

memekle beraber, II. Bölüm'ün ardından bitmemiş şiirler, beyitler, mısralar geliyor. Kitabın sonunda da şairin kendi el yazısıyla şiir örnekleri var.

Bugünden geriye doğru bakıldığında Türkçenin geçirdiği sadeleşme, doğal kimliğine dönme aşamalarından sonra Cenap'ın şiirleri birkaçı dışında okunurluğu olan metinler değildir artık. Zaman zaman bazı şiir parçalarında sade dile yaslanan dörtlükler, beyitler olsa da (Şarkı, Kış Ufukları, İtiraf, Senin İçin...) Cenap'ın dili bugün için çok eskidir. Bunun nedeni, şiirin bir dil sanatı olduğunu Cenap'ın yeterince kavrayamamış olmasıdır. Şunu söylemek istiyorum: Şiir, sahip olduğu dilsel özelliği, kullanılan sözcüklerin anlamca açık ya da kapalı olmasıyla sağlamaz. Öyle olsaydı, yüzlerce Divan şairini kendi dilini bulmuş usta şairler saymak gerekirdi. Cenap böyle zannetmiş, Paris'te bulunduğu dört yıllık sürede tanıma fırsatı bulduğu sembolizmi sözcük kapalılığı üzerinden algılamıştır. Oysa sembolist şiir, sahip olduğu dilsel özelliği tek tek sözcüklerin değil genel anlam perdesinin fazlaca açık olmamasıyla sağlar. Sembolizmin ilk büyük şairleri sayabileceğimiz Poe'nun İngilizcesine ya da Baudelaire'in Fransızcasına baktığımızda bunu görebiliyoruz. Onların şiirlerinde, XIX. yüzyıl İngilizcesi ya da Fransızcası üzerinden, genel kullanımın dışında kalan sözcüklerin sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Oysa, bilinen sözcüklerle yarattıkları bilinmez âlem onları sembolizmin öncüleri kılmıştır. Cenap'ın bu-

gün okunur olmamasında, yanlış dil tercihi temel rolü oynamaktadır. Bir başka ifadeyle, Cenap'ın artık okunmamasında Türkçenin geçirdiği aşamaların ya da okurların dil zevkinin değişmesinin değil, esasen şairin dilsel tercihinin rolü en önemli noktadır.

Peki, *Cenab Şahabeddin Bütün Şiirleri*

bugün bize ne söyler? Bana kalırsa, değerli hocam Uçman'ın ayrıntılı olarak anlattığı mesai sonunda ortaya konulan şiirler toplamının en önemli tarafı, özelde Cenab Şahabettin ya da genelde Servet-i Fünun şiiri üzerine araştırma yapacak akademisyenlere dertli toplu bir kaynak olma özelliğini taşımasıdır. Cenap'ın *Tâmât* kitabı dışında kalan, dergilerde yayımlanmış, defterlerine kalmış, müsvedde olarak dosyalarda tozlanmış, yayımlanmayı planladığı ama gerçekleştirmediği kitaba almayı düşündüğü ya da düşünmediği bütün şiirleri elimizin altında. Bu toplam, bir şairin poetik dünyasının nasıl şekillendiğini ortaya koyduğu gibi, zamanın akışı karşısında bazı metinlerin nerede durduğunun açıklamasını yapmak bakımından da dikkate değer görünüyor.

*Bâki Asiltürk**

Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler**

Marks ve Engels'in; toplum, tarih ve ikeonomi gibi konuları yorumlamak için temelini attıkları Marksist düşünce, sa-

nat ve edebiyata da yansyarak 1934 yılında Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde alınan kararlar çerçevesinde edebiyatın top-

* Doç. Dr., MÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

** Murat Kaciroğlu, *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler*, Asitan Yayınları, Sivas, 2011, 450 s.

lumcu gerçekçi bir anlayışla ele alınmasında etkili olmuş bir düşünce sistemidir. Bu düşünce sisteminden doğan toplumcu gerçekçilikte, sanat ve sanataya toplumsal ve ideolojik görevler yüklenerek sanatı güdümlü bir hâle dönüştürme esas alınır. Sanatı estetik kaygıdan ziyade, toplum meselelerine kaydıran bu eğilim, Sovyetler Birliği'nden sonra birçok ülkede de etkisini göstermiş ve bu bağlamda eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Türkiye'de ise, Cumhuriyet ideolojisinin halkçı bir duyarlılık üzerine inşa edilmesinden hareketle, toplumcu gerçekçi anlayış, 1930'lu yılların ikinci yarısından itibaren edebî eserlerde görülmeye başlanır ve 1960'lı yıllara kadar etkisini sürdüren bir yöneliş olarak dikkati çeker. İşte Murat Kacıroğlu'nun *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu- Gerçekçi Yönelişler* adlı çalışması da 1940 kuşağı olarak bilinen yazarların öykülerindeki toplumcu gerçekçilik anlayışını irdeleyen ve bu anlayışın ne şekilde eserlere yansıdığını yahut yansıtlamadığını analiz eden bir çalışmadır. Eser, giriş bölümü dışında beş bölümden oluşmaktadır. Girişte yazar, sanatta estetiğin içerisinde yer bulan gerçekliğe ve gerçekçiliğin Batı'daki tarihine dair açıklamalara yer verir. Böylece, sanattaki ve bilimdeki gerçekçiliğin ayrımını netleştirdikten sonra, edebiyatta aydınlanma sonucunda kendini gösteren gerçekçilik/realizm akımının Batı'daki tarihsel gelişiminin üzerinde durur.

Toplumcu gerçekçiliğin oluşmasında bir temel oluşturan Marksist estetiğin ele alındığı birinci bölümde, bu estetiğin temellenmediği dinamikler ele alınır. Bunlar; "Sanatın Kökeni", "Sanatın İşlevi", "Sanat-İnsan ve Toplum", "Biçim-Öz ve İçerik" alt başlıklarıyla incelenmeye tâbi tutulur. "Sanatın Kökeni" alt başlıklı bölümde, Marksist estetiğin etimolojisinin Aristo ve Platon'dan gelen yansıtma (mimesis) ilişkilendirilmesi üzerine Kacıroğlu, Marksist estetiği yansıtmacılık kuramı çerçevesinde değerlendiren düşünür ve araştırmacıların görüşlerine yer vermesinin ardından, bu estetikte sanat eserine nasıl yaklaşıldığının bir değerlendirmesini ya-

par. Marksist estetikte sanatın, insanın ekonomik faaliyetleri neticesinde doğduğuna inanıldığından maddeci/pragmatik bir yaklaşımla ele alındığı görülür. Böylece sanat, estetik bir haz almak/vermek amacıyla değil, insanın doğayla olan mücadelesi sonucu çıkmış bir eylem olarak kabul edilir. Bu hususta Kacıroğlu, sanatın çıkışını salt ekonomiyle bağlantı kurularak açıklanmasının kendi içerisinde çelişkileri barındırdığını; "[s]anatsal gelişmenin sadece üretim ilişkilerine bağlanması, ekonomik alt yapının gelişmediği ya da çok yavaş geliştiği toplumların sanatsal faaliyetlerinin nasıl açıklanacağı konusunda temel bir paradoksu kendi içinde barındırdığı ortadadır." (s. 53) ifadesiyle dile getirerek sanatın çıkışını ekonomik temele dayandırmanın bir eksiklik olacağı üzerinde durur.

"Sanatın İşlevi" başlıklı alt bölümde, Marksist estetikçilerin, sanatın işlevini insan ve toplumun gerçekçi bir perspektifle ilişkilendirmelerine ve bu bağlamda insanı birey olarak değil de, toplumcu bir duyarlılığa sahip bir tip olarak kabul etmelerine dikkati çeker. Burada şuna da değinmek gerekir ki sanatı toplum hizmetine sunan Marks, Engels ve Plehanov gibi Marksist düşünürler, sanat eserinin sadece kaba bir propaganda aygıtına dönüşmesine karşı çıkarak estetik yönünün de ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulamaları sentezci bir tutum sergilediklerini göz önüne getirir. Ancak, bu sentezci yaklaşım yerini 1934'te yapılan Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde sanat eserinin ideolojinin hizmetine sunulması yönünde katı kuralların alınmasına bırakır ki bu da ideolojiyle şekillenen bir sanat anlayışını gündeme getirir. "Sanat-İnsan ve Toplum" başlıklı alt bölümde, Marksist estetikte sanatı açıklamak için topluma yönelme ve sanat eserini ortaya çıkaran koşulların toplumsallığına ve "Biçim-Öz ve İçerik" başlıklı bölümde ise, sanat eserindeki biçim ve özü belirleyen unsurların toplumsal şartlar olduğuna değinilir.

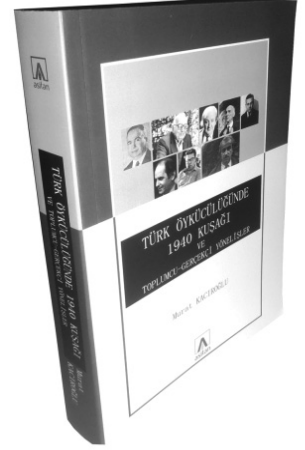
Kacıroğlu, "Toplumcu Gerçekçi Anlayışın Temelleri" üst başlığıyla ele aldığı ikinci bölümde, toplumcu gerçekçiliğin çıkışını, 1934'te top-

lanan Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda çıktığından ve böylece sanatın / edebiyatın da siyasallaşma döneminin başladığından bahseder. Bu da gösterir ki sanata / edebiyata toplumun dönüşmesi ve değişmesi hususunda önemli bir misyon yüklenmiş olur. Stalin'in "insan ruhunun mimarları" adını verdiği yazarlar da bu bağlamda parti üyeleri gibi çalışarak, hem şahıslarında hem de eserlerinde oluşturdukları "devrimci romantikler" ve "olumlu kahramanlar" yoluyla toplumcu gerçekçi anlayışla toplumu şekillendirmeye başlarlar. Bu şekillendirmede, sanatçının devlet tarafından destek görmesi ve hatta yönlendirilmesi şüphesiz etkili olmuştur. Ayrıca kapitalizmin yükselişi ve bu yükselmeye birlikte burjuva sınıfının doğuşu da toplumcu gerçekçi edebiyatın yaygınlaşmasında ve bir eleştirel söylemin geliştirilmesinde etkin bir rol oynamıştır. Kacıroğlu, toplumcu gerçekçi söylemde bulunan Lukacs, Fischer, Moissej Kagan, Boris Suchkov ve Pospelov gibi Marksist estetikçilerin görüşlerine yer vererek toplumcu gerçekçilikle birlikte doğan "taraf tutmaya dayalı" bir sanat anlayışının üstünde durur. Ayrıca ütöpik olarak tasarlanan "olumlu kahraman / romantik devrimci" tipleriyle, yansıtıcılığı başat unsur olarak kabul eden toplumcu gerçekçilik anlayışın, kendi içerisinde bir çelişkiyi barındırdığına dikkat çekerek zamanla bu tarzda eserler veren Sovyet yazarlarının bir kısır döngü içerisinde bulduklarını dile getirir. Toplumcu gerçekçilik anlayışının biçim ve içeriğine de değinerek içeriğin biçimin önüne geçirilmesiyle estetik endişenin geri plana itildiğini vurgular: "*Biçimsel niteliklerin içerikten başka bir deyişle ideolojik yaklaşımlarla belirlenen içerikten sonra ikinci planda düşünülmüş olması, sanatsal gelişmesinin önündeki en büyük engel olarak görülmektedir.*" (s. 155).

Çalışmanın üçüncü bölümünde; "1940 Kuşağı ve Toplumcu Gerçekçi Edebiyat (1930-1960)", "İlk Dönem (1920-1930)", "1930'lu Yıllarda Toplumcu Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar", "1940'lı Yıllarda Toplumcu Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar" ve "1950'li Yıllarda Toplumcu Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar"

gibi alt başlıklı bölümlere yer verilerek, 1940 kuşağı öykücülerini doğuran siyasal, toplumsal ve kültürel atmosferin çerçevesi çizilir. Bu başlıklarda Kacıroğlu, özellikle Nazım Hikmet'in gerek yazıları gerek şiirleriyle toplumcu gerçekçi yahut Marksist bir edebiyat anlayışının birçok kuramsal bilgisine sahip olduğunu vurgular. Ancak şairin 1938 Donanma Davası sonucu hapse girmesiyle edebî fikirlerinin birçok toplumcu gerçekçi yazar veya şairlere ulaşamadığı ve bu bağlamda da eksik ve yanlış bir toplumcu gerçekçi anlayışla eserler kaleme alındığını belirtir. Yukarıda söz konusu edilen dönemler içerisinde 1950'li yılların; Fethi Naci, Attilâ İlhan, Asım Bezirci ve Memed Fuad gibi yazarlar yoluyla toplumcu gerçekçi anlayışla ilgili yazıların yazılmasından ve tartışmaların yürütülmesinden dolayı verimli geçtiğinin de altını çizer.

Kacıroğlu, 1940 kuşağının öykülerindeki gerçekçi yaklaşımın daha iyi anlaşılması için dördüncü bölümde "Türk Edebiyatındaki Gerçekçi Öykü" üst başlığı ve devamındaki "Tanzimat Dönemi: Hayalden Gerçeğe", "İlk Denemeler", "İlk Öncüler: Sami Paşazâde Sezâî ve Nâbizâde Nâzım", "Realizm Devresi: Halid Ziya ve Realist Öykü", "Millî Edebiyat Dönemi: Ömer Seyfettin ve Refik Halid Karay Öykücülüğü", "1930-1960 Arası Dönemde Toplumcu Gerçekçi Öyküyle İlgili Yaklaşımlar", "Toplumcu Gerçekçi Öykücüler ve Öyküleri (1930-1960)" isimli alt başlıklarda Tanzimat'tan 1930-1960 yıllarına kadar gerçekçiliğin Türk öyküsü içerisindeki serüvenini değerlendirir. Bu bağlamda, Tanzimat döneminde Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*, Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme* ve Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* adlı hikâyelerini dikkati çekerek bu eserlerin geleneğin bir-



çok unsurunu yansıtmakla birlikte, gerek tema gerek anlatım tekniği bakımından gerçekçi bir anlayışla ele alınmaları gerektiğini vurgular. Sami Paşazâde Sezai'nin, Nâbizâde Nâzım'ın, Halid Ziya Uşaklıgil'in, Ömer Seyfettin'in ve Refik Halid Karay'ın da öykülerinin gerçekçilikle olan temasını belirterek 1930'lara kadar Türk öykülerindeki gerçekliğin hangi tema ve teknikle uygulandığını göz önüne getirir. Çalışmanın asıl kapsamını 1940 Kuşağı öykücülerini oluşturduğu için bu bölümde Kacıroğlu, 1940 Kuşağının eserlerini vermeye başladığı 1930-1960 yılları arasındaki gerçekçi öykü yaklaşımları üstünde durduktan sonra, 1940 Kuşağının öykücülerini ve öykülerinin genel özelliğine değinir. Bu noktada 1940 Kuşağı öykücülerini olarak Sadri Ertem, Sabahattin Ali, İlhan Tarus, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Umran Nazif Yiğiter, Samim Kocagöz, Yaşar Kemal, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Fakir Baykurt ve Muzaffer Buyrukçu edebiyat tarihinde yerlerini alırlar. Bu yazarların ideolojik bir perspektifle sanata yönelmeleri, sanatın değiştirici ve dönüştürücü yönünü önemsemeleri, çatışmaları ekonomik temele dayandırmaları, ezilenle / sömürülenle ezileni/sömürülenleri karşı karşıya getirmeleri ve ezilen/sömürülenleri tutmaları gibi temel hususlar, onların öykülerinin toplumcu gerçekçi bir çizgiye yaklaşmalarını sağlamıştır.

1940 Kuşağı öykülerini incelediği beşinci bölümde Kacıroğlu, öykülerdeki yapı ve temaya kısaca vurgu yaptıktan sonra, öykülerin toplumcu gerçekçi anlayışta önemli yer edinen "Sınıfsal Çatışmalar / Sömürülenler ve Sömürülenler", "Üretim Biçimleri ve Alt Yapı Unsuru: Ekonomik Düzen", "Olumlu / İlerici Kahramanlar", "Aydın/Bürokrasi ve Halk", "Kapitalizm / Sermaye Eleştirisi" gibi başlıklarla analizini yapar. Bu öykülerin genelinde tespit ettiği bir husus ise, toplumcu gerçekçi anlayışta daha çok işçi sınıfının hayatı ve yaşadıkları sorunlara karşı, söz konusu öykücülerin köy ve köylü gerçekçisini yoğun bir şekilde ele almaları oluşturur. Bunu da 1940 Kuşağının toplumcu gerçekçiliği,

Türkiye'de oluşmayan işçi sınıfı üzerinden değil de, bir proletarya olarak gördükleri köylü sınıfı üzerinden vermeye çalışmalarının bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür.

Çalışmanın genel bir değerlendirmesinin yapıldığı sonuç kısmında 1930-1960 yılları arasında öykü yazarı -47 öykü kitabı incelenmiştir- ve 1940 Kuşağı olarak adlandırılan öykücülerin toplumcu gerçekçiliğin ilkelelerinden tam mânâsıyla hareket etmedikleri / edemedikleri dikkate sunulmuştur. Bunda ise, yazarların sadece yoksul insanları anlatırken ekonomik düzenin belirlediği ilişkilerin tarihsel boyutuna dikkat çekmemeleri, devrimci romantizm/ olumlu kahraman tipine çok az yer vermeleri, aydın-halk çatışmasında dönemin resmî ideolojisine uygun olarak olumsuz aydın figürü sunmaları ve halkın/köylünün cahil, edilgen ve sömürüye açık bir şekilde değerlendirmeleri ve bu bağlamda onların zihniyetini resmî ideolojinin kalıplarıyla ele almaları sebep gösterilmiştir. Bununla birlikte; *"bu kuşak öykücülerinin toplumcu gerçekçi anlayışa yaklaştıkları en belirgin taavrı, öykülerde toplumsal olayları ve kişileri tipikleştirilerek vermeye çalışmış olmalarıdır"* (s. 430). Kacıroğlu, 1940 Kuşağı içerisinde toplumcu gerçekçi anlayışa en yakın olan öykücülerini ise Sabahattin Ali ve Orhan Kemal olduğunu söyler. Aynı zamanda öykülerin biçim ve anlatım özelliklerine de değinerek; *"bu yazarların kurgu ve anlatım problemlerine dikkat göstermemeleri, öykülerinin ikinci sınıf popüler kıymetteki eserler konumuna düşmesine yol açmıştır"* (s. 431) sözüyle dil ve anlatım yönünden yetersizliklerinin üzerinde durur.

Bu çalışmayla Kacıroğlu, Platon'dan başlayarak sanatın gerçekle olan ilişkisinin Marksist estetikte ve onun oluşturduğu toplumcu gerçekçilikte geldiği nihai noktanın ideolojik bir anlayışla şekillendiğini göz önüne getirir. Bu durum da göstermiştir ki sanatı güdümlü ve kısıtlayıcı bir sahaya sürülemek, bireyi değil de salt toplumu hedefleyen ve belli kişiler/temalar üzerinde yoğunlaşan

edebiyatın doğmasını kaçınılmaz kılmıştır. Edebiyat özelde de öykü, Türkiye’de 1940 Kuşağının biçimlendirdiği bu perspektifle, eleştirel ve çoğu kez de egemen söylemin diliyle taraflı bir gerçeği anlatma ve yansıtma temayülüne sahip olarak araçsallaştığını ortaya koymuştur. Bununla birlikte bu öykülerin, bir dönemin zihniyetini ve sosyolojik yapısını bir açığa çıkarması bakımından bir öneme sa-

hip olduklarını da belirtmek gerekir. Sonuç olarak, Murat Kacıroğlu’nun oldukça titiz ve kapsamlı bir şekilde hazırladığı *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler* adlı çalışması, Marksist estetik, toplumcu gerçekçi öykü ve kuşak alanında çalışmak isteyen araştırmacılar için ufuk açıcı bir kaynak niteliği taşımaktadır.

*Nilüfer İlhan**

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Keşfi ve Yorumlanması

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın gerek eserleri gerekse insan olarak kendisi özelliklerle günlüklerinin yayımlanmasından sonra değişik yorumlara konu olmayı sürdürüyor; öyle ki günlüklerde ortaya çıkan Tanpınar portresini görmezden gelme eğilimi ile karşılaşılan kişiliği onun eserlerine ışık tutma kaygısıyla öne çıkarmak arasında gidip gelen iki ana yaklaşımın şimdiden uçlandığını ifade edebiliriz. Dahası var, çeşitli yorumlar etrafında meydana gelen öbeklenmelerin oluşturduğu çelişkili düşünceler edebî kamunun Tanpınar’ı sahiplenme / okuma biçimlerinde etkili olan bazı hususlara kronolojik olarak bakmayı da gerekli kılmaktadır.

Aslında *bireyciliğin* keşfedilmeye başlandığı, *entelektüel tereddüdün*, *huzursuzluğun*, *melankolik ruh hâlinin* ve elbette *parçalanmışlığın* belli çevrelerde fark edilmeye başlandığı 1980’li yıllardan itibaren Ahmet Hamdi Tanpınar’ın düşüncesine, eserlerine ve hayatına ilişkin olarak farklı yorumlar filizlenmeye başladı.¹ Zamanla Tanpınar mirasının yorumlanmasında sadece ‘sosyolojik bakış’ın hâkim olmasının meydana getirdiği boşluğun fark edilişi yanında onun metinlerine sirayet eden kendi olamamakla ilişkili

halet-i ruhiyenin bir bilançosunu çıkarmanın gerekliliğine dair düşünce, gerek akademik gerekse akademi dışı çevrelerde daha açık bir biçimde dillendirilir oldu. 1980’li ve 90’lı yılların *alacakaranlığı*² içinde biriken bu bakış açıları okuryazar dünyasının çoğunluğunun bir miktar *Tanpınarlaştığı* yahut onun sesini duyabilir, duymasa da anlayabilir olduğu 2000’li yıllarda yavaş yavaş serpildi. Hâl böyle olunca bilinç kadar bilinçdışı, pişmanlık, kaygı, sıkıntı, bağlanma ile mesafe ikilemi, haset, rekâbet, hüsrân, ruhî çöküntü gibi arzular yani karanlık kıtanın keşfi yeni okumaların ana malzemesine dönüştü.

Doğrusu şu ki, bu yıllar için şöyle bir hatırlatma ve karşılaştırma oldukça yararlı olacaktır: Nasıl ki Tanpınar’ın yazılarını kaleme aldığı 1930’lu yıllarda Carl Gustave Jung’un popüler olduğu dönemse yorum çağına denk düşen 1990’lar ve 2000’li yıllarsa psikanalizin ve hermeneütik yöntemin farklı eğilimlerinin yaygınlaştığı ve edebî metinlerin yorumlanması sürecine dâhil edildiği yıllar olması bakımından üzerinde durulmayı hak ediyor. O hâlde Tanpınar hakkındaki *yorumların değişimi ve dönüşümü* denildiğinde mutlaka bu birikimi dikkate almak gerekmektedir. Yorum çağının bu yeni hegemonik

* Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1 Benzer bir durum Oğuz Atay’ın romanları ve metinleri için de söz konusu edilebilir.

2 Malum Minevra’nın baykuşu uçuşuna ancak alacakaranlığın çöküşüyle başlar.