formunu değiştiremez. Bilâkis bu fazlalıklar ve çıkıntılar şiirin iskeletine bağlanmamış oldukları için er geç düşmiye ve dökülmiye mahkûmdurlar. Fakat çok defa bunların ağırlığı fazla olduğundan şiirin topyekûn yıkılmasına sebep olurlar. Şu halde şairin, faaliyetini ayarlaması ve nihayet muayyen bir noktada durması zarureti vardır. Bu zaruret şiirde form mükemmeliyetinin hududunu tayin eder.

Böylece şiir meselesini, form içinde hazırlıyan sanatçı, problemin çözülmesinde daha başka unsurlardan da faydalanacak, nihayet bu unsurları kullanmakta göstereceği ehliyet ve başarı ölçüsünde büyük terkibe varabilecektir.

Şiir bünyesinin plâstik yapısını teşkil eden iskelet, Şairin estetik anlayışını ortaya koyar. Fakat asıl büyük yapının, terkip'in meydana gelmesidir ki şairin bir dünya görüşüne ulaşması imkân dahiline girer.

Şiir de şair de şahsiyetini bu terkip esnasında kazanır.

Terkibin mükemmelliği ölçüsünde şiir ölmezliğe ulaşır.

Ve terkipin mükemmeliyete varabilmesi de ihtiva ettiği Hakikatle mütenasiptir.

Şu halde şairin terkip safhasında hakikat unsuruna önem vermesi, onu daima göz önünde bulundurması lâzımdır."

Şiire ölmezlik ve devamlılık vadeden Hakikat, haddi zatında insan Hakikatinden başka bir şey değildir.

Bu noktada Şairin insanı iyi tetkik etmiş olması, ve mütemadi bir oluş ve değişme içinde bulunan insanın değişik hallerini değil, ilelebed değişecek olan fakat daima var olan öz cevherini ele alması lâzımdır. Bilfarz:

İnsanın Mukadderat karşısındaki tavrı

İnsanın Allah karşısındaki tavrı

İnsanın Kanun karşısındaki tavrı

Hadiseleri göz önüne alınınca ilk çağlardan günümüze kadar insanın, kendine üstün bir kuvvet karşısındaki durumu bakımından bu münasebetler değişmemiştir. Değişen, cemiyetin şekli, insanların sosyal yaşama şartlarıdır. Fakat münasebetler, yukarda da görüldüğü gibi, cemiyet dekorunun değişmesi halinde bile istikrarını muhafaza etmiş, yahut adını değiştirmiş, veyahut pek az değişikliğe uğramıştır.

Truva muhasaralarından II'nci büyük harbe kadar değişmiş olan sadece harbin şekil ve vasıtalarıdır. Buna mukabil harp mefhumu insan zihninde pek az değişmiş veya hiç değişmemiştir. Böylece insan hakikatini kavrayan şair, değişikliğin miyarı olan zamanın dışına çıkarak, eserini yüzyıllar sonrasına ulaştırabilecektir.

SANAT, MESLEK VE HALK

Bizimki dahil olduğu halde bir çok. Cemiyetlerde bugün sanat adamlarının karşısına dikilen sual şudur: «Mesleğiniz?» Bilumum resmî evrak üzerinde ve insanların dili ucunda duran bu sorunun gizlediği mana çok ehemmiyetlidir. Şüphesiz sanat adamı mesleğini ifade etmek için «Şâir, ressam, heykeltci, musikîci gibi bir takım kelimeler söyleyecektir. Fakat söylenen kelimelerin sorulan suale cevap teşkil edemediğini görecektir. Sanat'ın meslek olamayacağı zihniyetini ifade eden bu hadise hemen her gün rastlanan vakalardandır. Gerçekten sanat üzerinde çalışan adam ekseriya bir başka işle meşgul olmaktadır. Ve yukarıki sualin aradığı cevap ta budur. Yeni sanatçı, geçimini bir meslek veya memuriyet ile temin etmek suretiyle umumî efkâr karşısında kendini kurtarır. Fakat sanat cihetinden, ilelebed kendini kurtaramayacağı bir hükmün içine girer. Artık, sanatçı için sadece şu söylenir: «Şiire merakı, vardır» Musikiye karşı istidadlıdır. Resim için... Bu amatör'ler ordusu sanat tarihimiz içinde, mühim bir yekûn tutar.

Umumî efkârın, meslek ve memuriyet çerçevesinde faaliyet gösteren sanatçılara amatör'lük isnadı, insafsız bir hareket değildir. Bağımsız olmayan bir sanatçının aksiyona karıştığı, devrinin üstüne çıktığı bilhassa kendi tarihimizde görülmüş vakılardan değildir. O halde sanat adamının bağımsız kalabilmesi için tek çare sanat ile mesleğin birleştirilmesidir. Bu işi bir kanunla devlet yapacak, değildir, Bizzat artistin kendisi başaracaktır. Sanatçının, meydana getirmiş olduğu eserinin, hasılatıyla geçinebilecek duruma gelmesi için iki mukavemeti altetmesi, lâzımdır. Devlete veya mahdud bir şehirli burjuva zümresine ayak uydurmaktan vazgeçip sanatını halk için kullanması. Ve eseri, bir *ekonomik mal* manasında ele alarak müstehlik halk kütlelerine arzetmesi. Meddah, Karagöz, Orta oyunu, ve hatta Tuluatın, halk içinde doğan ve yüzyıllar boyunca halk arasında tutunan sanatlar olduğunu biliyoruz, Tunus'ların, Karacaoğlan'ların Gevherî'lerin bütün yurd ölçüsünde nasıl bir şiir yarattıklarını da biliyoruz. Ve gene biliyorum ki XX.'nci yüzyıldayız. Yani büyük tezatların beslenip, inkişaf ettiği, bir zamandayız. O halde bir ayak evvel salonları, binaları, terkedip,

sokaklara,' parklara, meydanlara, pazarlara, h    sa, halk nerelerde görünüyorsa oralara gidelim ve bağımsız halkın bağımsız sanatçıları olarak çalışalım.

ONGER, Fahir; "Sanat , Meslek ve Halk", Yenilikler Dergisi, Sayı 4-5, Ağıustos 1946, s.4.

SANATKÂRIN İŞİ

Cemiyet nizamı içinde her insan kendini bir faaliyet bölümü ile çevrilmiş bulur. İnsana isim, şöhret, servet v.s. gibi imkân ve değerleri bu faaliyet sahası hazırlar. Fakat görüyoruz ki içtimaî hayatla bir faaliyet bölümü içinde bulunan bütün insanlar isim, şöhret, servet v.s. babında aynı nisbel ve ölçüler içinde bir kıymet kazanamıyorlar. Aralarından bazıları ilerleyip sivrilerek diğerlerini aştığı halde, diğerleri geri de kalıyor. Ve zamanla unutulup gidiyorlar Psikoloji noktasından hareket eden bir takım müellifler bu olayı (Kabiliyet) ile izah etmiye çalışa-dursunlar, öte yandan biz modern sosyoloji ve sosyal psikoloji araştırmalarının neticelerine dayanarak bu işin sadece (şahsî kabiliyet) işi olmadığını söyleyebiliriz.

Eski edebiyat ve sanat tarihlerini, tezkereleri karıştıralım. Bilfarz «Şehî bey» in «Heşt-behişt» inde 226 şâirin ismini okuyoruz. Bu tezkere XVI ncı "yüz yılda yazılmıştır. Bugün ilâve olarak dört asır boyunca gelmiş geçmiş şâirleri de hesaba kattığımız halde gene Sehî beyin ulaştığı rakamın yanına varamıyoruz. Bu da, gösteriyor ki her devre içinde sanalla uğraşan insanların sayısı çoktur. Fakat bir asır adına konuşabilenler bunlardan yalnız bir kaç tanesidir.

Böylece anlıyoruz ki ilk tasfiyeyi (zaman) yapıyor. Ve zamana karşı mukavemet gösterebilen sanatkârlar da hep aynı-kuvvet ye şöhretle yaşamadıkları göre bunların da yeni (Vision) lara tâbi tutularak değerlendirilmiş olduklarını fark ediyoruz.

Esas mevzuumuza bu noktada; «Sanatçıyı zamanın oluşu içinde nasıl bir ölçüye göre değerlendirebileceğimiz» meselesile giriyoruz.

Sanat ve daha geniş mânada kültür tarihleri bize bu mesele etrafında aydınlatıcı bilgiyi vermektedirler. Görüyoruz ki zümresi içinde bir varlık olarak ken dini ortaya koymuş bulunan her sanatçı bir defa sanatı; ciddiye almış, onu.,kendine.iş edinmiştir. (Bazı dar görüşlü sanat tarihçilerinin burada yanlışları bizi ilgilendirmez.)

Sanatkârın sanatı bir iş olarak ele alması şu iki neticeyi doğurur: Ya bu işi sanatkâr kapitalist burjuvanın arzusunu tatmin için yapacak, böylece mevki,

para ve iyi bir hayat teinin edecek; yahut da büyük halk topluluklarının isteklerini yerine getirmek için çalışacak, çok defa takdir olunmayacak, belki de ancak ölümünden sonra yeniden keşfedilerek lââyık olduğu kıymet ve ehemmiyeti kazanacaktır. Fakat bir defa da bu başarıyı elde ettikten sonra isterse müellifler sanat ve edebiyat sahifelerinde ona yer vermesinler, o halis adam gerçekten bir insan okluğu için, müellifler hatırlamasa bile, kendilerine hizmet ettiği o halk toplulukları onu hiçbir zaman unutmayacaklardır. İsmi meçhul birçok sanatkârın eserleri bugün hâlâ yaşıyor. Eski sanatkârların, o dev insanların günümüze kadar gelen eserlerinin göze görünmez bir yerinde sadece (insan) diye bir imza fark edilir. Bizim halk şâirlerinden çoğunun nerede doğup nerede öldüğü belli bile değildir. Birçokları hakkındaki bilgimiz de son 25 yıllık çalışmalar neticesinde elde edilmiştir. Böylece 3- 4 asır geriye bakarken Folklorcuların dayandığı en zengin hazine halkın hafızası oluyor. Bir çok büyük eserler, hiç bir yazılı vesika olmadan nesilden nesle geçerek hafızalarda yaşamış, burjuva kafalı müellif ve münekkitlerin bile dikkat nazarlarını kendi üzerine çekecek kadar varlık göstermiştir. Bütün bu olaylar bize açıkça şunu öğretiyor ki sanatçı iki yoldan birini seçmek zorundadır. Ya ufak bir azınlığın arzularına boyun eğecek, yahut da sayıları kadar kalpleri de büyük olan geniş halk topluluklarının saadeti için çalışacaktır. Biz bugünkü anlayışla, ikinci yolu seçen sanatkâra önem veriyor ve onun milyonlara hitabeden büyük eserini alkışlıyoruz.

ONGER, Fahir; “Sanatkârın İşi”, Genç Nesil Dergisi, Sayı 1, Eylül 1947, s.3.

KÜLTÜR VE PROPAGANDA

Telif hakları ve sonuçlarını inceleyen birinci yazımın nihayetinde (1). “Yazarlarımızın tam bir refaha kavuşması, yalnız memleket içinde değil memleket dışında da ilgi uyandırmakla mümkündür” demiş ve bunun için bazı tedbir ve çarelerin düşünülmesi gerektiğini söylemişim. Bu yazımda, sadece yazarlarımızın maddi refahı ve fikri inkişafı bakımından değil, fakat aynı zamanda hatta daha önemli olarak Türk harsının dünyaya tanıtılması yönünden bir kültür propagandasına ihtiyacımız olup olmadığı meselesi üzerinde duracağım.

Tarih boyunca devam edegelen olaylar bize öğretiyor ki bir milletin geçmişi ve geleceği kültür ve sanat eserlerinin kuvveti ölçüsünde sağlamdır.

İngiltere’yi, Fransa’yı, İtalya’yı, Almanya’yı ayakta tutan şey zengin bir sanat ve kültür mazisine sahip oluşlarıdır. Bu memleketlerden söz açıldığı vakit dünyanın en ücra köşesindeki adamlar bile Shakespeare, Hugo, Dante, Goethe, v.s. nin isimlerini hatırlamakta zorluk çekmezler. Yunan ihtilali esnasında Lord Byron’un yazı ve hareketleri neden ileri gelmiştir? Bu misalleri istenildiği kadar çoğaltmak ve genişletmek pek mümkündür. Bizi burada bilhassa ilgilendiren nokta büyük ve deha sahibi olduklarında ittifak edilen kişilerin, gelecek nesillere daima bu vasıflarıyla tanıtılmalarıdır. Yani pek yakından alakadar olanlar istisna edilirse, büyük kütle, bazı fikir, sanat ve edebiyat adamlarını kendisine kabul ettirildiği şekilde kıymetlendirmektedir. Bilfarz herhangi bir şahıs “Shakespeare dahidir” derken bu hükme mutlaka, Shakespeare’in tek mil eserlerini inceleyerek varmış değildir: daha büyük bir ihtimalle onu tetkik eden bir müellifin fikrini alıp tekrar etmiştir. İşte muayyen bazı kimseler hakkında verilmiş hükümlerin bu şekilde tekrarını temin etmek bir nevi propagandadır.

Bugün birçok enstitüler ve neşriyat evleri bu esastan faydalanmakta, muntazam yayım yapmak suretiyle şahıs ve eser tanıtmaktadırlar. Fransa’da bir kitabevinin, bastığı eserleri ve kontratla bağladığı yazarları okuyuculara takdim etmek maksadıyla “La Gazette del lettres; isimli bir dergi çıkardığını

görüyoruz. Bu nihayet ticari fikri kuvvetli bir teşebbüsün ferd olarak başardığı bir iştir.

Daha esaslı bir müessese, memleketimizde de şubeleri bulunan “Librairie Hachette” dir. Dünyanın her tarafına Fransız kültür ve edebiyatını yayan bu geniş teşkilatın faaliyeti ve fonksiyonu şüphesiz birincisinden daha önemlidir.

Batıda bu iş bizzat Devlet eliyle de organize edilmekte, milli eserler yabancı dillere çevriletilerek dış memleketlerde yayımlanmaktadır. Hatta daha iyi randıman alabilmek için “Basın Yayın ve Propaganda Bakanlıkları” kurularak bu gibi çalışmalar büyük tahsilatlarla beslenmekte netice olarak da bittabi memleket sanat ve kültürü bütün dünyaya tanıtılmaktadır. Devletleşmiş propaganda teşebbüsleri için tipik örneklerden birini Sovyet Rusya’nın takip ettiği harici kültür politikası teşkil eder. Bu gün U.N.E.S.C.O. adı verilen “Birleşmiş Milletler Kültür Organizasyonu” dünyaya şamil topyekün müspet propagandanın en yeni ve en canlı numunesidir.

Bu en son teşekküle katıldığımız halde kültür propagandasına dair herhangi bir harekete giriştiğimiz görülüyor.

Esefle söylemek mecburiyetindeyim ki biz kültür işlerini ve bunun dünya efkârına tanıtılmasını şimdiye kadar çok ihmal etmiş bulunuyoruz. Her memleket birkaç şair, ressam, mimar, muharrir, mütefekkir ve filozof ismi hatıra getirmektedir. Medeniyetimizin çok büyük bir geçmişi olmasına rağmen Türkiye dendiği vakit sadece bir iki değerli Devlet adamının hatırlanması, yabancıların cehaletini değil, bizim bu meseleye ne kadar lâkayt kaldığımızı anlatır.

Şimdiye kadar daima ortaya çıkan eserlerimizi memleket seviyesine göre kıyaslayarak ölçtük. Bugün olayların gelişmesi karşısında bir memleket ölçüsünün varit olamayacağı aşîkârdır. Daha harbin içindeyken bile akli başında bazı kimseler Atlantik kültüründen bahsediyorlardı. Her türlü fikir, sanat ve edebiyat eseri için bugün ölçü dünya çapına yükselmiştir. “Recaizade şu tarihte, o zamanın şartları içinde iyi bir şair olarak kıymet

kazanır” diyemeyiz. O tarihe insek bile o tarihte dünya şiirinin kaydettiği inkişafı gaye diye ele almak ve bilfarz Recaizade’yi de bu ölçüye göre değerlendirmek zorundayız.

Böylece edebiyat ve sanat tarihlerimizi yeniden gözden geçirmek ve hükümleri tahsis etmekle beraber, aktüel edebiyat ve sanatımızı da vakit kaybetmeden bu dünya çapı miltengine vurmamız lazımdır. Fikir, sanat ve edebiyat adamlarımız eserlerini bu ölçüye göre ayarlamak ve alacakları neticeye göre de yerlerini tayin etmek mecburiyetindedirler. Dünya ölçüsünde eser veren fikir ve sanat adamları da himaye edilerek eserleri İngilizce ve dünya efkârına tanıtılmalıdır. Bu, olgun eseri elde etmek için, mükâfat usulünden daha teşvik edici ve alaka verici bir usuldür. Ve aynı zamanda eser ve şahıs dolayısıyla memleket sanat ve kültürünün bir propagandasıdır.

Fakat hayale kapılmadan biraz iç durumumuz üzerinde düşünelim. Beş, altı yıl önce bir tasfiye meselesi ortaya çıktığı vakit, çok kimseler bu hareketi küstahça buldular. Hâlbuki “Edebiyatımız yok, kültür eserimiz yok, sanatımız yok” diyen genç münekkitlerin neden böyle feryat ettiklerini araştırsalardı, bugün bile düşünülmemiş olan şu büyük hakikati görürlerdi: Edebiyat, fikir ve sanatın varlığı ancak bunlara ait eserlerin göz önünde durmasıyla mümkündür. Kitapçı camekânlarına bir göz atılsın, değil beş altı yıl önce, bugün dahi isimlerini kitaplarda okuduğumuz o ulu edip ve şairlerimizden kaç tanesinin kaç eserini bulabiliriz. Arap harfleriyle basılmış eski nüshalar ya tükenmiş yahut da kaldırım üstünde müşteri beklemekten pespaye bir hale gelmiştir. Görünüşü insanın edebi zevkini tahrik etmekten çok uzaktır. Bugünkü yazı dilinde çıkan kitaplarsa hem miktarca çok azdır hem de ne “transkripsiyon”u, neden not ve açıklamaları ihtiva etmektedir. Bugün yapılacak iş, esaslı bir tetkikten sonra fikir adamı, yazıcı ve şairlerin tek mil eserlerini ele alarak bunları “Külliyat” halinde fakat not ve açıklamalarla beraber büyük bir seri olarak basmaktır. Edebiyat, fikir ve sanatımızın varlığını, eserlerin tekrar basıldığını görmek ve istediğimiz anda onlara malik olmakla anlarız.

Batı memleketlerinde yeni kurulan her kitabevi evvelâ telif hakkından

muaf olan Klasikleri tam bir seri halinde bastırıp camekânlarına yerleştirir. Ondan sonra sermayesi nispetinde modern eserlere kayar. Hâlbuki bizde tâbiler Türk telif eserlerine adeta düşmandırlar. Bunun için herhangi bir kitabı 50 veya 100 defa basılmış tek yazarımız yoktur. Bu iş de gene Devlete düşüyor. Ya Milli Eğitim Bakanlığı emrinde bir büro tarafından Türk fikir ve edebiyatına ait eserler seçilerek basılıp yayılır veyahut klasiklerin tercümesini idare eden mevcut teşkilattan faydalanarak bu işe başlanılır. Edebiyat tarihine girmek demek, eserlerini her yıl birkaç defa bastırmak demektir.

İşte “tasfiyeciler” inkâra sevk eden sebep buydu.

Biz daha henüz bu işi yapmamışız. Gayet tabii olarak, teşkilatlı mükemmel, bol tahsilâtlı bir bakanlık kadrosuyla dünya ölçüsünde propagandaya girişmek bugün için bir utopie'dir. Bu düşüncenin utopie olmaktan çıkarak mümkün hale gelebilmesi için evvela fertlerin kendi aralarında anlaşarak sanat ve fikir hareketlerini organize etmeleri lazımdır. Nasıl sanayide rekabetlere karşı tutunabilmek için küçük esnaf ve zanaatkârlar Kooperatifleşmeye mecbur kalırlarsa sanat ve kültür hayatımızın kalkınması da aynı mevzu etrafında çalışan fertlerin dernekler ve kulüpler kurmasıyla imkân dâhiline girebilir. Rakip memleketlerin büyük ölçüde yaptıkları kültür propagandası karşısında benliğimizi muhafaza edebilmemiz için ilk şart zannımca budur. Bundan sonrası doğrudan doğruya Devlete aittir.

Bugün karşı karşıya geldiğimiz kültür ve sanat meseleleri bunlardan ibaret değildir. Daha nice buhranlar ve davalar, kendilerine şifa verecek elin temasını bekliyorlar. Gelecek yazıda muharrirlerimizin çalışmalarını ele alarak “Memleketi tanımak” işini inceleyeceğim.

ONGER, Fahir; “Kültür ve Propaganda”, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 18.10.1947, s.1-3.

HİKAYECİLİK VE TÜRK HİKAYECİLİĞİ ÜZERİNE NOTLAR

HİKÂYEMİZİN bir mazisi var mıdır? Bu soruya: 'araştırınca elbet bulunur gibi zoraki ve behemehal müsbet cevap vermek endişesi taşıyan bir cümleyle karşılık veremeyiz. Bugünkü anlayışımıza en çok yaklaşan hikyeler arasında bir seçme yapmak suretiyle - eserin ve yazarının hakkını yemeden - şu bir kac ismi yazabiliriz: Sami Paşazade Sezai (KÜÇÜK Şeyler) Ebubekir Hazım (Eski Şeyler), Refik Halici (Memleket hikayeleri), Ömer Seyfeddin (kahramanı Efruz Bey olan bir seri).. Hikâyemizin dünkü değerleri sanırım ki bunlardan ibarettir.

CUMHURİYETTEN sonra bir çok edebiyatçılar şöyle düşündüler: Hikâyeyi ne için yazmalıyız? Bizi hikâye yazmaya zorlayan âmil nedir? Hikaye anlatılması gereken şey ne olabilir? .

CUMHURİYETE kadar, hikayecilerimiz arasında bu şekilde düşünen kimseler var mıydı? Bilmiyorum. İstisna olarak isimlerini ve eserlerini soylediğim kimselerinde mutlaka bu fikirden yol açtıklarını iddia edemem. Ama büyük çoğunluğun o zamanlar 'Hikaye nasıl yazılmalı? onun güzel ve mükemmel olabilmesi için ne gibi usul ve kaidelere dikkat etmelidir?' diye düşündüklerini bugün arkalarında bıraktıkları yazılardan öğreniyoruz.

MESELENİN ortaya konusundaki fark. dünle bugünü ayıran anlayışların başkalığını gösterir. EDEBİYATÇILAR eser' yazabilmek fırsatını buldukları müsait zamanlarını milyonların

alın terine borçludurlar. Böyle olduğuna göre. ortaya koyacakları eserlerin toplum üzerinde hasıl edeceği tesirlerden dolayı sorumlu tutulmaları lâzımdır, Sorumluluğunu idrak eden yazıcı artık eserini neden ötürü yazacağını önceden tayin edecektir. Yazarın önceden belli bir gayeye yönelmesi, şuurlu ve yapıcı bir edebiyatın doğmasını sağlamıştır. Realizm, son zamanlarda pek çok gevelenmiş olan bu söz bugünkü hikâyemizin karakterini mi ifade ediyor?., Bu soruya hiç düşünmeden 'evet.' demek mümkün olablirdi eğer onu sadece bir konu seçiminden ibaret görenler bulunmasaydı. Halbuki zamanımızda bir çok yazarların memleket, halk,

içtimâî yara gibi kelimeleri kullanmakla realist edebiyat yaptıkları sanılmaktadır.

Yazarın her şeyden önce olayların mahiyetine sızması, nüfuz etmesi lâzımdır. Bu ilmi bilgi ve metot işidir. Bir soluk önce bahsettiğim konular iyice incelenmiş, tetkik ve tahkik olunmamış ise mücerret bir tasvirden öteye geçemezler. Tecrübe sahibi yazıcılar hikâyenin anketler, röportajlar ve monografi tetkikleriyle hazırlanabileceğini iddia etmişlerdir. Prensip, insanları ve hadiseleri ger-çek yüzleriyle tanımak ve bunları doğru ve sahih olarak, anlatmaktır., Tahkiki mümkün olmıyan edebiyatın süs eşyasından farkı yoktur...

XX. -Yüzyıl dünyasında hikâye artık aristokrat bakiyelerinin ve burjuva güzidelerinin meydana getirdiği Elit bir zümrenin gönlünü hoş etmek amacını gütmmez. Daha yaygın ve geniş bir mekân içinde yer tutan halkın isteklerine yönelmek gayesini güder.

Bugünkü hikâyemizi temsil eden eserleri okurken köy, kasaba, şehir gibi sosyal yapıların dekoru içinde köylü, kasabalı, şehirli olarak memleket halkının gerçek hayatını yaşıyoruz. Köyden şehre, şehirden köye doğru çıkış ve inişler neticesinde karşılaşan bu insanların münasebetleri ilk defa Genç Nesil edebiyatçılarıyla hikâyemize giriyor.

Bu Yazarların hiç birinde büyük hâdiseler ve üstün maceralar yoktur. Onların eserlerinde insan üstü bir yaratığın harikulade serüvenlerini okumak ta kabil değildir. Fakat bu yazılarda hergün rastladığımız ve gördüğümüz ve çok defa hallerinde tetkike değer bir fevkalâdelik bulamadığımız insanların yaşayışlarını, hayat kavgalarını, olaylar karşısındaki davranışlarını sevgilerini ve nefretlerini, sevinç ve üzüntülerini duymaktayız.

Çağdaş edebiyatın en büyük hikayecilerinden biri , Maksim Gorki şu veciz cümlesiyle bize anladığımız manadaki Realizm'in bir tarifini veriyor: "Realizm denildiği zaman insanların ve onların hayat şartlarının hiç süslenmeden olduğu gibi tasviri anlaşılır."

Gorki'nin bu sözü, yukarki vasıfları benimseyen , modern hikâyeciliğimizin " Evamir-i aşere" sine ilk madde olarak girmiştir.Diğer dokuz maddeyi merak edenlere hemen haber vereyim ki öteki emirler tariftaki birinci

kelimenin tekrarından ibarettir.

Bugünkü hikayecilerimiz insan'ı hiçbir şekilde idealize etmiyerek onu iyi ve kötü, yüksek ve düşük, inanmış ve inanmamış, muhteşem ve sefil bütün tezatlarıyla yani tam insan halile göz önüne koymaktadırlar.

ONGER, Fahir, "Hikâyecilik ve Türk Hikâyeciliği Üzerine Notlar", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 1, 15 Ocak 1948, s.4/14.

EDEBİYATTA MESELEYE DAİR

TEKRAR gayesi kendi içinde bir edebiyatın peşine düştü. Ve okuyucuya karşı daha âlimane açıklamalar yapılmak suretiyle manasız bir kelime oyunculuğu gerçek edebiyat diye gösterildi. Siyasi korku, kültürsüzlük, mevki kazanmak gibi şahsi hal ve düşünceler yazarı devamlı surette mesele fikrine yabancı bırakıyordu. Nihayet bu renksiz edebiyat umumi bir alakasızlıkla karşılaştı. O günden sonra yerli eserin okunmayışı, buna mukabil tercüme yolundan giren yabancı edebiyatlara karşı geniş bir ilgi gösterilmesi meselesiz muharririn; “Gerçek eser anlaşılmıyor. Halk okumuyor” diye feryadına sebep olmuştur.

EDEBİYAT piyasasında böyle bir enflasyonun görünmesi fikir adamlarını harekete geçirdi. Türlü inançlara sahip birçok düşünülerimiz edebiyatımızın bir buhran içinde bocaladığını haykırmaktan geri kalmadılar:

“Milli hayatımız, hatta insaniyet, istikbal denilen karanlık içinde yeni bir hayat bulmak için çabalayıp dururken şairlerimizde bunun hiçbir inikâsını göremiyoruz. Terennüm eyledikleri sadece hicrandır. Beşeri tahassüs yalnız hicrandan mı ibarettir?... Sevdüğünüzün vuslatından mahrum olmanın acısı ondan ayrılmanın ezası yanında, hatta ondan çok fazla bir batını kudretin bizi mütemadiyen yeni bir sevgiye, yeni bir emele doğru sürüklemesi de var.”

Bu satırlar bundan yirmi yıl önce Mehmed Emin tarafından yazılmıştır (Hayat 1927).

MAURİCE MAETERLİNCK’in dediği gibi: “Yazarın söylemek istediği bir şey vardır” bir şey olmalıdır. Söyleyecek bir şeyi olmayan yazar edebiyat adı altında bir takım gevezeliklerden başka bir şey yapamaz.

EDEBİYATÇININ söyleyecek bir sözü olması, edebiyatın problemle kaynaşması demektir. BU NOKTAYA gelince bana edebiyat meselesinin neden ibaret olduğu sorulabilir. –Çünkü hala bir kısım okuyucu ve yazarlar edebiyatta mesele fikrine yabancıdır– Benim cevabım şu: EDEBİYATIN MESELESİ, CEMİYETE YARARLI İNSANLARIN HAYAT MACERALARIDIR. Bu bütün kesafetiyle edebiyatın muhtevasıdır. Edebiyatın teknik meselelerine

gelince bu hususta esaslı itirazlar bulunmadığı, daha çok anlaşma mevcut olduğu için fazla bir şey söylenemez sanırım. Gide, meşhur Jurnal'lerinden birinde yazar ki: "Bugün havanın rüzgârlı olduğunu yazmak istiyordum. Bir saatten fazla düşündüm. Nihayet cümleyi buldum: "BUGÜN HAVA RÜZGARLI."

Gerek muhteva ve gerekse teknik problemin edebiyatımıza yerleşmesi birçok menfî hareket ve tesirlere rağmen ancak Cumhuriyetten sonra ve bilhassa bizim Genç Nesil yazarlarıyla mümkün olabilir.

ONGER, Fahir; "Edebiyatta Meseleye Dair", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 7, 8 Ekim 1948, s.1/8.

ADAMIN BİRİ

Külebi'yi ilk olarak "Sokak"ta tanıdım. Ömrü çok kısa olan bu derginin kendine mahsus bir havası vardı, ve zannederim bu havanın artistik mihrakı Külebi'nin şiirlerinde toplanıyordu. O günden beri Külebi tuttuğu yolu değiştirmede. Hattâ «Sokak»tan bir kaç yıl önceye gidersek «Gençlik» sayfalarında da gene onu her zamanki haliyle buluruz. Sanat adamının «maderzat» olabileceğine inansaydım bu tabiri yalnız Külebi için kullanırdım.

Şiir üzerine çeşit çeşit lafların söylendiği edebiyatın yukardan aşağı silinip yeni yeni imzaların şöhret avına çıktıkları bir devirde dahi Külebi istifini bozmadı. Fırtına o kadar kuvvetli esmişti ki «dehrin üstadı» olan - veyahut öyle tanınan - kimseler bile rotayı değiştirmek, zamana uymak lüzumunu hissettiler. Meselâ Cahit Sıtkı gibi bir şair mazarını unutarak modanın icâplarına göre şiirler yazdı. Fakat Külebi değişmedi:

Erzurumdaki evimizin

Islak tahtaları vardı

« Gençlik» dergisinde bu mısraları okuduğumuzda sene 1938 idi. İki yıl sonra « So--

kak» sayfalarında :

Niksarda evimizdeyken

Küçük bir serçe kadar hürdüm

mısralarını gördük. 1946 da karşılaştığımız manzara:

Ya ırmaklar ki yalnız yurdumuzda

Sahipsizdirler

Canları istediği gibi

Alıp başlarını giderler

Külebi'nin değişmediğini söylerken tekâmül etmedi demek istemiyorum.. Aksine ilk şiirleriyle bugünküler arasında baş döndürücü, bir yükseklik farkı

vardır. Tetkik, ederken göreceğiz ki alelâde günlük olaylardan «humaine» bir" dünyâ görüşüne yükselebilmek için muayyen merhaleleri aşmak lâzımdır. Sanatçı daha ilk adımında bütün bu meseleleri halledip mükemmel bir insan olarak ortaya çıkamaz.

Cahit Külebi'nin değişmeyen tarafı, şiirinin ritm tarafıdır. Bu münâsebetle onun kendine has bir stili olduğunu söyleyebiliriz. Bu üslûp, mısraların tekrarı, kafiye araştırmaları, kelimelerin ses kıymetlerini kontrol gibi işlem lerden meydana gelmektedir. Külebi şiirlerinde bu Ritmi kaybetmemeye çalışmış ve muvaffak da olmuştur. Hassas ve heyecanlı bir mizaca sahip olduğundan Önceleri gayetle «lirik» şiirler yazıyordu. Sonra -yavaş yavaş şiirlerinde mantıkî bir nizam hâkim olmaya başladı. Bu andan itibaren "Külebi'deki katıksız memleket sevgisi «plâtonik» olmaktan kurtularak, şuurlu bir hal aldı. Memleketimizin insanları önce görünüşleri, fizik bünyeleriyle daha sonra dertleri ve meseleleriyle şiire yerleşti. Öyle zanediyorum ki Külebi bugün o insanlar olmadan konuşamaz.

« Adamın Biri» ni okurken bu son noktaya çok dikkat etmek lâzımdır. Külebi'nin gerçek şiirleriyle etütlerini ancak "bu ölçüye göre birbirinden ayırt; etmek kabil olabilecektir.

Ben yine insanlığı severim

Bütün kadınlardan ziyade

diyen şâirde, şiiri yüzyıllar boyunca beslemiş ve beslemekte olan cinsî ihtilâf yani aşk tasfiye edilmiş gibi görünür. Aşk unsuru karşısında şair ne vaziyet alırsa alsın bu onun kıymeti üzerinde büyük bir rol oynamaz. Fakat onun «insan» la meşgul olması bizi daha müsbet düşüncelere götürür. İşte bu düşüncelere dayanarak diyebiliriz ki bir şairin eserini tetkik etmek, onda insan me-selesinin ne şekilde ele alındığını araştırmak demektir. Şimdi elde ettiğimiz bu ölçüye göre «Adamın Biri» ni kıymetlendirelim.

Eser zarf itibariyle pek güzel ve itinalı basılmıştır. Abidin Dinonun desenleri de ki -tabın umumî havasını kuvvetlendirmektedir. Gerek isim ye gerekse resimler daha ilk bakışta kitabın insanla yakından alâkadar

olduğunu. müjdeliyor. İlk şiirden şu mısraları okuyoruz:

*Savmes sana mahsustur
Yüreğin hükmedince,
Boynunun damarları kabararak
Türkü söylersin söyleyince
En iyi sen gülersin,.
Ölürsün öl deyince,
Sana mahsus çalışmak
Sen ki kış ve yaz düşünceli
Sen ki kış ve yaz yalınayak.*

Bunu takip eden şiirin ilk kıtası, Orhan Veli'nin «Kaside» isimli şiirine ses bakımından çok benziyor:

*Sirtında mevva küfesi
Başında hasır şapka,
Dolaşır durursun akşama kadar
Sokaklarda*

Mısra ve kafiye Orhan Velide de aynı:

*Elinde Bursa çakısı
Boynunda kırmızı yazma,
Değnek soyarsın akşamlara kadar
Filya tarlasında.*

Bu benzeyişten ötürü Külebi'nin o şiirini sevmedim.

Memleket insanların meseleleri «Memleketimiz» isimli şiirden itibaren Külebi'nin en esaslı tem'i haline gelir:

*Uzak köyler
Harap köyler
Uzak köylerimizde doğan hemşeriler*

Neler konuşurlar

Neler düşünürler

Ne yerler ?

Kitabın bütün şiirlerini buraya geçirmeme imkân yok. Üst tarafını «Yirminci asrın ilk yarısı» «Mehmet Ali», «Dün yamız», «Sivas Yolları» gibi kuvvetli, «Hikâye», «Sevda», «İstanbul» gibi güzel şiirleri okuyucular kitaptan okusunlar

Cahit Külebi'nin yazdıkları güzel şiirler diye vasıflandırabildiklerimizden ibaret olsaydı bugün kendisi için «iyi şair» der geçerdik. Halbuki o şairliğinden hiç bir şey feda etmeden memleket ve cemiyet meselelerine de uzanmaktadır. İnsanî ilgisi kuvvetlidir. İyi bir terkip yapmanın sırrına varmıştır. Cahit Külebi'yi «Adamın Biri» nde hayatı tanımış olgun bir şair olarak görüyor ve alkışlıyoruz.

ONGER, Fahir; “Adamın Biri”, Fikirler Dergisi, Sayı 12, 1948, s.12-14.

DİL TARTIŞMALARI

Geçen yıl, adına “Muallimler Birliği” denilen bir topluluk İstanbul’da bir “Dil Kongresi” tertipledi.

Bu yıl da başkentte “Dil Kurultayı” toplandı. Gündelik basın bu olayın çalkantılarıyla doldu. Aydınlarımız olup bitenleri büyük bir dikkatle takip ettiler. Kültür çevrelerinde özel tartışmalar yapıldı. Fakat konu ve mesele birbirinden ayrı iki görüş noktası etrafında halkalanarak bölündü. Birincisi hükûmetin resmî görüşüdür ki şöylece özetlenebilir: Dil devrimini bugünkü ulaştığı yerde, karışık manzarası içinde kadrine terk etmek. Buna “yaşayan dilin muhafazası” dendi.

Daha çok eski nesilleri etrafında toplayan bu düşünce tarzı, tarihten hatırladığımız “Statüko’nun muhafazası”na yani bir nevi “Metter nich sistemi”ne benzer. O vakitte buna taraftar olanlar ileri fikirleri taşıyanlar değildi. Tam aksine zor ve kuvveti elinde tutan Monarşi taraftarı idi.

Dil konusunda ikinci görüşü benimseyenler, yani Dil devrimine inananlar umumiyetle genç ve yeni nesil mensuplarıdır. Bu aydın kişiler, eski geleneklerinden sıyrılmaya çalışan canlı bir edebiyatı temsil etmektedirler. Bağımsız sanat dergileri bunlar tarafından yayımlanmakta, dil devriminin gelişmeleri bu sanatçılar eliyle edebiyata girmektedir.

Bu ikinci grubun içindeki yazarlar, yani biz, bizim nasıl edebiyatçıları, devlet organları yolundan , yukarıdan emirle, dile bir biçim verileceğine hiç bir vakit inanmadık.

Böyle bir hareket olsa olsa toplumla, devlet arasında gerçek dil ve resmî dil gibi bir ayrılık yaratabilirdi. Netekim tartışmalar sırasında dil devrimine hücum edenler bu noktadan hız alıyorlardı. Bizim dil devriminden umduğumuz ve beklediğimiz şey, ayrılıkları ortadan kaldırmaktı. Ve ayrılık derken toplumla yazar arasındaki söyleşme ve anlaşma farkını belirtmek istiyorduk. Devletin resmî yazı dili de , şairin edebiyat dili de bu mütecanis dil olacaktı.

Kurultayın bulduğu “yaşayan Türkçe, formülü bu isteklere cevap verebilecek mi? Hiç sanmıyorum. Çünkü ileri sürülen şekil, birbirinden çok

farklı görüşleri yan yana işi zamanın yürüyüşüne bırakıyor.Bu ise bir biçime sokulması gereken dilimizin daha uzun zaman karmakarışık durumunu muhafaza ederek devlet, toplum ve yazar arasındaki ayrılığı yaşatmaktan öte bir işe yaramıyacaktır.

ONGER, Fahir; “Dil Tartışmaları, Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 24, 15 Ocak 1950 s.1.

ORHAN KEMAL'İN EKMEK KAVGASI

Geçen yıl “Küçük Adamın Notlar” ının birinci kitabını yayımlayan Orhan Kemal bu defa onsekiz hikâyesini bir araya toplamak imkânını buldu. Bu imkân edebiyatımıza önemli bir eser kazandırdı: Ekmek Kavgası.

Kitaba böyle bir ad konması tesadüf olmasa gerek. Onsekiz hikâyenin hepsi de insanoğlunun gerçek savaşını, ekmek kavgasını anlatıyor. Hikâyelerde ele alınan kimseler, engin halk tabakalarından seçilmiştir. Teber Çelik'ler, Afaracı Hacı Ali'ler, Çocuk Sami'ler, yeni edebiyatımıza kadar, yazarların iltifat etmediği tipler ve kahramanlardır. Yeni hikâyecilerimiz bu insanlara önem, vermekle başlar. Bugünkü hikâye, zevk inceliği veya hassasiyetin gelişmesinden değil fakat görüş ufkunun değişmesinden doğmuştur. Dün ile bugün arasındaki ayrılık hatta zıddiyet bu bakıştadır. Orhan Kemal'in Genç Nesil mensûbu, yahut Yeni Yazar oluşu bundadır.

Ekmek Kavgası, bize pek çok hikâyeden ancak bir kaçını tanıtıyor. Kitaba alınmamış daha, nice güzel hikâyeler hatırlıyoruz. Onların ve bundan sonra yazılacak olanların, hiç değilse yılda bir kitap teşkil edecek şekilde toplanması en candan isteğimizdir.

Ekmek Kavgası.. Dün olduğu gibi bugün de hayatımızın en büyük problemini teşkil ediyor. Ve edebiyatçı bu büyük «aksiyon, içinde bocalıyan insanı adım adım, takibe çalışıyor. Köyde, pazar yerinde, kayvede, fabrikada, büroda, ceza evinde hatta dağ başında, kısaca hangi mekân içinde olursa olsun. İnsan bu büyük endişeden kendini kurtaramıyor. Teber Çelik'in karısını, mahalle bekçisine yaklaştıran sadece kocasına karşı duyduğu intikam hissi değil. Belki bu duyguyu yaratan sebeptir. Bekçiyle beraber yürüyen kadının ekmek kavgasının ta içinde olduğunu sezeriz.

Afaracı Hacı Ali, kıcı kırılan tek ineğine mi acır? Onun içine çöken bu acıda da ekmek kavgasını kaybetmenin bir öfkesi ve hıncı vardır.

«Bir kadın» da okuduğumuz baş döndürücü maceralar sadece parlak yüzlü bir oğlan uğruna mı yapılmıştır? Kadını terki diyar ettiren sebep belki bu. Fakat her adımda karşılaştığı olaylar bundan daha önemli bir sebebe

bağlanır.

Bir fabrikanın muhasebe odasında geçenlere ne demeli?

Gece postası yapan işçilerin makinelere yaslanarak ayakta uyuklamaları neyle izah edilebilir?

Nihayet bir muvazaa ile ceza evine gönderilen 12 yaşındaki Çocuk Ali'nin durumu nedir?

Bütün bu soruların cevabı bir tek ana mesele etrafında halkalanır: Ekmek Kavgası.

Yerli dile kuvvetle hakim olan Orhan Kemal'in mükemmel bir hikâye tekniği ile ortaya kovduğu bu geniş problem, bir doküman değeri taşır. Konuşmalardaki hareket ve canlılık hikâyeye oldukça uzun bir ömür kazandırır. Mesele içinde tanıtılan şahısların, psikolojisini bu konuşmalardan öğreniriz. Örnek olarak verdiğimiz hikâyelerde konuşma, harikulade bir gelişme kaydeder. Dilin yerli inceliğini bilmesek bile. Bu özellik bizi o hayalî, doğru çeker. Orhan Kemal'in başarısı, sadece problemi iyi olarak koymasında değil, aynı zamanda bundan bir edebiyat yaratmasını bilmesindedir.

ONGER, Fahir; "Orhan Kemal'in Ekmek Kavgası", Edebiyat Dünyası Dergisi, Sayı 22, 1950, s.4.

YAŞAR KEMAL'İN“SARI SICAK”I

YAŞAR KEMAL'in bu ilk kitabında dokuz hikâye yer alıyor. Üzerinde durulan konu: Çukurova'nın bereketli üretiminde emek harcayan insanların hayatıdır. Hiç şüphe yok ki bu hayat, birbirine bağlı birçok çatışma ve mücadelelerle değer kazanıyor. İlk tabiat şartları... Nefes bile aldırmayan yakıcı, kavurucu sıcak, sonra bataklıkların beslediği “bulut halinde hücum eden sinekler”, sonra açlık. Ve bu hercümerç içinde yardım eden, derdi hafifleten iyi yürekli insanlarla, bunlara karşı koyan kötü insanların savaşı. Kitaba adını veren “Sarı Sıcak” taki çocuk Osman; okula, oyuna ve sabah uykusuna hasret ipincecik vücudu ile hayata, yani ekmek kavgasına yeni başlıyor. “Bebek” te karısının ölümü üzerine kucağında kalan, başı sarkmış süt çocuğu ile İsmail bu savaşın içinde şaşalamış, sersemlemiş bir halde çocuğuna bakacak birini arıyor. Bu halde çocuk bir yük. “Nasıl olsa bir gün acından ölecek.” iyi yürekli kişiler, çocuğun yaşaması için çalışıyorlar, ama onlarında tarlaya gitmesi lazım. “Dükkancı” da, “Süpürge” de Çukurova köylerinin dalavereci tiplerini seçiyoruz. “Keçi” de ekmek kavgası ümitsiz bir halde. “Sinek” de insanın çalışma gücünü tüketen bu haşereden kaçıp kurtulma çareleri araştırılıyor. Sinek bu bölge için belli başlı bir meseledir. “Hançer” de yiğitlik ile zavallılık duygularının çatışmasını okuyoruz. “Memet”le Memet” de ise canlı bir probleme parmak basılıyor. Daha sonra günlük bir gazetede yayınladığı bir röportajında Yaşar Kemal bu meseleyi açık olarak ortaya koyacaktır. Gösteriş olarak makineye rağbet eden toprak sahiplerinin bölgedeki işsizliğin artmasındaki rolleri gerçekten dikkati çekecek bir meseledir.

Hikâyelerindeki konu ve meselelere kısaca dokunduğumuz Yaşar Kemal'in bu dikkatli mesaisini takdirle karşılamak lazımdır. Onun bu kitabıyla, karnı tok adamın ümitsiz aşk teranelerini geveleyen edebiyata karşı soylu bir eser daha kazanmış oluyoruz. Kendisi “Neden böyle yazıyorsunuz?” sorusuna şu karşılığı veriyor: “... Bu devrin yazarı, yani yazar denebilecek yazarı, elbette bir şeyler söylemek için yazıyor...”

Evet, bu çağın yazarı bir şeyler söylemek için yazdığı gibi, daha önceki yazarlar da bir şeyler söylemek için yazıyorlardı. Ama, Yaşar Kemal'in demek istediklerini yukarıda özetledim. O, uzun zaman içinde bulunduğu Çukurova halkını dramatize ediyor ve bize bu hayat çizgisinde yaşayan insanların macerasını duyurmak istiyor. Yani batı deyimindeki dili ile bir "Antitez" edebiyatı yapıyor. Gerçi bir "Leica" objektifi hassasiyetiyle tespit edilen tabloların okuyucu üzerinde esaslı bir etki bırakacağı doğrudur. Fakat zannederim ki işin sadece bu tespit ve müşahade safhası aktif bir edebiyat için yeter değildir. Dekor iyi çizilmiş olabilir, konuşmalar canlı, dil yerli bünyesine uygun, tipler realist bulunabilir, hatta hikâye kompozisyon yönünden başarı gösterebilir. Bütün bu meziyetlerine rağmen bakarsınız ki eser bugünkü anlayışımızla gene de realist havadan yoksundur. O halde Yaşar Kemal'de yoksun olan ne? İlk, kitabın dokuz hikâyesinde de boy gösteren çeşitli tipler arasında belli bir kişiye rastlamıyoruz. Yani Çukurova hayatının yarattığı karakteri takdim edilen tiplerin hiçbirinde bulamıyoruz. Hakkında en çok bilgiye sahip olduğumuz "Bebek" hikâyesinin kahramanı İsmail, karısının ölümü üzerine şaşırılmış, iradesiz, aciz hale düşmüş bir zavallıdır. Diğerleri de az veya çok hayatı olduğu gibi kabullenmiş kişiler. Bu sönük ve silik kişiler üzerine realist bir edebiyat kurulamaz kanaatindeyim. Elbette Çukurova'nın da mücadeleciler, enerjik, canlı ve uyanık insanları vardır. Onlar da aynı hava içinde yetişmişlerdir ama hayatı olduğu gibi kabul etmezler, daha iyi olmasını isterler. Her şey bu istekte ve bu isteğin tahakkuku için çalışmaktadır. Yazar konu ve meseleye bu yönden müdahale edebilir ve etmesi de lazımdır. Yurdun herhangi bir köşesinden derlenmiş notlar iyi bir röportaj malzemesi olabilir. Bu noktada Yaşar Kemal -Japon hamamlarının şehvetli sıcaklığına methiyeler yazan muharrirelere karşı- bize gayet iyi örnekler vermiştir. Fakat anlattığımız gibi iş hikâyecilik konusunda daha başka operasyonlara ihtiyaç gösteriyor.

Yeni yayımlanan kitaplar arasında "Sarı Sıcak" ı ele alarak üzerinde durmamın sebebi Yaşar Kemal'in iyi bir anlayış ve sorumluluk duygusuyla hareket eden bir yazar olmasından ileri geliyor. Bu ilk eserin kazandığı

başarıdan sonra daha dinamik yazılarını beklemek hakkımızdır.

ONGER, Fahir; “Yaşar Kemal’in “ Sarı Sıcak”, Beraber, Sayı 7, 1 Aralık 1952, s.3.

AÇIKLAMA

Sabık arkadaşım Behçet (Gönül) Necatigil'in, Kaynak'ta çıkan bir yazısında bana tecavüze yeltendiğini hayretle gördüm. Son yedi sekiz yıldan beri tanışır, karşılıklı saygı hududları içinde görüşürdük. Şairliği hakkında iyi şeyler düşündüğüm zamanlar da oldu. Fikir bakımından ayrı yollarda yürüdüğümüzü anlayınca kendisinin edebiyatta ne yaptığı ve ne yapacağı ile fazla ilgilenmez oldum. Gün geldi yazılarını bir okuyayım dedim, hiçbir şey anlamadım. Kendisi ile konuşmanın uygun olacağını düşünerek düşüncelerimi dışarı vurmam. Yakınlarda çıkan bir kitabı münasebetiyle bu isteğimi kendisine açtım. Bir edebiyat adamının 7- 8 yıllık bir tanışmaya saygı duyarak bu konuda konuşabileceğini sanıyordum. Nihayet böyle bir konuşmada bazı tereddüdlerin, bazı bilinmiyen noktaların çözülebileceğini hesaplamıştım. Ama bu işin sonucu ümit ve tasavvurların dışında, hatıra hayale gelmiyecek bir çıkmaza girdi. Sabık arkadaşım tam bir gazap hali içinde etrafına ateş püskürtüyor ve bittabi bu şüursuzca hal içinde ne söylediğini kulağı duymuyordu. Kendisine itidal tavsiyelerimiz falan hepsi güme gitti. Ve "Behçet Necatigil'in Hiddeti" konusunda bir yazı kaleme almıya beni mecbur etti. Okumuş olanlar hatırlıyacaklardır, bu yazım bir tenkit makalesi değildi. Ve zaten ben olur olmaz nesne için oturup tenkit yazısı da yazmam. Şimdiye kadar yazdıklarımın çoğu ya kitap "Kontrandü" südür, yahut sanat haberleri yahut ta edebiyat ve sanat meseleleridir. "Tahribi Harabat,, mantığına ve zevkine hayranlık duyan sabık arkadaşım Behçet Necatigil gibi düşünen kimseler bunların içinden hangisinin tenkit yazısı olduğunu ayırt edemezler. Ve bir küçük "polemik,, notunu Tenkit makalesi, zannederler Aslında, tenkit yazılarım sayıca azdır ve şu esasları savunmaktadır. Sanatçıda mesele şuuru, Sanatçıda sorumluluk derecesi, sanatçıda, insan anlayışı sanatçının iktidarı yani düşündüğü ile yapabildiği iş... Sanat eserinde ve sanatçıda bir bütün halinde bu esasların araştırılması edebiyatımız için bir yeniliktir. Bu konuda benim gibi düşünen daha bir kaç arkadaşın varlığı iledir ki her türlü dostluk, ve yakınlıkların, iltimas ve

torpillerin gölgelendiremeyeceği değer hükümlerine ulaşmak mümkûn olmaktadır. Yıllardan beri edebiyat öğretmenliği yapan sabık arkadaşımın daha hâla "Tahribi Harabat" peşinde dolaşması ve gerçeklere gözlerini yumması ne ile izah edilebilir? Yaşadığı çağı hakir gören, bütün değerleri geçmiş zamanların alaca karanlığında bulan bir edebiyat öğretmenin şair.olarak inkâr ettiği çağ içinde yer almağa savaşıması da başlı başına bir meseledir. Bütün bu kusurlarına rağmen bir adam kalkar da kendisi için yapılan samimi bir ikazı, sistemli imha siyaseti diye gözünde büyütür, yahut evvelden alınmış müşterek bir kararın tatbiki gibi vehimleri öne sürerse, her şeyden önce bu adamın mantık itibariyle normale dönmesini beklemek lâzımdır. Sanki milletin hiç işi gücü yok ta Sırf Behçet Necatigil'i devirmek için klikler kuracaklar, sistemli imha siyasetleri düşünecekler, müşterek kararlar alıp bana yazılar yazdırtacaklar. Behçet Necatigil gibi mazbut bir hayat içinde yaşayan, mütevazi ve mahviyetkâr sanılan bir adamın boyle kuruntulara kapılacağı hatıra mı gelirdi? Aman Allahım şöhret ateşi şairleri ne hale getiriyor.

ONGER, Fahir; "Açıklama", Kaynak Dergisi, Cilt 6, Sayı 78, 1 Mayıs 1953, s.262-263.

DENEME ÜZERİNE

«Bizde eleştirmeci yok» diye feryad ediyorlar. Dikkat ediniz bu ses, çoğu zaman, yazdıklarının beğenilmediğini, anlaşılmadığını ileri sürenlerden gelmektedir. Bu yazarlar kendi gönüllerine uygun bir eleştirmeciyi hayatlarının sonuna kadar bekleyip duracaklardır. Eseri, yazara, sanatçıya göre, onun işlediği gibi değerlendirecek bir eleştirmeci henüz yer yüzüne gelmemiştir. Olmaz böyle şey. «Bizde eleştirmeci yok» diyenlerin başlarını kaldırıp gazetelere, dergilere bakmaları lâzım. Şiir, hikâye, resim, roman, tiyatro, sinema, konser üzerine her gün yazılan eleştirmeleri okumaya insan vakit bulamıyor. Bu yazılanları okuyabilmek için bilc işi gücü bir tarafa bırakmak gerekiyor. Ama bir kez gözü dönmüş adamların. İlle «Bizde eleştirmeci yok» diyecekler. Ve - en garibi - eleştirmeci dediğin şöyle olur. böyle olur diye bir de vaaz verecekler. Meselâ Belinski'den söz açacaklardır. Eserlerinin incelenmesini ancak o çapta adamlara lâayık görüyorlar. Belinski'nin karşısında Dostoyevski'ler , Gogol'lar vardır. İşin bu yanını hesaba katmak işlerine gelmiyor. Peyami Safa'ya, Nahid Sırrı'ya, Nurullah Ataç'a razı olamıyorlar bir türlü. Oysa ki, Cahid Sıtkı ile Fazıl Hüsnü'yü Peyami Safa tanıtmıştır. Said Faik ile Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet üçlemesini Nahid Sırrı keşfetmiştir. Necati Cumalı, Cahid Külebi ve diğerlerini Nurullah Ataç ile Sabahattin Eyüboğlu yetiştirmişlerdir. Daha pek çok örnek verebilirim. Peyami Safa'yı çizsek bile, ötekilerin rolünü inkâr edebilir miyiz? Adını saydığım şailerin tanınmadığı, bilinmediği iddia edilebilir mi? Bu isimler okul, okuma kitaplarına nasıl girdi? Ama bunlardan başka yazarlarımız da var. Bunlar Peyami Safa'ya, Nahid Sırrı'ya, hattâ Nurullah Ataç'a konu olamamışlardır. Yazdıkları onların ölçülerine uymaz. Beğenmesine belki beğenirler ama, bunlardan söz açmak işlerine gelmez. Onları da başka eleştirmeciler inceler, günlük gazetelerde sütunu olmıyan, kendilerine yer verildikçe konuşan eleştirmeciler.

Eleştirmeciden söz açıldıkça Ahmet Haşim akla geliyor: «... Her fikir otlağından topal ve yaralı bir hayvan gibi, sopayla, taşla, tekmeyle uzaklaştırılan münekkittir, hakikatte insan zekâsının en müessir hâdimlerinden biridir.» diyen bu edebiyatçımızı daha uzun bir müddet anmak zorunda kalacağız. Çünkü bizde olmıyan şey eleştirmeci değil, fakat eleştirmeciye karşı müsamaha ve saygıdır.

Eleştirmeciyi işimize gelmediği vakit bilgisizlikle suçlandırmak, kabul edelim ki, sadece bize has bir özelliktir. Teker teker biribirinin başını yemeğe çalışan sanatçılardan yalnız ve yalnız eleştirmeci karşısında birleşmeleri o sanatçılar için Ahmet Haşimin görüşünü doğru kılar.

Eleştirmecinin eser karşısında bir yanı tutmaması, nesnel olması isteniyor. Bunun kadar insanı yanıltan bir başka düşünce olamaz. Eleştirmeciden yan utmasını istemek demek, onu sanatın, sanat eserinin dışında tutmak demektir. Oysa ki eleştirmeci, sanatçının eserini yeni baştan yaşıyan adamdır. Duruma göre bazan onunla beraber, bazan da ona karşı olabilir Ama onun dışında olamaz. Her sanat akımı, kendi sanatçılarıyla, eleştirmecilerini beraberinde getirir. Klasisizm, Rasin'le Bualo'yu paralel olarak ortaya koymuştur. Klasisizm akımı içinde Bualoya bakarak, bu akımın dışında kalan edebiyata karşı taraf tutuyor denebilir mi?

Bir müddetten beri eleştirmecilik alanında da empresyonizm kendini gösteriyor. Eleştirmeci, kendi zevk ve anlayışını değer yargısına ölçü yaptı. Jit gibi, aydınlara kendini kabul ettirmiş yazarlar elinde başarı kazanan bu tip eleştirmecilik bizim yayın hayatımızda da salgın haline geldi. Birinci paragrafta açıkladığımız eleştirmeci bolluğunun başlıca sebebi de budur. Ama bu keyfe göre yargılama işi, ölçünün tamamen ferdi oluşu yüzünden bazı karışıklıklar yaratmış, asıl önemli değerlerin unutulmasında âmil olmuştur. Bu noktada Nurullah Ataç'tan söz açmak gerekiyor. Çünkü çoğu zaman. Nurullah Ataç'ın - Jit'e karşı hayranlığı düşünülerek - empresyonist eleştirme yaptığı sanılmıştır. Yazıları dikkatle okunursa Nurullah Ataç'ın rasyonalist bir yolda yürüdüğü kolayca görülür. (Bu ad altında bir eleştirmecilik olup olmadığını bilmiyorum).

Şahabettin Süleyman'dan tutun da Halid Ziyaya (1930 dan sonra), Prof.

Suat Kemal Yetkin'e, hattâ Attilâ İlhan'a kadar bir çok yazarlarımız eleştirmeci'nin nasıl bir adam olduğuna dair yazılar yazmışlardır. Örnek olarak Vasfi Mahir Kocatürk'ün reçetesini olduğu gibi aşağıya alıyorum:

«**Kendi** milletinin **edebiyatını**, tarihini ve felsefesini çok iyi bileceksin. Bütün cihan edebiyatı, tarihi ve felsefesi hakkında yetecek kadar bilgi taşıyacaksın kendi milletinin edebiyatına tesiri dokunan milletlerin edebiyatını biraz daha derinleştirmiş olacaksın.

Bu geniş bilgi sistemi üzerinde, ince görüş, derin duyuş zevk değişikliği, ciddiyet ve namuskârlık gibi münekkide has vasıfların bulunacak. Ondan sonra bu meziyetlerini maddeten ispat etmiş olan bir kaç tane değeri şüphesiz eser vereceksin. O zaman sana büyük bir münekkid diyeceğiz ve en küçük hükümlerinin bile geniş ilmi mesainin neticesi olan basit kanunlar gibi kıymeti olacak.» (Yeni Türk Edebiyatı Sa. 129)

Böyle eleştirmeciler düşman başına...

Eleştirmecinin çabası eserle sosyal çevre arasında bir ayniyet kurmaktır diyenler eseri değerlendirme yönünden sağlam bir ilke ortaya koymuş oluyorlar. H. Ten'in sosyal çevreden faydalanma düşüncesiyle bu anlayış bir ve aynı şey değildir. Burada eleştirmeci sanat eserine hâkim olan fikri esas almaktadır. Yazarın eserde belirttiği düşünce ile sosyal çevre arasındaki münasebet bu eserin değerini tayin edecektir. Birinci paragrafta adı geçen Belinski'nin yaptığı iş buna yakındır. O. eser kahramanları üzerinde önemle duruyor, onların sosyal çevre ile yakınlarını inceliyordu. Bizim sanat hayatımıza bu anlayış henüz yeni yeni karışmaktadır. 1946 dan bu yana dergilerde ara sıra görülen, sorumluluk ve mesele fikri getiren yazılar bizde sosyal eleştirmenin öncüleri olmuştur. «Bizde eleştirmeci yok» diye feryat edenlere karşı genç bir yazar çıkıp: «Sıkı bir eleştirmeye dayanabilecek eserler nerede?» diye sorsa, yazarlarımız buna nasıl karşılık verebilecekler bilmiyorum.

ONGER, Fahir; "Deneme Üzerine", Yenilik Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, Ocak 1954,

s.1-3.

RIFAT ILGAZ'IN KİŞİLİĞİ SANATI

Şair bir defasında Sanatoryumda çabuk yer bulmaktan sevinçli olduğu halde bunun nedenini araştırırken de:

*«Nasıl oldu da girdik Heybeli'ye Demek
bu yıl da kendini gösterdi Yaprak dökümü»*

diyerek ölümü romantik bir motif olmaktan çıkarıyor. Ölümün de alış veriş gibi günlük alelade olaylardan sayıldığını, ancak hayatla ilişkileri yönünden konu yapılabileceğini «Böyle mi olacak ölümün» adlı şiirde açık olarak gösteriyor:

*«El etek çekildi mi ortalıktan
Başımı alıp gideceğim»
«Ertesi akşam köftecinin üstünde
Yerim boş kalacak»*

Gene Sanatoryumda tanıdığı bir arkadaşının ölümü üzerine yazdığı mis-ralarda yaşama koşullarının, hem de bakım isteyen bir veremli için çok çetin olduğunu her zamanki alaylı, iğneleyici anlatımıyla şöyle belirtiyor:

*«Hani vaktinde gitmedin değil
Kötüleşti dünyanın hali»*

*«Yaşamak zor azizim Sağ olsaydın
eğer Nasıl bulacaktın her gün Sütü, taze
yumurtayı, pırzelayı»*

Sade bunlar mı? Dahası var: «Kuş Misali»ndeki erken doğumun bir de normal olması halinde beliren insanca ve toplumsal sorunlar. «Doğum Koğuşunda Çıkış» adlı şiir, toplumsal gerçeklerin mizah, hiciv yoluyla anlatılmasının çok ilerisinde insan sorununun keskin çizgilerle göz önüne, gün ışığına çıkarılmasıdır. Rifat Ilgaz'ın en güçlü şiirlerinden biridir bu. Tümünün

okunmasını gerekli bulduğumdan buraya örnek parçalar almıyorum.

Anlatmaya çalıştığım «Ölüm - Hayat» tema'sının nüanslarını «Tosya Zelzelesi III» de:

*«Yarın Çeltik fabrikası İş başı çalamaz
Artık uyandıramaz çalsa da
Yediyüz Tosyalıyı uykudan» (18)*

Diye yeni bir anlatım biçimini deneyerek daha nesnel bir gözlemle yazdığı şiirde ve Toplum içinde yaşamının sorumluluğunu açıklayan «Bilsem ki» adlı şiirde, daha dinamik ve daha tam bir mimariye varan «Derece Zamanı», yoğunlu bir şiir yapısı içinde yazdığı tek Ağıt «Kara Taş Üstüne» de hiciv ve mizahtan ayrılarak duygusal niteliği çoğalmış olan son şiirlerinde «Kendimizi Anlatıyorum, Gidenleri Anlatıyorum, İsteklerimi Anlatıyorum, Yalnızlığımı Anlatıyorum, Utancımı Anlatıyorum» görüyoruz. Rıfat Ilgaz'ın pek çok şiirine konu olan Ölüm-Hayat çatışmasının periodik gelişimini şöylece özetleyebiliriz: Bilindiği gibi şair 1938 den bu yana Tüberkülozla savaşılmaktadır. Zaman zaman Sanatoryumlara girmesinin nedeni budur. Sanatoryumlarda doktordan, asistana, hemşireye, hastabakıcıya kadar bütün sağlık personelinin hasta karşısındaki tutumlarını, hemen hepsi de yoksul kişiler olan hastaların koğuştta ve taburcu edildikten sonra evinde ya da köyünde gene ekonomik yetersizlikten ötürü ağırlaşarak yeniden sanatoryumlara başvurdıkları ve yer bulamamak yüzünden hastalıklarıyla baş başa bırakıldıkları bu sebeple de ölüp gittiklerini yakından izlemiştir. Kendisi de ağır kanama hallerini geçirdiği için ölüm sorunu onda hiç bir zaman bir özenti olmamıştır. Daha çok beslenmenin, geçim koşullarının savaş yıllarında ezici bir duruma girmesi, milli korunmaya rağmen (belki de milli korunma yüzünden) karaborsanın yaygınlaşması, ekmek gaz ve kömürün vesikaya bağlanması, dar gelirliilerin ve az kazançlı halkın daha da yoksullaşmasını sağlamıştır. Öte yandan karaborsacılar, vergi kaçakçıları - ki hububat fiatları 10 kuruştan 115 kuruşa çıkarıldığı halde tarım kazançları vergiden muaf idi rüşvet şampiyonları, nüfuz tacirleri gibi gayrimeşru kazanç sağliyanlar türemiştir. Bunların en yaygını «Hacıağa» tipi olmuştur. İkinci

dünya savaşının Türkiye’de yarattığı bunalımdan yararlananlar bu toplumda ahlaksızlığın başlıca âmilidirler. Sosyal çevrenin tezatları keskin çizgilerle belirdikçe Sanatoryumlara düşenlerin sayısı kabarıyor ama ne yazık ki bunların birçoğu taburcu bile olamadan arka kapıdan çıkarılıyordu. «Bir Doktor Konferans Verdi» ve «Sarıyı Anlatıyorum» şiirleri Rıfat Ilgaz’ın o kendine özge anlatımı ile Tüberküloz ve Sanatoryum sorunlarını edebiyatımıza malettiği özlü ve köklü şiirlerdir. Rıfat Ilgaz açısından dikkate değer nokta şudur ki, sanatoryuma girdiği dönemlerde Ölüm-Hayat temalarıyla ilgilenmiş, sağlığı biraz düzeliş de sanatoryuma ihtiyacı olmadığı sıralarda hu tema ile ilgilenmemiştir. «Sınıf» ve «Üsküdar’da Sabah Oldu» kitaplarında, ötekilerin aksine bu konuya eğilmeyişi tesadüfe bağlanamaz.

Rıfat Ilgaz’ın «Yârenlik», «Sınıf» ve «Yaşadıkça» adlı kitaplarında şiirlerin öz, düzen ve biçim olarak yapıları birbirine yakındır. «Devam» ve daha sonraki şiirleri bu ilk üç kitabınkilerden yapı bakımından ayrışım gösterir. Dili ve sesi biraz değişiktir. Artık halkın konuşma diline ve deyimlerine pek Önem vermediği kendi dilini, yani aydın kişi deyimlerini, kitap sözlerini kullandığı fark edilir.

Bu değişimin de nedenleri vardır. Serbest Nazıma bağlı şiirdeki gelişmeler yeni bir aşamaya varmış bulunuyor, bu bir. İkinci olarak da Rıfat’ın şiir yayınlama imkânları daralmıştır. Polisi şairleri kovalamıya (20) yöneltenlerin yarattığı hava, dergilerin de Rıfat Ilgaz ve başka şairlere kapılarını kapamalarına sebep olmuştur. «Yayımlanmadıktan sonra yazmak neye yarar» diye düşünerek kahvelerden, halkın yanından biraz uzakta kalmıştır. Ama, halkla beraber olduğu zamanki espri de hafiflemiştir. Buna karşı son şiirlerinde yoğunlaşma açıkça görülür. İmgeler ve tasvir elemanları azalmış. Anlatımı daha yalın daha bir güçlü olmuştur.

Rıfat’ın hastalığı Yalnız Tüberkülozdan ibaret olsa gene iyiydi, çünkü ufak bir kısımda yapışma kalmış - Tedavi hatası - diğer bölgelerde kireçlenme tamamlanmıştır. Ne var ki havayı tam teneffüs edememek yüzünden kalbi zorlanmaktadır:

«Bir düşün ne demiş Haşim Amcan

*Vermiş te tatarböreğini gövdeye Ağır ağır
çıkacaksın demiş Bu merdivenlerden Böyle
soluk soluğa değil»*

«Soluk Soluğa» adlı, kısmen eski şiirlerinden seçmeleri, kısmen de yeni şiirlerini toplayan kitabının üzerindeki portresine bakarak Hilmi Özgen. Rıfat'ı tarif etmiştir 21: «Masamın üzerinde Rıfat'ın son şiir kitabı (Soluk Soluğa). Üstünde Rıfat'ın yüz çizgileri soluk ve yorgun. Bir yanı san, bir yanı ak. Göz kapakları aralıklı ama Mavisi belli değil. Ölümlerin yüzünden çıkarılan balmumu kalıpları gibi geldi bana.» «Çocukluğumun o canlı, şakacı, iğneci Rıfat'ından kala kala solgun bir yüzle bir kaç kitap dolusu şiir kalmış ortalıkta.»

Ve «Bilsem ki» şiirini aktarmış yazısının altına. Çok güç şartlar altında geçen hayatın bir muhasebesi olarak değerlendiriyor bu şiiri. «Bilsem ki» Rıfat İlgaz'ın gerçekten en önemli şiirlerinden biridir:

«Bilsem, ki kimsenin parmağı yok
Bu sürüp giden işkencede
Kılım bile kıpırdamadan bir sabah
Çekerdim daragacına kendimi
Bilsem ki suç bende»

Rıfat İlgaz'ın «Hayat»a bakışında yarın umudu egemendir. İyi günlerin geleceğine inancını hiç yitirmemiştir. Karaborsacının, vurguncunun, sömürgecinin hayattan tad almak için yaptıklarını birçok şiirlerinde yermiştir. Onların yaşamak zevki, pek çok yoksul insanın bu yoksulluklarıyla beslenmektedir kanısına varmıştır. Ancak çalışkan fakat yoksul insanların yoksulluktan kurtularak acılarını dindirdikleri zaman mutlu olabilecektir. Notlarında «İdeal bir cemiyetin meselesizliği içinde sevgilimin siyah saçlarını ihmal edemeyeceğimi şimdiden cesaretle söyleyebilirim» diyor. Ve' bu anlayışını «Geç Azizim Geç» şiirinde dile getiriyor:

«Biz de yaşarız azizim Yaşamağa gelince biz
de yaşarız ama Olmuyor cebimizden kattığımızla

eğlenme Gönlümüzden katalım

*«Anlarınız biz de bu işlerden Elimiz değdi de
okşamadık mı Şu «pür hayal» saçları Kim istemez
yari uyutmasını «sine» de Batan güneşe karşı «Bade
içme» sini «yar eli»nden Gözü kör olsun feleğin
Umudu kesmedik gelecekten»*

Ama gene de:

*«Günümüzü gün etmek için Şöyle bir
demlenelim deriz Dert olur meyhanecinin kazanç
vergisi Garson Nuri'nin nufustaki işi»*

Hep yaşamanın dertli, sıkıntılı baskılarını yüreğinde duyarak hayata bakar. Bir kez Sanatoryuma girişini anlatırken:

*«Şöyle sırt üstü kür yataklarında Biraz
da biz yaşayalım Ekmek elden su gölden.»*

Demişti. Buna da arkadaşları kızmışlar. Yeni doğan kızı için de bir şiirinde:-

*«Bahçeye kurdum desem salıncak
İnanır mısın
Ne bahçe var ne beşik
Bir arabacık da mı istemezdi şu asfalt»*

Yazdığını, buradaki arabayı bazılarının fazla gördüğünü ben hatırlıyorum. Oysa bu şiir şöyle biter:

*«Uyu benim maviş kızım Demi
geçecek devran geçecek Keloğlan murada
erecek*

Sökülecek Hasbahçe'nin çitleri

Ağlayan nar gülecek»

Şair bir başka yerde küçük oğluna sesleniyor:

*«Yaşamak için iştahını arttıracak
Şiirler vereceğim sana»*

Bu tema ile ilgili bütün şiirlerinde güçlü umudu, ileriye inanlı ve güvenli bakışı apaçık bellidir. Yalnız bir kızgınlığı var aydınlara, Yayın sahiplerine. Bunları kolay kolay bağışlamıyacak. Bana öyle geliyor. Rıfat Ilgaz hayatla kaynaşmış onu duymuş, bu kaynaşmanın bilincine varmış bir şair. Doğa-Toplum ilişkisinin insan elile, insanın, yaratıcı çabasıyla insanları mutlu kılacak yapıtlara ulaştığını gören ve bilen bir sanatçı. Ama bir çarpık taraf var bu işin içinde:

*«Bizim gayretimiz getirir de yazı
Tadını başkaları çıkarır»*

diyiverince o aydın kişiler, o yayın sahipleri, o antoloji derleyicileri sözlerini boğazına tıkıyorlar.

*«Kapandı yüzümüze dergi kapakları Bir varmış
bir yokmuş olduk sağlığımızda»*

Böylece küsmesinde Rıfat Ilgaz haklı mıdır, yoksa haksız mıdır bunun tartışmasını o. dergi kapaklarını kapayanlar yapsınlar.

Şair Rıfat Ilgaz'ın hayatına sadece Sanatoryumlar girmedi, bu arada Ceza ve Tevkif evleri de onun deneylerini genişletmiştir. Bir çok Aflara rağmen daha bir yıl önce genel nüfusumuzun yüzde bir buçuğu orantısında tutuklu bulunduğunu gazeteler yazıyordu. Dışarıda olanların ölüm kalım savaşlarını ve bunların nedenlerini açıklıyan temeldeki sorunları yukarda örnekler vererek belirttik. İnsanların temel hak ve özgürlüklerinden yaşamak kadar önemli olanlarından biri de fikir ve söz özgürlüğüdür. Yazımın baş tarafında Anayasanın bu ilkelerine değindiğim için onları bir kez daha anlatmıyacağım. Yalnız Rıfat Ilgaz'ın 1944 yılında «Sınıf» adlı şiir kitabından

ötürü I sayılı Örfi İdare Mahkemesi tarafından yargılanarak hüküm giydiğini ve ondan sonra da mizah dergilerindeki fıkra ve yazıları münasebetiyle bir kaç defa tevkif olunduğunu ve basın suçlarından dolayı cezalarının affa uğradığını hatırlatmakla yetineceğim. (22) Öylesine yıllar ardımızda kalmıştır ki, Realist şiir aleyhtarı Salah Birseli «Gençlik» gazetesinde yayınlanan «Bulut Geçti» adlı şiirinden dolayı savcı mahkemeye vermiştir. Sait Faik gibi bütün Türk edebiyatında az bulunur bir yazarın «Medarı Maişet Motoru» adlı eseri toplattırılmış, bir başka seferinde de hafta iznine çıkmış bir eri Gülhane parkını gezerken tasvir ettiği için örfi idarece bu yazısından hesap sorulmuştur. Öyle bir bunalım dönemiydi ki bu Üniversitelerimiz en değerli bilginlerinden dört beş tanesinin çıkarılmasına göz yumulmuştur. Ve resim sergilerinden tabloların indirildiği görülmüştür. Ve ben özgür bir şairin:

*«Ne mümkün zulm ile bidad ile imha-yı hürriyet
Çalış idraki kaldır mukteldersen ademiyetten»*

beyitinde yükselen sesini dinliyerek, bu beyitin yazıldığı günden seksen yıl sonra da özgürlüğün suç sayıldığını, özgürlükten yana şiir yazarların kitaplarının toplattırılarak hapse atıldıklarını gördüm. Hangi uygarlık aşamasında bulunduğumuzu bilen yoktu. Bir süre birinci sayfalarının yarısı yazısız çıkmış gazeteler okuduk. Sonra da fikir ve söz hürriyetinden ve basının dördüncü kuvvet olduğundan uzun boylu söz edildi. Ve şimdi, ancak şimdi insanın temel hak ve hürriyetlerinin özüne kanunla dahi dokunulamıyacağı ilkesi yerleştiği içindir ki özgürlük sorununu ele alabiliyoruz.

Rıfat İlgaz'ın tema'ları işlerken bunları zıt kavramlarıyla ele aldığını söylemişim. Özgürlük sorunu da onun şiirlerine Özgür-Tutsak biçimiyle giriyor. «Bu da bir özgürlük şiiri»nden bir kaç parçayı okuyalım:

*«Bir liseli talebeyle vurulu bileklerin Kırk
mahkûmun sürüklediği zincire Tek suçunuz hür
insanlar gibi konuşmak Kitaplar suç ortağınız*

Çeyrek saat uzaktasın çok değil O

*meşhur Babıâli'den Tek satır yok sayfalarda
Bu zincirleme tutsaklık üzerine»*

Bir başka şiirinden:

*«Kurtuluştan ses getiren
Özgürlüğe giden yolda Sevgilerimiz mi
sade Sürgün de var Hapis de»*

Rıfat Ilgaz'ın şiirlerinde aşk tutkusu, şehvet tutkusu yoktur. O, Bedri Rahmi gibi hayatı iştahla kucaklamaz. Ama Özgürlüğü de «Sarhoşum» şiirindeki:

*«Sarhoşum Caddenin göbeğine
oturmuşum Aklıma eserse sırt üstü yatabilirim
Nara atabilirim»*

gibi anlamaz. Hatta buna karşıdır da «Hürsün» şiirinde bu başıboşluğun sosyal bir hicvini vermiştir. Ayrıca Cahit Külebi'nin düşsel ve imgesel özgürlük anlayışıyla da bir yakınlığı yoktur. Külebi «Hürriyet» şiirinde:

*«Eğer kuvvetim yetse benim
Rıhtıma koşarım yalınayak Halatlarını
bütün gemilerin Bıçağımla keserim.
Gemiler açılır sallanarak ...»*

Diyerek yaşanmamış bir özgürlük duygusunu anlatmaya çalışıyor. Bizde Eluard'ın ünlü «Hürriyet» şiiri bir ara - belki gene de öyledir - pek sevilmişti. Gerçekten o şiir Fransız direnme edebiyatının da en güçlü yazılarından biridir. O uzun şiirinden Eluard'ın «Hürriyet» demek için her şeyin üzerine bu sözü yazdığını, eşyayı ve hayatı adeta «Hürriyet» kelimesiyle markalamak istediğini görürüz. Oysa işgal baskısının daralttığı ya da ortadan kaldırdığı «Hürriyet» daha aktif daha eylemli nitelikte olmalıydı. Biz kendi koşullarımıza göre böyle düşünürüz. Ama Eluard'ın anlatım biçimi çoğu şairimizi

etkilemiştir. Savaşın bitiminde İlhamı Bekir bile coşarak bir «Hürriyet Kasidesi» yazmıştır:

*«Bir altın devre sok ki bizi
Korku bilmeyelim
Bir altın devre sok ki bizi
İhtiyaç bilmeyelim Bir altın devre
sok ki bizi
hür düşünüp-söyliyelim»*

Orhan Veli de değinmiş bu konuya. «Hürriyete Doğru» adlı şiirinden:

*«Ne duruyorsun be, at kendini denize; Geride
bekliyenin varmış, aldırma; Görmüyor musun, her yanda
hürriyet; Yelken ol, kürek ol, dümen ol, balık ol, su ol; Git
gidebildiğin yere.»*

Bir de «Bedava» şiirinden:

*«Peynir ekmek değil ama Acı su
bedava; Kelle fiyatına hürriyet, Esirlik
bedava; Bedava yaşıyoruz, bedava.»*

Görüyoruz ki özgürlük sorunu şairlerimizi oldukça ilgilendirmiş. Elbette bu ilgi yalnız batı şiirinden esinlenmekle olmamıştır. Yukarda açıkladığımız nedenlerin etkisi öyle sanırım ki daha üstün olmuştur.

Bununla beraber özgürlük sözünü kullanmak, ya da özgürlüğü sevmek onu yaymakla özgür olmak, toplumun özgür olması için savaşmak ayrı şeylerdir. Çoğu okuduklarımız özgürlük motifleridir. Değişik bir konu olduğu için bazı şairler özgürlüğe değinen şiirler de yazmışlardır. Aslolan bunun özlemine duymaktır. Tutsaklığı yaşamış, özgür olamayışın acısını insanlığına sindirmiş bu haysiyetsizliğin nedenlerini inceliyerek özgürlüğün bilincine varmış bir sanatçı özgür olabilir ve özgürlüğü savunabilir. Özgürsüzlüğün insanlık haysiyetiyle ilgisini çözümleyememiş bir kimse için Özgürlük bir sorun olamaz kanısındayım. Bu açıdan bakınca Rıfat Ilgaz'ın şiirlerini daha

olumlu bir şekilde değerlendirmek mümkündür. Bir kez sormak lazım toplumun özgürleşmesine karşı koyanlar kimlerdir? Bilim düşmanları, çıkarcılar, sömürgeci'lerdir. Çünkü bu tipler özgür bir uygarlık düzeyinde tutunamayacaklardır. İkinci dünya savaşının, savaş dışı Türkiyesinde bunalımlardan bu tipler yararlandı, dar gelirli ve az kazançlı halk zor durumda kaldı. Bu tipler bunalımların daha da artmasını hatta belki savaşa katılmamızı bile isterdi; çünkü o zaman kendileriyle kimse ilgilenemeyecek vurgunlar daha büyük ve çıkarları daha çok olacaktı. Ama şair bu tipleri gözden kaçırmadı. Onları kafalarındaki ince hesaplarına dek çizmesini bildi. Rıfat Ilgaz'ın bu başarılı gözlemleri onun şiirlerinin gerçekçi yönünü güçlendirdi. Ve bir tarihsel dönemin acıklı manzarası, o unutulmaz tipleriyle edebiyatımıza girdi: «Mıstabey», «Uyuyamazsın», «Akşam Üstü» «Ayrılık var bir yandan» Rıfat Ilgaz yalnız bu gerici tipleri çizmekle de yetinmedi. Bu sömürgeci'lerin sömürdüğü, yoksul bıraktığı halkı da tasvir etti. Okul çocukları, iş kazalarından sakatlanıp yoksul kalanlar, kenar mahalle insanları, kapıcılar, çöpçüler, küçük satıcılar, ufak memurlar, bütün işçisi kızlar, diğer emekçiler «Edirnekapi Tramvayında», «Kapalıçarşı» da, «Beyazıt Kahveleri»nde, «Mahallemiz» de, «Biz Taşra Memurları», «Boğazlıyan», «Karadayı'ya Mektup»ta, «Sayfiye» de, «Çocuklarım» da, «Remzi» de, «Alişim», «Altın Bilezik» te, «Halil Dayı» da, «Kahveler, Gazeteler» de, «Sınıf» ta, «San Çizmeli» de panorama halinde ama nedenleri de belirtilerek göz önüne çıkarılmıştır.

Rıfat Ilgaz'ın gerçeklere toplumsal açıdan baktığını biliyoruz. Tut-saklık günlerinin yalnızlığında bile yılmadan, umudunu yitirmeden olup' bitenlerin nedenlerini çözümlemeye çalışmıştır:

*«İnsanları alabildiğine sevmeyi
Bırakmazlar yanına Böyle çekersin
cezasını Üç duvar bir kapı arasında
Onlardan ayrı Böyle onlardan uzak»*

Parmaklığın ötesinden «Şu sefer bayrağını çekmiş vapur - Bizim Karadenize gider» diye düşünür ve memleketini hatırlar:

*«Kimbilir ne haldedir Benim frengisiyle
ünlü memleketim Şimdi ne halde»*

*Memurlar gelir ufak tefek Büyüyünce
giderler Balıklardan bile hamsiler vurur
Vursa vursa karaya»*

Hep acılı, hep üzüntülü şiirler yazdı. Nar çiçeğinden, gül dalından, gök yüzünden kuş cıvıltısından bir çift söz edemedi. Oysa başkaları kadar o da içliydi:

*«Huyumdan ettiniz Cibali kızları
Sekiz düdüğünden önce Pencereimin
altından geçenler Saçları dağınık
gözleri uykulu Çoraba tütüne gidenler»*

Sonra ziyaret günlerinin tabloları:

*«Öğretmenin tanımadan Öğrendi polisi
jandarmayı Koltuğunda babasının çamaşır
paketi*

*Komşuya düşer dedikodusu elbet
Kitap yüzünden yatanın Sene 1944»*

Tutukluluk süresinin bitmesiyle insan özgür mü olur? Hayır, bu özgürlük-sorununun derin anlamını kavramamak demektir. Milletini, halkını, insanları sevdiği ve onların dertlerini dile getirdiği için, bir şairi suçlu görmenin suç olmadığı bir dönemde dışarıda olmanın özgürlük sayılamıyacağı apaçık ortadadır. O halde:

*«Ne olacak bilir miyiz birazdan Belki hesabı
sorulacak neşemizin Kaldırılım son
kadehleri Ayrılalım arkadaşlar Ayrılırken*

öpüşelim»

NOTLAR

19) . Milli Korunma'nın yiyecek maddeleri istifçiliğini önleyen ve cezalandıran hükümlerine rağmen bu sıralarda bir süre başbakanlık yapmış-olan ve ünlü A dan Z ye sözleriyle her zaman hatırlanan Dr. Refik Saydam 1942 de öldüğü vakit evinde pek çok yiyecek maddelerinin stok edildiği görülmüştür. Oysa kendisi bekardı. (Bakınız, Nadir Nadi: Perde Aralığından, Cumhuriyet gazetesinde 37'ci tefrika)

20) Çetin Altan: Akşam gazetesi

21) Hlmi Özgen: Tarımda Sosyalizm, Ankara. 1964, Bu eserin 79 cu sayfasında başlayan «Soluk Soluğa» adlı yazı

22) Ferit Öngören «Mizah Hikayeleri Antolojisi» adlı eserinde Rifat İlgaz hakkında verdiği biyografik bilgiler arasında şunları da yazıyor: «1948 de büsbütün öğretmenliği bırakarak Babıâliye yerleşmiştir.

ONGER, Fahir; "Rifat İlgaz'ın Kişiliği Sanatı", Eylem Dergisi, Cilt 2, Sayı 19, 1 Eylül 1965, s.54-63.

KEMAL TAHİR'İN SAV GÖRÜNÜMLÜ SAFSATALARI ÜZERİNE

NOTLAR

Kurt Kanunu, roman olarak hani yazarın acemiliği de göz Önünde tutulursa orta halli bir yapıt sayılabilir. Buna, yakın tarihimizin önemli siyasal konularını sömüren bir serüven öyküsü demek yanlış olmaz. İlk bakışta yazarın birtakım savları varmış ve o, bunları tanıtlamak için oturup böyle bir roman yazmış sanılabilir. Gerçi romanda birtakım savlar ortaya atılmıştır ama bunların, neden-sonuç ilintileri açıklığa kavuşturulmuş değildir. Çokluk, kahramanların dilinde bir kınama, bir suçlama tümcesiyle geçirilmiştir. Savların tanıtlanması da geçerliliğini yitirmiş varsayımlara yaslanmaktadır. Ve romanın sonunda, İttihatçıların "İstiklâl Mahkemesince" idama mahkûm edilmelerinin nedeni olarak savaşta yenilgiye uğramaları ve böylece imparatorluğu batırmış bulunmaları gösterilmektedir. Romanın kahramanı bu sonucu şöyle açıklıyor:

Bu koca imparatorluk bizim elimizde ölmüştü. Suç ne kadar büyükse, çekilecek cezanın da o kadar büyük olması gerekir. Biz dünyanın en ağır suçunu biraz tartaklanmayla savuşturulur, sandık. Bu. anda, yüzüme curan darağacı gölgesi, suikast suçlusu olduğumdan değildir... Büyük suçun gölgesidir bu... Tarihin örneğini yazmadığı kurtlar boğuşmasına girip yenik düştük. Kurtlukta düşeni yemek kanundur (sayfa: 319).

Ama İttihatçı Önder kadrosundan arta kalan bir avuç insanın temizlenmesi salt bu sözü geçen "büyük suç"un sorumluları olmalarından mı ileri gelmektedir? Damat Ferid'in Sıkıyönetim Divan-ı Harbinde "büyük suç"un sorumluları yargılanarak idam cezasıyla hükümlendirilmişlerdi. Ne var ki, onlar daha iktidardan çekilir çekilmez Parti kurultayının bitimini beklemeden bir Alman savaş gemisine atlayarak Odesa'ya kaçmışlardı. Ama yurt dışına çıkmakla önderler ölüm çemberini yarmış olmadılar. Talât ve Cemal Paşalar öldürüldüler. Enver Paşa'nın alinyazısı daha da ters gitti: önceleri İslâm ihtilâl örgütleri kurdu. Anadolu savaşına bolşeviklerle birlikte el koymak üzere hazırlıklar yaptı. Mustafa Kemal Paşa; ilk atılımda yenilgiye

uğrasaydı, "İkinci Dalga" denilen ve Anadolu'da İttihatçıların tek umudu haline gelen bu hareket başlayacaktı. İçerden "Karakol Cemiyeti" de Moskova ile temas aramaktaydı. Mustafa Kemal Paşa'nın, ilişki konusunda tek yetkili organının "Milli Meclis" olduğunu duyurması üzerine bütün bu çabaların tutamaksız kaldığı bilinmektedir. Enver Paşa da bir elinde "Halkçı programı" bir elinde kılıcı olduğu halde "İngiliz petrol, İtalyan manyezit kapitalcileriyle anlaşarak Bakû'yu bolşeviklerden kurtarmak üzere harekete geçti" (Lenin'in 9'uncu Kongrede yaptığı açıklama) ve Buhara'da savaş sırasında vurularak öldü...

Bu ölenler, İttihat Terakki'nin simgeleşmiş önderleriydi. Geride kalanların bir bölümü İngiliz işgal komutam buyruğuyla Malta'ya sürüldü. Kimileri bir süre saklandı. Fırsat bulanlar dışarıya kaçtılar. Çoğu Mustafa Kemal Paşa'ya sığındı. Bu sığınanların büyük çoğunluğu ordu katlarından gelme subaylardı. Daha Amasya'dan başlayan yazışmalarla Anadolu'daki kolordu ve tümen komutanları uyarılmıştı. Aslında "İttihatçılıktan sıyrılma" dönemine girilmişti. Az sonra, Malta'dan dönenlerin Anadolu'da yaptıkları aşılımlar sonucu yeniden İttihatçılar arasında bir yakınlaşma doğmuş, yukarıda açıkladığımız gibi, o sıralarda Bolşeviklerle iyi geçinmekte olan Enver Paşa'nın varlığı da bu birliği güçlendirmişti. Ama Enver Paşa Öldükten sonra, Mustafa Kemal Paşa'nın İttihatçılar için de tek kurtarıcı olarak düşünüldüğü kuşkusuzdur. Aksi halde, TBMM'nin Mustafa Kemal Paşa'ya "Başkomandanlık Kanunu" ile diktatör yetkileri vermesi ve bu yetkileri üçer aylık sürelerin sonunda üç kez daha yinelemesi nasıl ve neyle anlatılabilir?

Ne var ki Kemal Tahir o "büyük suç" varsayımına kapılarak "Kurtlukta düşeni yemek kanundur" tekerlemesiyle işin içinden sıyrılacağı sanmıştır. Gerçi, İstiklâl Mahkemesi suikaste katılan kişilerden İttihatçıları ayrıca yargılamış ve İttihatçıların muhalefeti örgütlenirken malî dayanaklarının ve kaynaklarının gerçek durumunu da ortaya çıkartmaya çalışmıştır: Yabancı ülkelerle eski ilişkiler tazelenmiş midir? Kara Kemal'in ticaret piyasasındaki örgütlerinin sağladığı gelir ne kadardır? Bu alandaki yatırımların sahipleri hep eski İttihatçılar mıdır? Bu soruların yanıtı suikastla doğrudan doğruya

ilgili görünmese bile, ucu suikaste kadar giden bir muhalefet hareketinin besleyici köklerini ortaya koyacaktır: Kara Kemal bir banka kurmuştur. Bu bankanın sermayesini kurucular, "Ekmekçiler Derneği"nden almışlardır. Ekmek narhı 57 para olarak saptanmış, ama 2 paralık bozukluk darpanece basılmadığından, halk 57 para olan ekmeği 60 paradan almağa zorlanmıştır. Ekmek başına 3 paradan toplanan kalıntılar fırıncılardan ekmekçiler derneğine, oradan da Genel Kurul kararıyla, adları belli İttihatçıların sermaye payı olarak bankaya aktarılmıştır: "Parvus gâvuru"nun uyarmasıyla İttihat Terakki millî burjuvaziyi bu yoldan yetiştirmeğe kalkışmıştır.

Kemal Tahir'i "büyük suç" varsayımına götüren, "İttihatçıların İstiklâl Mahkemesinde ayrıca yargılanması" olayının altındaki gerçek nedenler bunlardır. Nitekim, böylesine filozofça bir açıklamayla romanı sonuçlandırmaya karşın yazar, romanda bir sırasını getirip, bu büyük suç varsayımına zıt düşen şu gözlemleri de işaretlemekten kaçınmamıştır:

Bir mesele vardır Cavit'le Gazi Pasa arasında... Bulgaristan'da, Mustafa Kemal ateşeyken bir un satışı meselesi... Bu yüzden... 'Biraz hırpalansın' demiş olmaz mı? (sayfa 154)

Bir örnek daha verelim:

Bu İsmail Canbolat'ın başına bir is gelirse, Şişli'deki evin salonunda bizi Sarı Paşayla fısıldaşır görmesinden... Buna karşı gereksiz hırçınlaşmasından gelecek..." (sayfa:287)

Romancı, bu suikast olayını, -ki yakın tarihimizin Atatürklü dönemi içinde en trajik olayı sayılabilir- çok beceriksiz bir biçimde ele alarak işlemeye çalışmıştır: İlkin, suikastçıları tanıtmış, bunların kafalarında yaşattıkları İttihatçı egemenliğini betimlemiş, Mustafa Kemal Paşa'yı yerici deyimlerini yineleyerek okurları istiklâl Mahkemesi kararlarını alkışlamaya yöneltmiştir. Gene, bir sergerde "rezil, alçak, kumarbaz, ahlâksız, kıyıcı" kümenin, iktidar tutkusuyula yanan bir politikacı kümeyle işbirliği halinde olduklarını belirttikten sonra, bu politikacılardan ancak bir bölümünün suikasta katılmış olduğu, ötekilerin ilişkisi bulunmadığı gibi ilk koyduğu nesneden ayrı ve ilk nesneye zıt yeni bir nesne üzerine okurun dikkatini çekmeye çalışmıştır. Bu arada

birçok tarihsel ayrıntılar laf kalabalığı içinde boğulup gittiğinden, romancının nerede neyi savunduğu anlaşılamamaktadır. Böylece romanın düşünsel yapısı o kadar karışık hale gelmiştir ki, odak noktasına yerleştirilen suikast olayı çoğu kez unutulurak, konu İttihatçıların geçmiş yıllardaki tutumunun eleştirisine, ya da halkçıların son yıllardaki davranışlarının olumsuzluğuna kaymaktadır. Bu kaypaklık, toplumsal yapının temel çelişkisini örtmekte; bir iktidar kavgası görünümü sunmaktadır. Asker ve bürokrat karması yönetici kadroya karşı, ittihatçıların muhalefet olarak ortaya çıkardıkları da gene asker ve bürokrat kökenli bir kadrodur. Bunların iktidara yönelen saldırıları ve suçlamaları romancı yapıtında habire yineleyip durmuştur:

Mübadil mallarını bölüşüyorlarmış kodamanlar... Musul parayla satılmış... Terakkiperver Parti kapatılmış... Takrir-i Sükûn Kanunu çıkarılmış... Oysa cepiçlerde İttihatçı subayların gayretiyle, cephe gerisinde İttihatçı memurların, ittihatçı eşrafın gücüyle kazanılmış zafer... Hanedanla Halifeliğin kaldırılması İngilizlerin işine geliyormuş... (sayfa:85)

İlk önemli dedikodu, savaş sırasında halktan mal olarak toplanan olağanüstü vergiler yüzünden çıkmış, bunlar makbuz karşılığı, seferden sonra parayla ödenmek şartı ile alınmıştı, "ödenmeyecek, ödense bile zamanı belirsiz" fısıltısı yayıldığı, bazı iktidar kodamanlarıyla ortaklarının, makbuzları yok bahasına topladıkları söyleniyordu. Arkadan, Yunanistan'daki Türklerle yer değiştiren Rumların bıraktıkları gayrimenkul malların gene iktidar kodamanlarınca türlü yollardan haksız olarak bölüşüldüğü... 13 şubat 1925 Şeyh Sait ayaklanman... Takrir-i Sükûn kanunu ile İstiklâl Mahkemeleri, Terakkiperver Partinin kapatılması... (sayfa:117)

Anadolu savaşını başarıya ulaştıran asker-sivil kadronun çoğunluğu İttihatçıydı... İlk çatışma Padişahlık-Halifelik meselesinde patlak verdi. Demek ki, er geç karşı karşıya gelecektik... (sayfa:153)

Şeyh Sait isyanı bahane oldu. Takrir-i Sükûn kanunu çıktı. İstiklâl Mahkemeleri kuruldu... Terakkiperver Partiyi kapattılar, (sayfa:155)

Bunların yanı sıra Tekke ve Zaviyelerin kapatılması, yeni takvimin

kabulü, fes yerine şapka giyilmesi gibi değişimlere de ilişilmektedir.

Bütün bu olay ve söylentilerin muhalefetçe benimsenip işlenmesi -bu muhalefet örgüt olmaktan çıkmış bulunsaydı bile- doğal siyasal eleştiri işlevi olmaktan öte bir anlam taşımaz. Hele geçmişinde bağışlanmaz suçlar bulunan bir siyasal kadronun arta kalanları böyle eleştirilere kalkıştırsa, bunların tabanı etkilemesi bütün olanaksızlığa uğrar. Ama: "Arkada ordu var hesabı", "Halktan destek görmek istersen, tek şart, iktidara yakın olacaksın... Bunun da bizde îek inandırıcılığı, ordunun seninle beraber olmasından ibaret..." dendi miydi işin rengi değişebilir. Çünkü ordu aslında bir toplumsal sınıf olmamakla birlikte, siyasal sonuçlar üzerinde birinci derecede etkisi olan bir baskı gücüdür. İkinci Meşrutiyet, Manastır'daki genç subayların askerî birlikleri ayaklandırmasıyla gerçekleşmiştir, ittihat Terakki, Şemsi Paşanın vurulmasından, giderek Meşrutiyet'in ilânından sonra genişlemiş, yaygınlaşmıştır. Ordu desteği ile iktidara gelmenin bir sonucu da halkın güvenini sağlamaya yarıyor. Ziya Gökalp ki sonradan İttihatçıların ideologu durumuna geçmiştir- Diyarbakır'da ittihat Terakki şubelerini kurabilmek için hürriyetin ilânını beklemiştir. Özellikle, hafiye örgütü kaldırılarak, "Merkezi Umum:" buyruğu altında çalışan bir serdengeçtiler bölümü ile "Teşkilâtı Mahsusa" kurulmuştur. Aslında, ordunun desteği ile de gelmiş olsa. İkinci Meşrutiyet bir burjuva devrimi niteliği gösterir: Teokratik-feodal monarşi rejiminden, yarı teokratik-burjuva meşrutiyet düzenine geçilmiştir. Önceki düzende iyice kısıtlanmış bulunan kişi hak ve özgürlükleri yeni düzende oldukça geniş bir uyum alanına kavuşmuştur. Ve en önemlisi, ordunun desteğiyle iş başına geçen İttihatçılar, tez zamanda orduyu buyrukları altına almayı başarmışlardır. Meşrutiyet devrimine katıldığı sıralarda "Binbaşı" olan Enver Bey, Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı Orduları Başkomutan Vekili Enver "Paşa" olarak girmiştir. 31 Mart olayı ayrı tutulursa, ordu, meşrutiyete bağlılığını sürdürmüştür. Bunu sağlayan başlıca etmen, ordu içinde İttihat ve Terakki örgütünün genişletilmesi olmuştur. Ordunun siyasetle bütünleşmesi, on yıl süren ittihat Terakki yönetimi sırasında, bu kadronun orduyu üç kez savaşa sokabilmesine olanaklar kazandırmıştır. Özellikle, Balkan Savaşı

yenilgisinin ardından Birinci Dünya Savaşı, -üstelik halkın isteksizliğine karşın- katılırken ordunun ayaklanmayacağına güvenilmiştir. Yenilgiden sonra kabine çekilmiş, Parti de kendi kendisini dağıtma kararı almıştır. Ama, Mustafa Kemal Paşa, Anadolu kurtuluş hareketini örgütlemeye başladığı vakit, Kâzım Karabekir, Ali Fuat, Refet Paşaların dağılmamış hazır kuvvetlerini öncelikle hesaba katmıştır. Ne var ki, Anadolu Kurtuluş Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'nın bir uzantısı değildi, daha başka nitelikleri olan bir savaştı. Bu savaş, hedefleri bakımından, saltanatı da ortadan kaldırarak, ulusal egemenlik temeli üzerinde yeni bir devlet kurma amacını taşıyordu. Mustafa Kemal Paşa bu gerçeği görmüştü, öteki Paşalar bu gerçeği görememişler, Ulusal Kurtuluş hareketini yenik düşülen Büyük Savaşın bir "rövanş"ı sanmışlardı. Sonradan Paşalar arasında açığa çıkan anlaşmazlıkların ilk ve köklü nedenini bu anlayış ayrımında görüyoruz. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Mustafa Kemal Paşa, yeni devleti kuracak kadroyu gözden geçirirken, savaş arkadaşları arasında çoğu kimsenin hâlâ eski düzenden yana olduklarını hayretle saptamıştır. Bu durumda yeni bir kadro zorunluğu baş göstermiş, eski arkadaşlar da karşıt uca geçerek açık muhalefeti kurmuşlardır.

Daha, ulusal egemenlik ilkesinin yaslandığı, halkçılığın anlamını kavrayamayan muhalifler, artık iyice yıpranmış ordunun desteğini sağlayarak bir karşı-devrime geçme olanağını bulamayınca. Terakkiperver Partisini ortaya çıkarmışlardır. Oysa, Meşrutiyet'ten daha ileri bir rejime Cumhuriyet'e geçilmiştir. Böylece saltanat kaldırılmış, Han soylular yurt dışına atılmıştır. TBMM'deki direniş göz önünde tutularak, bir halife tayin edilmişse de padişahlık otoritesine bitişik olan hilâfetin, bu otoriteden ayrı kalınca, etkili bir güce sahip olamayacağı açıktı. Mustafa Kemal Paşa, halifeli bir Cumhuriyet'in tuhafliğini anladığından, buna bir çözüm bulmak için kulislere başladığı sırada, İstanbul'da bulunan Rauf Bey, Refet ve Kara-bekir paşalar Halife'yi dolaşarak ona saygılarını sunuyorlardı. Bu eski savaşçıların gerçekten yeni düzene yardımcı olamayacakları görülüyordu. Sonunda, sert tartışmalarla geçen otumlardan sonra Halife de sınır dışı edildi. Tekkeler,

Zaviyeler kapatıldı. Milât takvimi kabul olundu. Şapka giyildi... Eski komitacılar ve paşalar bu hareketleri kınamakta birleşmişlerdi; çünkü Cumhuriyet, onların anlamadıkları bir yolda geliyor, basın da bu gidişe karşı duruyordu. Şeyh Sait ayaklanması bu sırada patlak vermiştir. Terakkiperver Parti ve muhalif basından yüreklenen daha birçok ayaklanmaları olabilirdi. Mustafa Kemal Paşa Cumhuriyet ordusuna dayanarak sert çarelere baş vurdu.

İktidar ve muhalefet arasında geçen olayların çizgisel özeti, suikast girişimi öncesinde, yazdığımız biçimde belirmiştir.

Görüldüğü gibi, Anadolu hareketinden bir burjuva-layik Cumhuriyeti çıkmıştır. Oysa, Demokratik bir Halk Cumhuriyeti çıkabilirdi savı ortaya atılmıştır. Romanda, İttihat Terakki'nin deneylerinden alınan derslerle, Halkçıların tutumunun eleştirilmesi bu ana sav doğrultusunda geliştirilmiştir. Romancı bu noktada, muhalefetin olumsuz eleştiri ve yergileri karşısında Mustafa Kemal Paşa'yı toplumsal adalet ilkesine dayanan gerçek bir halkçılığı başaramadığı nedeniyle zora ve şiddete başvuran bir önder olarak betimlemekle yanılgıya düşmüştür. "Halka giderek, halk içinden yönetici kadrolar yetiştirmek" biçiminde anlatımını bulan bir öneri getiriyor Kemal Tahir. Mustafa Kemal Paşa'yı kınayan ve İttihat Terakki'yi bu programla yeniden kurmayı tasarlayan bir eski İttihatçının tasarısıdır bu!.. İzmir İktisat Kongresi dolayısıyla ortaya atılmaktadır. Gerçekçilikle hiç bir ilintisi olmayan bur romantik -ütopik bile değil- Halkçılık anlayışı, ilerde işbirliğini sağlayacakları Terakkiperver Partinin görüşüne de ters düşmektedir. Bu nedenle romanda Karabekir Paşa'dan "vatan kurtaran aslan", "iki kere ikinin kaç ettiğini bilmeyen" falan gibi, gereksiz ve yakışıksız tanımlamalarla söz edilmektedir. Çünkü Karabekir Paşa o sıralarda Gazi Paşa'nın paralelindedir, onun ölçüleri içinde düşünmektedir. Nitekim, İstanbul'da Amele Birliği'nin verdiği bir şölende işçilere karşı şu konuşmayı yapmıştır:

—*Arkadaşlar, doğumuzda ve batımızda devrimler var. Bunlar müthiş yangınlardır. Sınıf çatışmalarıdır. İşte Rusya'nın hali, Batıya göre yarım yüzyıl geriledi. Siz memleket için hayırlı insanlarsınız. Daima hayırlı kalmağa*

çalışın. Kapital sahiplerimiz de alnınızda parlayan temiz terlere altın parçaları kıymeti vermelidir. Arkadaşlar izmir iktisat Kongresinde de söylediğim gibi, cihanda en kutsal varlık işçi varlığıdır.

Bu çelişmeler, bu düşünce bulanıklığı, Kurtuluş Savaşı'nın sınıfsal yapısıyla ilintilidir. Yeni yayımlanan bir araştırmada bilimsel açıdan şu görüş öne sürülmüştür:

Kurtuluş Savaşı'nın sınıfsal yapısını gözden geçirip özetleyecek olursak, hareketin reformcu kadronun ve ordunun hareketi olduğunu, halkın bu harekete yer yer katıldığını, Ağa-Eşraf sınıfının iki kısma ayrıldığını, din adamlarının istisnalar bir yana bırakılırsa hareketin yönetici kadrosunun karşısında yer aldığını görürüz. Ayrıca Birinci Büyük Millet Meclisi'nin yapısında da görüldüğü gibi, hareketin yönetici kadrosunun sınıfsal çeşitliliği (ordu, bürokratik kadro, aydın, eşraf, ağa) ve her sınıfın da fikir bakımından kendi içinde bir bütünlük göstermemesi, olay geliştikçe, kopmalara, çatışmalara yol açmıştır. (Oya Sencer, Türk Toplumunun Tarihsel Evrimi, sayfa 58, 1969).

Sınıfsal görünüm böyle olmakla birlikte romancının sık sık yinelediği savlarından birisi de: "Kurtuluş Savaşı'nı zafere ulaştıran asker-sivil kadroda çoğunluk İttihatçılardaydı." varsayımına dayanmaktadır. Bu varsayımı büyük bir kesinlikle ilk kez Sabahattin Selek ortaya atmıştır:

Bir ihtilâlcî teşekkülün mensubu olan İttihatçılar, Anadolu îhtilâlindeki rolleri dolayısıyla zaferde büyük hak sahibi idiler. İttihatçı kadro bununla da yetinmeyecek, iktidar için hak iddia edecekti." (Anadolu İhtilâli, cilt 2, sayfa 398)

Bu varsayımı doğrulayacak birtakım kanıtlar bulunsa bile aynı yazarın:

Anadolu İhtilâli, aslî unsuru İttihatçılar (asker ve sivil) olan bir karma kadronun, daha doğrusu bir aydın ekibin yarattığı ve yürüttüğü bir harekettir. Buna, yabancı yazarlardan birçoğunun da işaret ettiği gibi bir seçkinler hareketi diyebiliriz. Türk toplumunun gerçekten seçkin kişileri sayılmak gereken bu yol göstericilerin fikrî cevher bakımından başlıca özellikleri,

Osmanlı toplumu için çok yeni sayılan iki kavramı, "vatan" ve "millet" kavramlarını idrak etmiş olmalarıdır, (a.g.e., sayfa 397) biçiminde belirttiği düşünceler tartışılabilir niteliktedir. Çünkü yukarda Oya Sencer'in sınıfsal yapıyı belirleyen açıklamalarıyla ve şimdi aktaracağım; Aybar-Boran ortak görüşleriyle belirteceğimiz düşünceler Sabahattin Selek'in söylediklerine karşı çıkmaktadır:

Millî Kurtuluş Savaşımız iki yönlü bir savaştır: Dışa dönük yönüyle, Osmanlı İmparatorluğunu ve onunla birlikte Türkiye'yi, Türklerin anavatanını, haritadan silmek isteyen Batının gelişmiş kapitalist ülkelerine ve onların âleti Yunanistan'a karşı verilen antiemperyalist bir savaştı... İçer dönük yönü ile de Milli Kurtuluş Savaşı bir ihtilâl hareketiydi, azgelişmiş ülkelere özgü bir burjuva ihtilâli. Milli Kurtuluş Savaşı her iki yönü ile de şüphesiz halkın katıldığı bir hareket idi. Halk kitleleri katılmadan hiç bir memlekette ne millî kurtuluş savaşı yapılabilir, ne de bir ihtilâl hareketi yürütülebilir. (Behice Boran, Türkiye ve Sosyalizm Sorunları, sayfa 16- 17.1968)

İlk kez yabancı işgal bölgelerinde başlayan silâhlı direnme hareketlerinde aydın kadroların hemen hiç rolü olmamıştır. Gene, Boran'ın belirttiğine göre:

Millî Kurtuluş Hareketi yer yer kendiliğinden meydana gelme bir halk hareketi görüntüsünde, Müdafaayı Hukuk ve Reddi İlhak dernekleri ve "Millî Müfrezeler" kurularak belirdi. Bu dernekleri kuranlar şehir ve kasabaların orta sınıf halkı, müfrezelere kumanda edenler çoğu zaman eski ordu subaylarıydı, (a.g.e., sayfa 16)

Ve ayrıca işçi sınıfının Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katkısını da göz önünden uzak tutmamak gerekecektir.

1919- 1923 dönemi işçi hareketlerinin yabancı sermayeli kuruluşlara ve emperyalizme karşı örgütlenmesi dönemi olmuştur. İşçi-Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın 1919 yılında kurulmasını izleyen bu dönemde. İstanbul işçileri her yönden Kurtuluş Savaşını desteklemiş, İzmir'in Yunanlılarca işgalini protesto etmek için Sultanahmet meydanında büyük bir miting düzenlemiş (30 Mayıs 1919), tünel, Şirket-i Hayriye, haliç, seyrisefain, şimendifer, havagazı işçileri

yabancı işverenlerden sürekli olarak zam isteğinde bulunmuş, 1921 yılının 21 eylül'ünde tramvay işçileri, 13 ekiminde bir kısım Şark Demiryolu işçileri, 26 ocak ve 8 şubat 1922'de de yine tramvay işçileri greve gitmişlerdir. (Lütfü Erişçi'nin Türkiye'de İşçi Sınıfı adlı kitabından -F.O.-) Kurtuluş Savaşı yılları süresince düşman işgali altındaki kentlerde yürütülen grev uygulamalarının bir önemli özelliği, büyük ölçüde, taşın ve ulaşım kesimlerinde meydana gelmiş olmalarıdır. Bu durum, Kurtuluş Savaşı sırasında, grev silâhının işçi sınıfınca son derece bilinçli bir biçimde kullanıldığına ve ana amacın emperyalist güçlerin ilerleyişini felce uğratmak olduğuna kanıt sayılabilir. (Dr. Kurthan Fişek, Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi ve İşçi Sınıfı, sayfa. 54- 55, 1969)

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın, daha önceki savaşıardan ayrı nitelikler taşıdığını yazımın baş tarafında açıklamıştım. Ankara'da toplanan TBMM sınıfsal tertibinin çok karmaşık olmasına karşın 1921 Anayasasına "Millî Hakimiyet" temel ilkesini oturtmuştur. Bu ilkenin devleti nerelere götürebileceğini milletvekillerinin çoğu kestirecek durumda değildi. Aslında bu ilke, Anadolu Savaşı'nın öz anlamını kavırıyor ve savaşın hedeflerini belirliyordu. Gerçekten savaşın bir hedefi işgal kuvvetlerini süpürmek, bir hedefi de "hakimiyeti Allahtan alıp millete vermek" idi (Dr. Çetin Özek, Türkiye'de Laiklik, sayfa 21, 1962). 1921 Anayasasının birinci maddesinde hakimiyetin "bilâ kaydü şart millete" ait olduğu kabul edilmekle birlikte. Anayasanın "Madde-i münferide"sinde "Nisâb-ı müzakere" kanununa bağit konmuş: "B.M.M., Hilâfet ve Saltanat'ın Vatan ve Millet'in kurtuluş ve bağımsızlığından ibaret olan ereğinin gerçekleşmesine kadar..." denerek yurt ve ulusla birlikte hilâfet ve saltanatın da kurtarılması amacıyla çalışılacağı açıkça belirtilmiştir. Bu çelişki, Cumhuriyet'in ilânıyla saltanatın ve bu saltanatta somutlaşan Tanrısal egemenliğin son bulmasıyla çözülmüştür. Ama bundan sonraki hilafet aşamasını geçmek daha çetin olmuştur. Çünkü, -yukarda da yazdığım gibi- Kurtuluş Savaşı'nın asker önderleri ve önde gelen kişileri teokratik bir yönetimden yana bulunuyorlardı. Mustafa Kemal Paşa, bu teokratik eğilimi yıkabilmek için "Hıyânet-i Vataniye" yasasını ve "istiklâl Mahkemeleri"ni hatırlatmak zorunda kalmıştır.

Görüldüğü gibi romanda Kemal Tahir'in acı eleştirilerine hedef olan

Mustafa Kemal Paşa'nın, yarı teokratik Osmanlı Devlet düzeninden, birtakım "musibet"leri kovarak. Layik Cumhuriyet Devleti düzenine ulaşması, -karşıt güçlerin direnci gözönüne alınınca- ileri bir atılım olmuştur. Mustafa Kemal Paşa, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ilkelerine uygun bir tutum göstermiştir. Bu sonuca varmak için kullandığı baskı ve şiddet, belki kendine -davayı anlamadan- boyun eğen zayıf bir kadro sağlamış olabilir. Ve elbette karşı koyan, inatçı dağınık kadroları da eylemden uzak tutmuştur. Ne var ki kıyıma başvurmadan ilericilik doğrultusunda tek bir adım bile atamayacağını olaylar doğrulamıştır.

Terör ve kıyım söz konusu olunca, neden daha köklü bir devrime gidilmediği sorunu ortaya çıkacaktır. Romancı, İttihatçıların yarıda bıraktığı burjuva devrimini, Ulusal Kurtuluş Savaşı ortamında Mustafa Kemal Paşa'nın halkçı bir yöne götürmek üzereyken, cayarak, eski yörüngesinde yürütmesi nedenini dış etmenlere bağlamaktadır. Ama temel sav gene Sabahattin Selek'in yorumlarına dayanmaktadır. Sabahattin Selek sorunu şöyle koymuştur:

Milli Mücadelenin sol hareketi, eğer başarıya ulaşsa idi, yeni Türk devletinin benimseyeceği sosyalizm, bir "İslâm Sosyalizmi" olabilirdi (a.g.e., cilt 2, sayfa 261). Kemal Tahir'in romanda üsteleyerek yinelediği "Hilâfetin kaldırılması, Tekke ve Zaviyelerin kapatılması, Şapka giyilmesi... vb" gerçek halkçılığa aykırı tutumlardır. Halkı "üretimde ve tüketimde örgütlemek" gerekir. "Halkçı bir Cumhuriyetin dış etkileri silerek yaşayabilmesi, güçlü bir bağımsız devletin çevresinde halkları hemen örgütlemekle mümkündü. Bunun en büyük düşmanı halklara denetleme hakkı tanımayan despotik memur-devlet kurmak olurdu ki, böyle bir devletin kuracağı bütün ekonomik tesisler, araçların, bir de onların ortağı büyük memurların çıkarına çalışır, (sayfa 317-318)

Ya, sosyalist devrim beş on yıl daha gecikseydi, ya da biz 1917'ye kadar savaş dışı kalabilseydik. Eğer 1917'de 1917 olmasaydı, Osmanlılık hemen parçalanmazdı... (sayfa 296)

Bu düşüncelerin beslediği sav, Osmanlılık egemenliği içinde, toplumsal

adalet temeline oturmuş bir "İslâm sosyalizmi" savıdır. Bilimsel sosyalizm karşısında geçerli bir görüş sayılıp sayılamayacağını burada tartışmasını yapmayacağım. Çünkü bu, bir özlem belirtisi olmak değerinden bile yoksun bir varsayımdır ve giderek "Solipsizm"e varır. Ama, "Anadolu İhtilâli sosyalist bir gelişmeye yönelebilir iniydi?" sorunu tartışılabilir.

Sabahattin Selek'e göre:

Anadolu İhtilâli, sosyalist bir gelişmeye gidebilirdi. Batı emperyalizmine ve kapitalizme karşı duyulan nefret, böyle bir sola kayış için gerekli ortamı yaratmıştı. Üstelik, Anadolu halkı perişan bir durumda idi. Türkiye'de bugün olduğu gibi, sosyalizme karşı duracak büyük ticaret ve endüstri burjuvazisi de yoktu. Yalnız, "ilmiye sınıfından" ve "Büyük toprak sahiplerinden bir tepki beklenebilirdi. Fakat, milli hükümetin o günün şartları içinde, bu direnmeyi kolaylıkla aşabilmesi mümkündü. (a.g.e., cilt 2, sayfa 259)

İlk bakışta usa yakın gelen bu düşünce, 1923 yılları ortamında -Saltanat ve hilâfet sorunlarının kafaları iyice bulandırdığı bir sırada- eylem düzeyine çıkma olanaklarına sahip değildi sanırım. Böylesine bir eylem için en azından bilgili bir kadro ve bu kadronun yaslanacağı sınıfsal bilince varmış örgütler ve kitleler gereklidir. Salt ordu gücüyle kitle kazanıldığı görülmemiştir. Tabana dayanmayan bir devrim, dış güçlerin destekleyecekleri bir karşı-devrimle çarçabuk yok edilebilirdi. Bu sıralarda bir toprak reformu düşünülmemiştir değildi. 1924 Anayasası hazırlanırken, Halk Partisi sözcüsü Mazhar Müfit Bey'in şu sözleri ilginçtir:

-Mustafa Kemal, birçok reformlar yapmak istiyor. Toprak reformu için burada ağalarla, özellikle Kürt ağaları ile Kürt mebuslardan Feyzi Beyler ve diğerleriyle konuşmalar yaptı. Bu reform meselesi çok çetin bir mesele. Ağalara toprak reformunu anlatmak imkânsız. Bu reformu ele almak, bütün ağaları, eşrafı kaybetmek demektir. Şimdilik toprak reformu defterini kapadık." (Sabiha Sertel, Roman Gibi, sayfa: 76)

Sanırsam savaş yılları içerisinde, kurtuluş çareleri araştırılırken sosyalizme geçilebilirdi. Ne var ki, o zaman, emperyalistlerin saldırıları daha şiddetli olacaktı. Mustafa Kemal Paşa'nın, ulusal güçleri iyi hesapladığından

kuşku edilemez. Daima barış olanaklarını araştırmış, bağımsızlığı gölgelemeyecek anlaşmalar yaparak bir ayak önce işgalcilerin çekilip gitmelerini kollamıştır. Ruslarla, Fransız ve İtalyanlarla anlaşmaya vardıktan sonra, bütün gücüyle Batı cephesine yüklenerek Yunan kuvvetlerini perişan etmiştir. Ama, kuzey, güney ve doğu cepheleri zorlamaydı, ayrıca batı cephesinde de Yunan birliklerinin yanı sıra öteki birliklerde saldırıya geçseydi, bu savaş da Vietnam savaşıma benzer bir biçime girerdi. Gerçi o tarihte Sovyetler Birliği'nin bize para ve gereç yardımı olmuştur ama, bu feodal dönemin dükalar arası bir savaşı değildir ki, sonuna kadar el yardımına bakılsın. Gene Sabahattin Selek o sıralarda sosyalist bir gelişmeye yönelinmeyişin nedenlerini şöyle saptamaktadır:

Sosyalist veya komünist sistemin, teoride çekici görünmesine rağmen, tatbikatta başarılı olabileceği hakkında M. Kemal Paşa'ya tam bir güven gelmemiştir. B.M.M. de sol fikirleri benimseyenleri ve sol hareketlerin önünde gözükenleri çoğunlukla İttihatçıların teşkil etmesi ilerde bir tehlike yaratabilirdi. Mustafa Suphi'nin liderliğinde Baku'da kurulan "Türkiye Komünist Partisi'nin Anadolu'daki faaliyetini kontrol etmek gittikçe güçleşiyordu. -Yeşilordu Cemiyeti, Halk İştirakiyun Fırkası ve Gizli Komünist Fırkası açık çalışmadıklarından M. Kemal Paşa'yı tedirgin etmekte idiler.-Birinci İnönü muharebesinden sonra Batı'nın yumuşamış görünmesi ve T.B.M.. Meclisi Hükümetinin Londra Konferansına davet edilmesi de M. Kemal Paşa'nın sol gelişmeyi durdurmasında önemli bir rol oynamıştır, (a.g.e., cilt 2, sayfa 262-263-264)

Daha 1920'lerde, kurtuluş çareleri üzerinde durulurken, "bolşevizm" in de bir çıkar yol olacağıma düşünüldüğünü biliyoruz. İngilizlerin bu konudaki allerjisi açıktır. 27 kasım 1920'de bir görevlinin Lord Curzon'a gönderdiği raporu birlikte okuyalım:

Şayet çok şiddetli askeri harekete geçmezsek milliyetçiler kudreti (İktidarı demek olacak. -F.O.-) ele geçirecekler, üstelik korkumuz halkın çoğunluğunu tatmin edici bolşevik prensiplerinin Türkiye'ye sızmasıdır. Biz kendimizi bolşevizme karşı İslâmın koruyucusu gibi göstermeliyiz. Mümkün olduğu

kadar bolşeviklerle Mustafa Kemal'in arasını açmalıyız. Ayrıca şimdiye kadar Rusları İslâm'ın düşmanı zanneden İslâm dünyası yavaş yavaş uyanıp gerçek düşmanlarının İngiltere olduğunu anlamaya başladı... (Erol Ulubelen: İngiliz Gizli Belgelerinde Türkiye, sayfa 284- 285, 1967).

Osmanlı İmparatorluğu, bilindiği gibi, 1838'de bir "Ticaret Sözleşmesi"yle İngiliz kapitalizminin, 1839'da buna eş bir sözleşmeyle Fransız çıkarlarının boyunduruğu altına düşmüştür. Bunu Avusturya ve Almanya izlemiştir, İtalya'nın bile bu yağmadan uzakta kalmadığını anımsayalım. XIX. yüzyılın sonlarına doğru. Fransa ve İngiltere'nin ortaklaşa çıkarlarıyla, Avusturya ve Almanya'nın ortak çıkarları arasındaki çatışma birdenbire büyüdü. Berlin Antlaşması sonunda Osmanlı imparatorluğu 287.510 kilometre kare toprak yitirmesine karşılık gene de iç ve dış çelişkilerinin bilincine kavuşamadı. İngiliz ve Alman rekabeti Rusya'nın etkisini arka plana itmiştir. Uzak Doğu'da bir emperyalist ülke daha tarih sahnesine girmişti. Rusya, Japonya ile uğraşmak zorunda kaldığı için, Batı kesiminde statükonun korunmasından yana çıkmıştır. Oysa Balkan kesiminde ve Ortadoğu'da İngiliz-Alman rekabeti optima noktasına varmıştı. Batı Trablus, Balkan savaşları ve Birinci Dünya Savaşı bunların arasındaki çıkar kavgasının kesin hesaplaşması nedeniyle patlak vermiştir. Osmanlı İmparatorluğunun dağılması bir sürpriz sayılmamalıdır. Halifenin yurt dışına sürülmesi değil, tam tersi, varlığı İngilizlerin işine gelirdi. Geniş Osmanlı ülkesini savunamamıştık, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı sonunda yandan çoğunu elden çıkardık. Egemenlik gücünü Tanrı'dan alan Saltanat-ı Seniyye, şariat kurallarına göre ülkenin bütünlüğünü korumakla görevliydi. Sultan Hamit ve Sultan Reşat zamanında hep kaybettik. Vahiyüddin geldi. Ne diyelim; bahtı kara bir sultanmış, yenilgiyi onayladı ve Damat Ferid'e uyararak İngiliz'in elini öptü, ulusuna sırt çevirdi. Gerçek şudur ki Anadolu halkı, Kurtuluş Savaşı'yla "ulus" olmak bilincine ermiştir. Ulusluk anlayışı burjuvazinin bir ürünüdür. Kurtuluş Savaşı tarihsel zorunluk gereği burjuvazisini getirecektir. Mustafa Kemal Paşa bütün gücüne karşılık gene de bir toprak reformunu yapamazdı. Hele sosyalist bir düzene asla geçemezdi. Biçimsel olarak, yapmaya kalkışmış olsaydı tüm kapitalist güçler tepesine çökerdi kuşkusuz. Rusya'daki devrimin

bir gelişimi vardır. Rusya'yı örnek göstermek isteyenler tarihsel gelişmelerin iki ülkede ayrı koşullar altında geliştiğini bilmiyorlar demektir. M.Kemal Paşa, ancak bir burjuva devrimi yapabilirdi. Meşrutiyet'ten daha ilerici bir burjuva devrimi yaptı ve layik Cumhuriyeti kurdu. M. Kemal Paşa'ya da, onun eylemine de merceği doğru tutarak bakmak gerek. Kemal Tahir *Kurt Kanunu'nda*. M. Kemal Paşa'ya yandan bakıyor. Biraz Lord Kinros, biraz Sabahattin Selek, biraz şu bu... Ama olmuyor işte. Yanıltıcı savlar, yanıltıcı sonuçlar çıkıyor ortaya. Roman yazmak kolaysa da, savlı roman yazmak zordur. Bu gerçeği böylece bellemek gerek...

ONGER, Fahir; "Kemal Tahir'in Sav Görünümlü Safsataları Üzerine Notlar", *Türk Dili Dergisi*, Cilt 21, Sayı 221, Şubat 1970, s. 370-380.

BEHÇET NECATİGİL (HALKA YAKIN - HALKTAN UZAK)

Siz, Behçet Necatigil'i tanır mısınız?

Tanırırsınız belki, ama ancak bir yanıyla: size dönük, size yakın yanıyla tanıyabilirsiniz onu. Kimbilir belki de onun için düşündüğünüz şeylerin doğruluğuna inanarak, gördüğünüzden başka; çokluk bu gördüğünüz, bildiğiniz davranışlara zıt düşen bir yönün varlığını fark etmeden, onun kişiliğini algıladığınız kanısıyla yetinir gidersiniz.

Burada konumuz Behçet Necatigil olduğu için, onun adını ileri sürerek konuşuyorum. Yoksa bir şairi, bir insanı tanımaktan söz açıldığı zaman elbette ki algılarımızın tek yanlılığı, bunların hepsi için, aynı yanıltıcı sonuçlara götürebilir bizi.

Şair Behçet Necatigille tanışmasından sonra Oktay Akbal izlenimlerini şöyle anlatmıştır:

«Behçet Necatigil'i tanıdıktan sonra bu dünyadan uzak insanı da elimle koymuş gibi tanıdık, bildik buldum. (...) O gün onunla çok bir şey konuşmadık. Zaten az konuşuyor, kendinden, şiirlerinden ise hiç söz açmıyordu. (...) Dünyayı, insanları kendi içtenliği ile seyrediyordu. (...) Kendi iç dünyasında yaşamaktan hoşlanan bir hali vardı. (...) Onun için, yaşama bir yükü, kaldırıp atması kişinin elinde olmayan bir baş belâsı gibiydi. Belki de geçip giden, akıp kaybolan bir düştü. (...) Necatigille dost olmak çok zordur. Bilmem nasıl bu zorluğu altedebildik. (...) En güzel şiirlerinden bazılarını o 1945 ile 46 yıllarının avarelik, başıboşluk günlerinde yazdı. Pek çoğunun doğuşuna, olgunlaşmasına tanık oldum. Onun iç dünyasında nasıl soluk aldığını, yoksul semtlerin kasvetli geceleri boyunca dolaşmalarını, o meydanlarda, iskelelerde, gazinolarda, parklarda biçâre insan toplulukları içinde, bir köşede unutulmuş, bırakılmış genç kızları, nineleri, garipleri, huzursuzları dost edindiği, kendine yakın bulduğu bir dünyaya katılmaya çalıştım. (...) Necatigil için çok şeyler yazılabilir. (...) Sanatı bir soytarılık diye kabul edenlerden öğrendiği, belki de öğretmenlikten gelen bir etkiyle bir takım geleneksel duyuş ve düşüncelerden kendini sıyıramadığı sıyırmak istemediği söylenebilir.» (Şair Dostlarım, s. 26- 30)

Oktay Akbal'ın bu yazdıkları, 1946'dan 1954'de kadar oldukça sık tekrarlanan ortak yaşantılar sonucu belirip, kendinde yerleşen, unutulması imkânsız anıların bileşiminden meydana gelmiştir.

«Hiç kimse bir başkasını bilemez, anlayamaz!...» tezini savunan Oktay. Akbal'ın bu yazısında Necatigil'i gerçekten tanıyıp anladığı yolunda iddialı olup olmadığını tartışma konusu yapacak değilim. Aslında Oktay Akbal da, Necatigil'in şiiri ile kişiliği arasındaki yakınlığa, içtenliğe dikkati çekmekten öteye gitmemiştir.

Ne var ki, 1946- 54 arası; İstanbul'daki genç kuşak yazarları için bir kaynaşma, kopmaz dostluk bağlarının ve ilişkilerinin kurulma ve güçlenme dönemi sayılabilir. Hele 1945'den 1950'ye kadar geçen süre içinde; aralarında benim de bulunduğum küme, kişisel sanat anlayışına saygılı olmak, nesnel ölçülerin dışına kayan eğilimlere karşı anlayış göstermek gibi, sanat ve yazın ortamının gerçekten özlem duyduğu, bir ahlâklılığın belirmesinde başrolü oynamıştır. Bu küme yazarları aralarındaki sanat görüşü ayrılıklarına rağmen, zaman zaman bir araya gelerek ortaklaşa dergi çıkarmaları, ya da her hangi bir dergide birlikte yayın yapmaları, her birinin tek tek bağnazlığı yenmiş, hoşgörünün insana insanlık katan erdemine ulaşmış kişiler olduğunu gösterir.

Ama gene de, her birimizin -ara sıra sürtüşmelere yol açan- bir takım tutkularımız, hattâ saplantılarımız yok değildi. Bütün bu kısa süreli uzlaşmazlıklar ayrı ayrı her birimizin düşüncelerimizin gerçekliğine, doğruluğuna inanmamızdan ileri geliyordu.

Hemen her gün bir kahvede, bir pastanede, bir gazinoda buluşurduk. Dergiler, kitaplar üzerine tasarlar kurar, şiirler, hikâyeler okurduk. Behçet bir şiirini okur; yeni bitirdiği bir şiirini. Bu şiiri ben beğenmişsem, Oktay tastamam beğenmiş değildir, Salâh Birsell'in bir nükte yapmak için dudakları alaycı bir gerilimle kıvrılmıştır. Salâh bir şiirini okur; Behçet ona yan yan bakar; dilinin ucuna kadar gelen bir yergiyi zorla tutmuş gibidir. Oktay gürültülü bir kahkaha atar. Oktay; Fazıl Hüsnü'nün bir şiirini okur, Behçet susar; Salâh, eskitilmiş kafiyelerin kullanıldığını belirterek, bu şiiri kınar. Sonra bütün gece, içki de içilen yerlerde -özellikle içki içilen yerlerde- söyleşiler geç saatlere kadar

uzanıp giderdi.

Oktay Akbal'ın Behçet Necati ile kaynaşması böyle bir ortamda başlayıp gelişmiştir. Oktay'da yer eden, Behçet'in şiirleri değil, Behçet'in kişiliğidir; Behçet'in ona açık, ona dönük kişiliği. Hattâ bunun da sadece bir parçası, anılarında yaşayan kadarı. Yaşamında bıraktığı **iz** ne kadarsa işte o kadarı..

Oysa Behçet'in, Oktay'inkine bitişik bir kaç nokta dışında kalan, ayrı dünyası, başka yaşantıları da vardır. Bunların pek azı çevresine açık, büyük parçası çevresindekilere kapalıdır. Behçet'in bu kapalı, gizli dünyalarından şiirlerine yansıyan pek az şey vardır. Ve biz; onu tanıdığını, anladığını sananlar, sınırlı olarak bize açık yanıyla, yine sınırlı olarak şiirlerine geçen gizlerinden Behçet'i algılıyoruz. Bunların gerisinde, belki eşinin, aile çevresinin bile meçhulü olan bir takım çalkantılar, fırtınalar, coşku ve sevilerin doldurduğu düşler, hayaller dünyasında yaşayan bilmediğimiz bir Behçet Necatigil daha vardır. Onun asıl gerçek dünyası bu bilinmiyenidir. Ancak, ara sıra yaptığı başkaldırlarda, taşkınlıklarda, şiirde arama gereksinime kapıldığı zamanlarda, bu bilinmez iç dünyasının izdüşümlerini görmek, sezinlemek mümkün olabilir.

Behçet'in iç dünyasındaki karmaşıklık, kendi kendisiyle bir çekişme bir hesaplaşma halinde sert ve acımasız hırçınlıklara dönüşür. Bu iç çatışma sonucu gerçek dünyasının izdüşümü de dizelerine girer:

«Beni kurtaracak bir yok hazırda / Ölümün takibi henüz çok geriden / Mihneti esvap gibi geçirip sırta/ Yel değirmenlerine hücum, yeniden.» (Kapalı Çarşı).

«Yanımdan geçerken bir tuhaf baktı/ Arzulu ve davetkârdı mutlak/ Bense neden sonra farkına vardım / Böyle işler bizden ne kadar uzak/ Şimdi/ Ha başı mı taşlara vurmuşum/ Ha düşmüşüm geceyle sokaklara / Kimbilir ne zaman karşılaşırım/ Hem tanıyacağım da şüpheli bir daha.» (Kapalı Çarşı).

«Bir varmış bir yokmuş aramızdaki dostluk/ Kızına kıl kadar olsun göz koysaydım/ Derdim, buydu korktuğu/ Odama uğramaz oldu, semtimden

geçmez / Oysa bir ben vardım içli dışlı olduğu.» (Kapalı Çarşı)

«Ben şayet geceleri sarhoşsam/ Delil gösterin içtiğime/ Bir kızın yanına gidip konuşsam/ Çok mu görmeli gençliğime/ Bir gün gelir bu yollardan / Şahit ister geçtiğime.» (Kapalı Çarşı).

«Tanrının sevgili kuluymuş / Muhtaç olmadan öldü. / Ama gözleri yine kapıdaydı / Belliydi birini beklediği/ Son sözü bir kadın ismi oldu / Hiç duymadığım / Şu var ki anlaşılmadı gitti / Söylemek istediği.» (Kapalı Çarşı).

İstanbul'da kümeleştiğimiz sıralarda Behçet Necatigil'i bu şiirleriyle tanıyorduk. Behçet, somurtup durmasına rağmen bizim topluluğa çabuk uydu. Birbirine takılan, dedikoducu, çekiştirmeci, geveze arkadaşlarının arasında iç dünyasının gizelerini açıklamadan, kendi duygularını güvenle tartıyor, yeni yazacağı şiirlerin mayasını hazırlıyordu. Bu dönemde yazdığı şiirlerinde belli belirsiz bu çevrenin etkileri vardır.

«Aynalardan, taraklardan çıkardım / Kaşlar, gözler, saçlar bütün eğreti / Şeytana uydum herkes uyurken / Bazı çareler öğretti /Buldular, bıraktılar kolayca / Arkadaşlarım/ belki haklı / Kendimde boğdum her şeyi...

ONGER, Fahir; "Behçet Necatigil", Soyut Dergisi, Sayı 29, Ekim 1970, s.19-21.

ATATÜRK ve EDEBİYAT

Eylemi ve düşünceleri topluca göz önünde tutulursa, Atatürk gerçekten bir XX. yüzyıl insanı olarak tarih sahnesinde yerini alır. En büyük aksiyonu ilk kez bir bağımsızlık savaşını örgütlemek olmuştur. Kısa aralarla –ve gittikçe büyüyen– üç yenilgiden sonra, ülkeyi dört bir yandan kuşatıp işgale başlayan silahlı emperyalist sürülerine karşı, halkı topyekün bir direnmeye çağırmış ve türlü yoksulluk ve zor koşullar altında yapılan savaşlardan sonra bağımsız bir devlet kurmayı başarmıştır.

Bağımsızlık savaşının kesin sonuçları henüz alınmadan, 1 Mart 1922’de T.B.M.M.’nin üçüncü toplantı yılının açılışı dolayısıyla Mustafa Kemal Paşa’nın verdiği söylev, o günün koşulları içinde, mücadelenin düşünsel yönlerini açıklaması bakımından oldukça ilginçtir:

“Geçirdiğimiz ikinci milli yılın en belirli vasfı olarak, iş ve ordu saflarında çalışan millet fertleri ile askerlerin, dayanılmaz baskılar altında sürüklendiğimiz bu kanlı maceraya alışmış ve onu yaratan ele verici zorunlulukları anlamış olmalarını zikredebilirim... Bu konuya girmezden önce, görüşümü açıklamış olmak için yüksek heyetinizden ve bütün dünyadan bir sual sormama müsaade buyurunuz.

- Türkiye’nin sahibi ve efendisi kimdir?

(Köylüler, sesleri). Bunun cevabını derhal birlikte verelim:

- Türkiye’nin hakiki sahibi ve efendisi, hakiki müstahsil olan köylüdür.

(Şiddetli ve sürekli alkışlar).

O halde herkesten daha çok refah, saadet ve servete müstahak ve elyak olan köylüdür.

(Sürekli alkışlar). Binaenaleyh Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümetinin İktisadi siyaseti, bu esas gayeyi elde etmeyi hedef gütmektedir (Sabahattin Selek: Anadolu İhtilali, Cilt 2, s. 361/362).

Ayrıca 1927 Anayasa tasarısı da bir “Halk Hükümeti” anlayışını getiriyordu. Sözcünün: “Biz genel olarak Emperyalizmin aleyhindeyiz. Emperyalizm nereden gelirse gelsin (Alkışlar). Kendimiz Emperyalist değiliz ve emperyalistlerin aleti de olamayız. Kapitalizme gelince, Kapitalizm zulmü nerede cari olursa olsun onun aleyhindeyiz” sözleri (Doğru sesleri ve alkışlar) la karşılanıyordu” (A.g.e. s: 143).

O günlere değin T.B.M.M. tutanaklarında halkçılık anlayışını yansıtan, köylü ve emekçilerin T.B.M.M. de temsilcilerini öngören öneriler ve yorumlar vardır. Bu demektir ki; ulusal bağımsızlık ve kurtuluş savaşını başarıya ulaştıran emekçi halk topluluklarının yararına bir takım ayrıcalıklar yapılması gerekli görülmüş bunu sağlamak için de Devrimcilik, Devletçilik, Laiklik gibi ekonomik, sosyal ve siyasal evrimleri hızlandırıcı nitelikte bir takım ilkeler ortaya atılmıştır.

Ulusal kurtuluş savaşı sonunda beliren ve “Halkçılık Beyannamesi” ne yaslanan bu ilkelerin amacı emekçi sınıflar yararına yeni bir düzeni gerçekleştirmektir.

Bu dönemde sanatçıdan, edebiyatçıdan, yazardan istenilen, toplumsal gerçeklerin belirtilmesi, yansıtılmasıydı. Eski “Meşrutiyet düzeni” tasfiye ediliyor, yeni “Cumhuriyet rejimi” ne geçiliyordu. Bütün kurum ve kuruluşlarıyla yeni bir devlet kuruluyordu. Bu yeni toplumsal yaşamın yeni bir sanatı, yeni bir edebiyatı olacaktı. Daha doğrusu yönetici çevreler bunun kendiliğinden oluşumunu bekleyecek kadar sabırlı olamıyor, yukardan güdümlü biçimde çarçabuk ortaya konmasını öngörüyorlardı. Oysa daha 1912 yılında toplumcu açıdan yurdun gerçeklerine bakan bir edebiyat 1908-1913 sosyalist akımı doğrultusunda baş vermiş bulunuyordu. Ne var ki yeni hükümet, “Halkçılık Beyannamesi”ne yaslanmakla birlikte sosyalizme bağlı bir gerçekçilik anlayışına yer vermek niyetinde olmadığını böylece bir “Sınıf Edebiyatı”na izin vermediğini bu konudaki tutumu ile açığa çıkarmıştı. Bir yandan, Ulusal Bağımsızlık Savaşı’na karşı durmuş olan İstanbul basını ve yazarlarını kınarken, öte yandan sosyalist gerçekçi yazarların yayınlarını da önlemekten geri kalmamıştır.

Böylece halktan yana bir edebiyatın kurulmasını öngören egemen çevreler bu önerilerini “Köylü milletin efendisidir” sloganından, “İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kitleyiz” sloganına kaydırarak yalnız hükümetin girişimlerini ve yönetimini öven bir propaganda edebiyatının temellerini atmışlardır. Bu davranışın nereye varacağını kestiremeyen kimi yazarlar, gerçekten halktan yana bir tutumla bir takım eserler ortaya koymuşlardır. Bu arada Faruk Nafiz “Canavar” adlı manzum oyunu ile ağaların çıkarcılığını yermiş, Sadri Ertem Köy yaşamına değin öykülerinde bir takım gerçeklere ışık tutmuştur. 1919’dan itibaren yeniden canlanma olanakları bulan toplumcu, gerçekçi akıma bağlı eserler bir süre ortada görünmüş, ama 1938’den sonra yeşeren Genç Kuşak hareketi “Sınıf Edebiyatı”nı getirmeye kalkınca, egemen çevrelerin sert tepkileriyle karşılaşmıştır.

Daha 1923 yılında Atatürk, Türkiye’de aydınların memleket gerçeklerini bilmediklerini işaret ederek, “Aydın sınıfın halka telkin edeceği ülkülerin, halkın ruh ve vicdanından alınmış olması gerektiğini” ileri sürüyordu. Ona göre aydınlarımız belki bütün dünyayı, bütün diğer milletleri tanır, lakin kendimizi bilmeyiz” (Fethi Naci: Atatürk’ün Temel Görüşleri, s:61).

Ve daha 1921’lerde Ankara’da Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin’le tanıştığı gün kendilerine “Bazı genç şairler modern olsunlar diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız.” demiştir (Vâ.Nû: Bu Dünyadan Nâzım Geçti, s: 103).

Bütün bu sözlerden sanatın toplumsal sorunları yansıtması, onları ortaya koyması gibi bir sonuç çıkarmak mümkündür. Ama yukarıda belirttiğim şekilde bu düşüncelerin uygulama sırasında sınıfsal nitelikten arınması da gerekli sayılmıştır.

Özellikle 1938’den sonra yurt gerçeklerini yansıtıyor gibi görünen ve çokluk Halkevi Dergilerinde yer alan edebiyatın aslında emekçi halk topluluklarından yana sınıf edebiyatı ile hiçbir ilgisi yoktur.

DEVİRİM İÇİN EDEBİYAT

Kimi yazarlar, çok söylenmiş çok tartışılmış bir takım kalıp sözleri boyuna tekrarlamakta direnip duruyorlar. Bu sözler arasında 1971 yılı insanına tiksinti veren «sanatçı günlük olayların üstünde olmalıdır» ya da «sanat huzur işidir, sabır işidir» gibi rengini ve kokusunu çoktan yitirmiş özdeyişlere edebiyat yayınlarında çokça rastlanmaktadır. Ama şimdi bürokrasinin güdümünde şartlanmış bu eski kafaları törpülemekle kaybedecek boş zamanımız yoktur. Onları pinekledikleri yerlerde anlamsız sayıklamalarıyla başbaşa bırakarak, edebiyat politikasının çözüm bekleyen sorunlarına eğilmek zorundayız. Günümüzde eylemci edebiyat adamının, eylemci sanat adamının tek kelimeyle, eylemci yazarın karşısına dikilecek güçte değildir bu sürüngenler. Ne var ki yüzyıllardan beri şairleri, yazarları bürokrasi kadrolarının basıncı altında yozlaştıran egemen çevreler gelenek haline getirdikleri bu tutumu sürdürmektedirler. Yazarın eli, şairin dili bağlıdır. Yazarın elini, şairin dilini bağlayanlar edebiyatçının, sanatçının özgürlüğünden dem vuruyorlar. Bu bir garip çelişkidir ki, tutsaklığı benimseyenler de sınırları iyice daraltılmış bir küçük alan içinde kendilerini özgür sanmaktadırlar. Günlük olayların üstünde, politikanın ve eylemin dışında tanımlanması imkânsız bir özgürlük anlayışını savunanların bürokratik kadrolara karşı çıktığı için gerçek Özgürlük savaşı verenleri idanov'culukla suçlaması görünüşte gülünç, fakat temelde anlamlı bir davranıştır.

Bu nokta üzerinde biraz daha duralım: Egemen çevrelerin öne sürdüğü ve okullarda öğretilmesine yer vererek örneklediği edebiyat, dikkat edilirse tek yönlü değil, çok yönlüdür. Bunların bir kısmı yukarda belirtilen anlamda özgür, bir kısmı da yapısı gereği güdümlüdür. Geçmişteki uygulamada güdümlülük iktidar partisi örgütlerinde ve bu örgütler eliyle çıkarılan yayın organlarında işlenirdi. Güdüm, değişik zamanlarda çeşitli sloganlarla belirtilmişti. Önce ülkü, ülkücülük, sonra devrimcilik, daha sonra karma halkçılık, en sonra da ülkecilik. Bunlardan biri, birkaçı ya da hepsi güdümlülüğü ifade ediyordu. Kamaşmış kitle propagandasının başlıca öğeleri bu sloganlardı ve kaynaşmış kitleye bu tür edebiyat aşılanıyordu. Aylıklı edebiyat memurları ile, yeni hevesli gençler bu doğrultuda ve iktidar partisinin denetimi altında yıllarca ülkücülük oynayıp

durdular. Böylesine bir edebiyatı gülümsemeyle karşılayan aydınlar görünürde güdümsüz, aslında parti ve hükümetin denetiminde bulunan özel girişimle çıkan dergilere yönelmişti. Bu dergilerin yaşayabilmesi partinin ve bakanlığın abonelerine ve de iktisadî devlet kurumlarının ilânlarına bağlıydı. Bu dergilerde partinin istemediği düşünceler, hükümetin politikasına uymayan görüşler yer alamazdı. Bu nedenle serbest yayınlar da birkaç ilerici atılım dışında güdümlü durumdaydılar. Türk edebiyatının yakın çağlarındaki serüveni bu yazdıklarımızdan ibaret olmamakla beraber, ana çizgisi burada belirttiğimiz gibidir. Uzun yıllar güdümlülüğü savunmuş bir eski yazarın devrim için bir edebiyatın oluşumunu duyuranları idanovculuk'la suçlamaya kalkışmasının altında kendi geçmişini gizleme gayreti sırtıtmaktadır. Oysa, böylesine yüzyıllar boyunca yozlaştırılmış bir edebiyat ve sanat ortamında canlılığını sürdürmeyi başarmış bir toplumcu-gerçekçi akım vardır. Bu akımın belirlediği çizgi, bugün kafaları tek parti, tek şef döneminin güdümüyle şartlanmış yazarların, edebiyatçıların adlarını silmektedir. Ancak, güdüm mekanizmasını yöneten egemen çevreler devrimci kuşakların karşısına birçok çetin engeller çıkarmaktadırlar. Bu zıtlaşmanın temeldeki çelişkilerini çözümleme işi de gene devrimci genç kuşakların omuzuna yüklenmiş bulunuyor. Bu nedenle günümüzün önde gelen sorunu, yozlaşmış kafalarla ilgilenmek, onları çökertmek değil, onları besleyen bataklıkları kurutmak için çalışmaktır. Bu da, devrim için bir edebiyatı oluşturmakla gerçekleşecektir.

ONGER, Fahir; "Devrim İçin Edebiyat", Gelecek Dergisi, Sayı 1, 1971, s.27-28.

NÂZİM HİKMET ÜZERİNE* SUNU

Nâzım Hikmet beş yıl önce: «Güzelim dünya elveda ve merhaba kâinat.» diyerek sonsuzluğa karıştığı vakit bize, edebiyat türlerinin her birinden değişik tadlarda, değişik renklerde ürünleri bir araya toplayan zengin bir kitaplık bırakmıştı. Bu büyük mirasın en ilginç bölümünü hiç şüphesiz, onun şiir kitapları teşkil etmektedir. Gerçi oyun yazarı olarak —özellikle yurt dışında— oldukça geniş bir üne sahiptir. Ama Nâzım'ın asıl çabası şiir üzerinde toplanır ve ne denli başarılı olursa olsun bütün öteki eserleri şiirlerinden sonra gelir.

Nâzım Hikmet (1902- 1963), daha on dört yaşlarında şiir yazmaya başladığına göre, hayatının kırk yedi yılını aralıksız olarak şiire vermiştir. Otobiyografi'sinde «On dördümden beri şairlik ederim» derse de, ancak on dokuz yaşlarında bilinçli olarak şiiri ele aldığı görülmektedir. «Ayakta duruyor on dokuz yaşı» derken anlatmak istediği budur. Nâzım toplumcu katkılarla örülmüş yepyeni bir sosyal muhteva getirmiştir şiirimize. Yeni sosyal muhtevayı, yeni biçimler içinde şiirleştirmiştir. Alışılmış ve çok tekrarlanmış «hece» kalıpları ve bunun nazım şekillerinin yeni sosyal muhtevayı biçimlendirmeye yeterli olmadığını görmüş, ölçü, uyak ve şekilde önceden konmuş kuralların sınırlayıcı bağlarını koparıp atmıştır. «Orkestra» adlı şiirinde «üç telli saz'ın milyonlarca ağız bir tek ağızla güldüremeyeceğini, ağlatamayacağım» açıklamıştır. Kitleyi etkilemek, kitlenin hareketliliğini şiirde yansıtmak çabası, belirttiğimiz gibi Nâzım için yeni bir şiir yapısını zorunlu kılmıştır. Bir süre Mayakovski, bir süre de Marinetti'nin anlatım biçimlerini izledi. «Makinalaşmak» şiirinde olduğu gibi uyakları çok sesli şiirler yazdı. Ama tez zamanda Türkçenin en işlek ve en yalın sözcüklerindeki ritmik özellikleri kavrayarak serbest nazım'ın eşsiz örneklerini vermeyi başardı. Nasıl, on dört yaşlarının duygusallığı, on dokuz yaşlarında akıl çağının erken-bilgeliğine dönüştüyse öylece, ezilen insan gruplarıyla ilişkilerinden, özellikle Cezaevlerindeki gözlemlerinden sonra da bilgeliği derin bir insan sevgisine

dönüşmüştür. «Bedreddin Destanı»nda ilk önemli çıkış aşamasına ulaşan şiiri, «İnsan Manzaralarında, otuz yıllık bir dönemin, sosyal tarihini kapsayan bir halk «Epepe»si yaratır. Bu yapıtlar sadece Nâzım şiirinin gelişme doğrultusunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda şiirin devrim içindeki yerini de belirler.

Bizim andığımız şiirlere bakarak, bir ayırım ya da seçme yaptığımız sanılmamalıdır. Nazım'ın şiirleri arasında bazılarını öne çıkarıp, ötekilerini ayrı tutmak aslında onun şiirini anlamamak demektir. Nazım'ın her bir şiiri, yaşamını» —düşünce, eylem ve duygusunun— belli bir tarihteki durumunu belirtir. Bu bakımdan, yapılmış ve yapılacak olan antolojiler yetersizdir. Ne var ki Nazım'ın şair kişiliğinin doğrultusunu doğru saptayan derlemelerde bu yetersizlik büyük ölçüde açık vermez. Bu küçük kitabı tertiplerken göz önünde tuttuğumuz en önemli nokta bu olmuştur.

Sosyalist kültürün temel kitaplarının dilimize kazandırıldığı son bir kaç yıl içinde Nazım'ın bir kısım eserleri yeniden, bazıları da ilk kez yayınlanmak olanağını bulmuştur. Bu olanakların sağlanmasında 1961 Anayasa evriminin payı büyüktür. Yalnız Anayasa evrimiyle bütün sorunların çözümlenemeyeceği ne kadar doğruysa, sosyalist kültürün bir miktar dilimize aktarılmasıyla gerçekçi bir şiir akımının edebiyatımıza egemen olamayacağı da o kadar doğrudur. Nazım'ın şiiri, devrim içinde bir şiir akımının oluşumu üzerinde düşünen ozanlara bazı ipuçları verecektir. As-ya-Afrika yazarlarına seslendiği gibi: «Sıska öküzün yanına koşulup şiirlerimiz toprağı sürebilmeli —Bütün soruları sorabilmeli— Yaklaşan düşmanı herkesten önce görebilmeli v.s.» Ama, bireyciliği, bireysel başkaldırı biçiminde düşünen özgürlük anlayışı içinde şairlere bir görev yüklemek oldukça zor görünmektedir. Günümüzde, kendiliğinden gelme sosyal oluşumların gerçek varlığı, çoğu şairlerimizi henüz etkilemiyor, Oysa, sosyolojik anlamda tarih sahnesine yeni bir sosyal sınıfın girmesi, üst yapı kurumlarını, bu arada, sanatı da etkileyecektir. Bireyci sanat çabalarında toplumculuk doğrultusunda bir değişme, olacaktır. Toplumcu sanat anlayışı çevresinde bir toplanma görülecektir. Yirminci yüzyıl başlarından itibaren zaman zaman toplumcu şiirin bazan başarılı, bazan zayıf ama sosyal muhtevaya yönelmiş olarak dergi ve kitaplara girdiği bir gerçektir.

Bu olgu şiirimizin evrimsel gelişimini belirler. Nazım'ın şiiri, bu evrimsel gelişimi hızlandırmış, sadece hızlandırmakla da kalmamış, devrim içindeki yönünü de —hiç bir sapmaya olanak tanımayacak biçimde— saptamıştır.

Edebiyatın özellikle, şiirin, ülkemizde basın savcılarını çok yakından ilgilendirmesi, demokratik özgürlüklere ters düşerken, toplumculuk akımının engellenmesini politik tutumunun bir gereği —hatta başlıca gereği— sayan yönetici kadroların çelişisini de açıklar. Siyasi gruplar, yazarı ve özellikle şairi bireyciliğe, kişisel bunalımlara doğru itmektedir. Bu nedenle bireyci şair, kendini özgür sanmasına rağmen aslında özgür değildir. Baskı altındadır, bireyciliğe angajedir. Ve giderek toplumculuk akımına karşı çıkmak görevini yüklenmiştir. Şaire devrim içindeki görevinin ne olduğunu bir program halinde vermek asla düşünülemez. Ama, kendiliğinden gelen oluşumların etkisiyle belirlenen eylemini sınırlandırmak ta düşünülemez. Oysa pratikte, birincisiyle değil, ikinci şıkla karşılaşıyoruz. Yani şair göz göre göre bireyciliğin bunalımları içersine itiliyor. Yalnız yönetici kadrolar ve siyasal grupların baskısıyla değil, aynı zamanda bunun ödülleri, armağanlar v.s. gibi kültür kurumlarıyla da uygulandığını görüyoruz. Basın, radyo ve televizyon gibi haberleşme araçları da toplumcu edebiyata, toplumcu şiire kapalı tutulmaktadır.

Nâzım şiirinin, ülkemizde yeniden yayınlanması dolayısıyla, şairler arasında yapılan bir soruşturmada ilginç sonuçlar alınmıştır. Bu sonuçlara göre, başlıca üç eğilim saptanabilir:

Birincisi, Nazım'ın özgül bir şiiri olduğu, bu şiirin edebiyatımızda bir yeri bulunduğu, ama bugün aynı yolda gidilemeyeceği noktasında birleşenler,

İkincisi, Nazım'ın şiirinden bugün de yararlanılması gerektiğini savunanlar.

Üçüncüsü, özellikle sosyalist ülkelerde şiirde yeni atılımlar yapıldığını, Nazım'ın şiirinin bu yeni anlayışlardan uzak kaldığı- böylece bugünkü şairlere bir katkıda bulunamayacağını iddia edenler.

Birinci ve üçüncü grupta yer alan şairlerin değişik nedenlerle yola çıkarak aşağı yukarı aynı sonuçta birleşmeleri sadece bir rastlantı değildir. Nâzım'ın ağırlığı altında ezilmemek için içgüdüsel bir kaçış ve telâşın

belirtisidir bu yadsımaları. 1965 ten bu yana, şiirleri de dahil olmak üzere kapağında «Nâzım Hikmet» yazılı 50 kitap yayınlanmıştır. Bu kitapların tez zamanda satılıp tükendiği düşünülürse, birinci ve üçüncü grupta yer alan şairlerimizin ürküntüsünü yersiz bulamazsınız. İşin garip tarafı, bu ozanların toplumculuk iddialarıdır. Hepsini demiyelim ama çoğu toplumculuktan yanadır. Bugünkü ozanlarımızın böyle bir çelişkiye düşmelerini haklı gösterecek bir sebep var mıdır, bilmiyoruz.

İkinci grupta toplanan şairlerimiz, Nâzım'ın şiirini bereketli bir kaynak olarak göstermektedirler. Onu taklid etmek değil, anlamak gerektiğini savunmaktadırlar. Sorunların çözümünde Nâzım'ın verilerini dikkatle incelemekte ve şiirimizin yeniden gözden geçirilmesini istemektedirler. Ne var ki Nâzım şiirinin yeniden gelişi ile, şiirimizin gözden geçirilmesi işinin birbirine bağlanmasına açık bir gerekçe bulmak zordur. Yukarıda değindiğimiz gibi, kendiliğinden gelme sosyal oluşum karşısında şairlerin tutumunu gözden geçirmek olasılığı varken, birinci ve üçüncü grup şairlerin karşısına Nâzım'ı dikmekle soruşturmacı onları büyük saygı duydukları Nâzım'dan uzaklaşmağa zorlamıştır. Bu anlamda şairlerimiz, Nâzım şiirine değil de soruşturmacıya karşı çıkmışlardır. Bir bakıma, 2. grupta öteki şairler arasındaki görüş ayrılıkları —hangi etkilerle meydana gelmiş olursa olsun— bizi Nâzım şiirini incelemeğe götürür. Böylece soruşturmalardan elde edilen sonuçla, soruşturmacının amacı birbirine ters düşer. Son otuz yıllık şiirimizin gözden geçirilmesini Nâzım şiirinin yeniden gelişine bağlamak isteyen soruşturmacının tutumunu bu nedenle olumsuz karşılarız. Nâzım'ın şiiri derinliğine incelenirse, bu gerekli bir çaba olur. Son otuz yıllık şiirimiz de göden geçirilebilir, —yukarıda açıkladığımız ölçüye göre—. Bu da gereklidir. Bir de devrim içinde şiirin yeri, ya da şairin görevi sorunu ele alınmalıdır. Bu sorun üzerinde durulduğu vakit görülecektir ki, sadece 1961 sonrasını değil fakat tüm çağımızı nitelendiren yöntemler en tam şekliyle Nâzım'ın şiirlerinde belirlemektedir. Daha on dokuz yirmi yaşlarında yayınladığı «Yalınayak» adlı şiirinde: «Köylünün toprağa hasreti var/toprağın makinalar» demiştir, Nâzım. Nasıl ki, son şiirlerinden birinde de «sıska öküzün yanına koşulup

şiiirlerimiz/toprağı sürebilmelidir» diye yazmıştır.

Bireyci şairlerimizin, soyuta kayan şiir anlayışları mesaj'lı bir edebiyatı hoş görmiyebilir. Ne var ki, somut gerçeklere arkalarını dönen bu sayın baylar, sadece devrimin dışında kalmış olmayıp, ayrıca devrime karşı da yön almış bulunuyorlar. Bu demektir ki, onlar soyut ve biçimsel şiirleriyle gerici güçlerin emrine ve hizmetine angaje olmuşlardır. Oysa, sanatın bağımsızlığından ve sanatçının özgürlüğünden lâf etmektedirler.

Aslında bireyci şair, kendini anlatan, düş, duygu ve düşüncelerini şiire döken şair demek değildir. Şair de insan olarak kişisel duygu ve düşüncelerini elbet yazacaktır. Onun da sevgilisine, eşine, çocuğuna dostlarına ve yakınlarına sevgisini, öfkesini ya da özlemini belirtmesi kınanamaz. Nâzım'ın gerek memleketinde, gerekse memleketi dışında kendisinden bahseden pek çok şiirleri vardır. Büyük bir içtenlikle yazmıştır bu şiirlerini. Bunlara bakarak Nâzım'ı da bireyci sanmakla, —böyle sananlar varsa eğer— yanılığa, hem de affedilmez bir yanılığa düşülmüş olur.

ONGER, Fahir; “Nazım Hikmet Üzerine”, Sanat ve Toplum Dergisi, Sayı 1, 1978, s.37-41.

EK (II)

FAHİR ONGER ve YAKIN ÇEVRESİNE AİT FOTOĞRAFLAR



FT. 1: Fahir Onger'in, eşi Bakiye Beria Onger ile birlikte çektiği bir fotoğraf
(Sanat ve Toplum Dergisi, Sayı 1, 1978, s.41.)



FT. 2: Fahir Onger'in ölümünden sonra yayımlanan bir fotoğrafı

(Hürriyet-Gösteri Dergisi, Sayı 56, 1985, s. 86.)



FT. 3: Sağda Avukat Bakiye Beria Onger ve yanında Vali Niyazi Akı
(Tarih ve Toplum Dergisi, Sayı 220, 2002, s.214.)



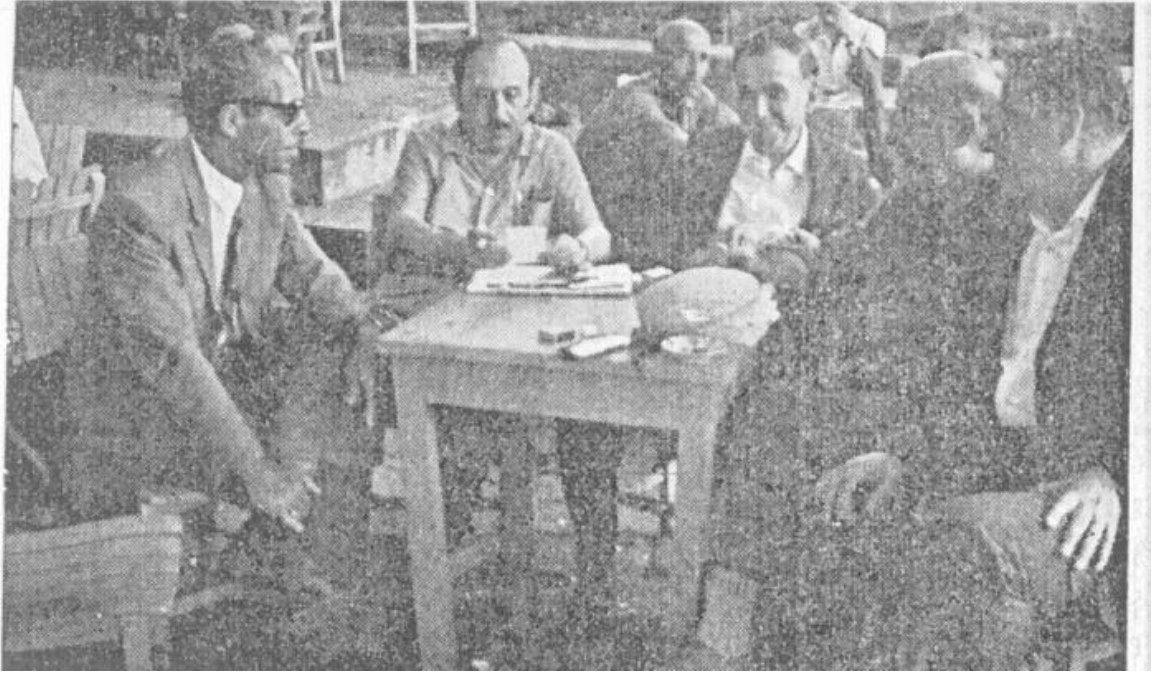
FT. 4: Fahir Onger, edebiyatçı dostları ile birlikte

(Hürriyet Gazetesi, (Sanat sayfası)/ “Fotoğraf Karesinden Yansıyan Hüzün”
09.12.2009, s.5.)



FT. 5: Fahir Onger

(Edebiyat Dostları, Kıtış Yayınları, İstanbul, 1970. s.363.)



FT. 6: Fahir Onger (soldan ikinci), arkadaşları ile birlikte
(Sanat ve Toplum Dergisi, Sayı 1, 1978, s.52.)



FT. 7: Fahir Onger'in bir portresi
(Gelecek Dergisi, Sayı 4-5, 1971, s.27.)