yarına doğru

AYLIK SİYASET, KÜLTÜR, SANAT DERGİSİ ◘ MAYIS 1974 ◘ 5 LİRA

7



ALİ ŞENOĞLU
KÜLTÜR, SANAT VE DEVRİMCİLİK
4

SELDALİ GÖNEL
KARİKATÜR
8

MAHMUT AÇIKGÖZ
RESMİ GÖRÜŞ İLE
RESMİ OLMAYAN GÖRÜŞ
9

VEYSEL ÇOLAK
ŞİİRLER
17

GANİ BOZARSLAN
KÖR BİR RENGE KESMİŞ BAHAR
(ŞİİR)
20

ARİF ARIKAN
SENİN İÇİN (ŞİİR)
22

TAHİR ABACI
1960 SONRASI ŞAİRLERİ ÜZERİNE
24

SİNAN ÇETİN
KARİKATÜR
32

HENRİ ARVON
BERTOLT BRECHT İLE
GEORGES LUKACS
33

AHMET ADA
SABAHATTİN ALİ'NİN
HİKAYELERİNDE İÇERİK
40

MEHMET MÜFİT
HALK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE RAPOR
45

yarına doğru

AYLIK SİYASET KÜLTÜR SANAT DERGİSİ
SAYI: 7 MAYIS 1974
Sahibi ve Sorumlusu: T. Abacı
Yazışma ve Havale Adresi
P.K. 327 Sirkeci - İstanbul
Yönetim yeri: Narlıbahçe Sokak,
Kader Han, 5/10 Cağaloğlu - İstanbul
Genel Dağıtım: Yarına Doğru
Ankara Dağıtım: Göze dağıtım
İzmir Dağıtım: Kıvılcım Dağıtım
Yıllık Abonesi: 40 lira
Yurt Dışı (Uçak): 80 lira
İlân: Santimi 25 lira
Dizgi - Baskı: Sebat Basımevi
Son Basım: 1-5-1974

NİSAN VE MAYIS AYLARI

SON SÖZLERİ

BİRAZ SONRA AYDINLANACAK ŞAFAK OLAN

DEVRİMCİLERİN HATIRASIYLA

KARARIR VE AYDINLANIR

NÂZIM HİKMET

○

edebiyat kavgaları

Son günlerde bir çok gazeteler edebiyat anketleri ve kavgalariyle dolu. Kavga güzel şeydir. Edebiyat kavgasının da mutlaka «edibane» olması lâzım değildir. Zaten gereğinden çok «edibane» olan nesneye kavga denmez. Her ne hal ise, kavga neye derler. Nasıl olur? Bunun üzerinde duracak değilim. Ben bugün sadece son edebiyat kavgalarının bir yaşlı, orta, genç edebiyat nesilleri arasındaki kavga şeklinde, bir nesiller münakaşası biçiminde gösterilmesini anlamadığımı söylemek istiyorum. Ortada bir gençlerle yaşlılar kavgası yoktur. İlk bakışta bu böyle görünse bile bu sadece işin sathıdır. Zaten böyle bir «nesil» kavgası olamaz.

Dikkat edin «genç» şair ve hikâyecilerin anketlere verdikleri cevap onların kendi aralarında ne kadar ayrıldıklarını gösteriyor. Topyekûn «gençler» denen zümre bir vahdet değildir ve olamaz da zaten. İçlerinden bazıları sanatın bir sosyal verim olduğunu, sosyal hâdiselerle uğraşması lâzım geldiğini, yani sanatın sanat için olmadığını söylüyor. Bazıları ise tamamen bunun tersini ileri sürüyorlar. İçlerinden bazıları bir «katolik mevlevî!» gibi alafranga «mistik» tir. Bazıları «mistisizmin» düşmanı. Meselâ Sabahattin Ali'yle «Yunus Emre'yi Bodlerleştiren» herhangi bir «genç» şair arasında ne gibi müşterek bir vasıf, müşterek bir sanat telâkkisi olabilir? Böyle bir şairle böyle bir hikayecinin aynı yaşta olmaları daha ziyade nüfus memurlarını alâkadar eder. Buna mukabil, çoğu «Bodlerkâri Yunuscu» olan genç şairlerle meselâ «ihtiyar» Halit Fahri arasında müşterek noktalar bulabiliriz.

Sözü uzatmıyayım. Son edebiyat kavgasının bir «nesil» kavgası biçiminde ortaya çıkışı bizi aldatmamalı. Yarın muhtelif nesillerden olanların elbirliği yapıp yine muhtelif nesillerden olan fakat sanat telâkkileri kendilerininkinden ayrı zümrelere karşı kavgaya giriştiklerini göreceğiz ve verimli kavga o zaman yapılmış olacaktır.

Bugünkü kargaşalık, asıl fırtına kopmadan önce ortalığın kararmasıdır.

(İT ÜRÜR - KERVAN YÜRÜR - S. 106-107)

ALİ ŞENOĞLU

kültür sanat ve devrimcilik

Kültür ve sanat konusundaki eğilimlerin devrimcilikle en bağdaşmaz nitelikte olanı, sanatı gereksiz gören eğilimdir. Bir kısım kimseler, sanatla uğraşmayı, kültür ve sanat sorunlarıyla ilgilenmeyi gereksiz ve boş bir fantezi, bir pasifizm yolu olarak görüyorlar. Bu noktada, devrimci düşüncenin bütünselliğini kavramaktan yoksun doğmatik kimselerle, bugüne dek kültür ve sanat adına yapılan şarlatanlıklardan dolayı sanata kızgın ve küskün olan samimi arkadaşları birbirinden ayırmak gerekir.

Üretim ilişkileri temeli üzerinde kurulmuş her toplumun, bu temelin belirlediği bir sosyal hayatı vardır. Kültür, bu sosyal hayatın maddi ve manevi değerlerini içerdiğine göre, sosyal bir hayat içerisinde yaşayan kimse istese de istemese de, farkında olsa da olmasa da her an kültürle yüz yüze gelmektedir. Kültürün özel bir biçimi olan sanat da sosyal hayatın gereklerinden birisi olarak, ilkel sınıfsız toplumdan beri varolagelmiş ve onu inkâr edenlerin sübjektif iradesinden bağımsız olarak varlığını korumuştur. Sanatın doğuşu üzerine inceleme yapan Thomson, Fischer, Caudwel gibi incelemeciler, onun üretim süreciyle, işle olan sıkı ilintisini ortaya koymuşlar ve sanatın işten, yani insanların hayatlarının idamesi için tabiatla olan mücadelesinden doğduğu sonucuna varmışlardır. Sınıflı toplumlar geliştikçe, işbölümü arttıkça, yani üretim süreci karmaşık bir niteliğe büründükçe sanat da aynı şekilde sınıfsallaşmış, karmaşık bir niteliğe bürünmüştür. Sanat, hayatın zengin değerlerini sanatçı coşkusunun eşliğinde insanlara taşıyan, onlara tabiat mücadelelerinde ve toplumsal ilişkilerinde derinlemesine duyarlık katkılarında bulunan bir olgudur.

Geçmiş dönemlerde devrimcilik adına sanata karşı sakat davranışlar çok görüldü. Örneğin, fakültelere «sanat öldü yaşasın devrim» gibisinden sözler asılıyor, devrimci bir sanat dergisinin afişini asmak isteyen arkadaşlarımız «Siz hâlâ mı sanatla uğraşıyorsunuz» sözleriyle döğülmek isteniyorlardı. Bunları yapanlar emperyalizme karşı döğüştüklerini söylüyorlardı, fakat emperyalizmin müziğiyle, sinemasiyle, edebiyatıyla, tiyatrosuyla, kitle haberleşme araçlarını dolduran çeşitli ürünlerle sanata ne kadar önem verdiğini, kültürü geri bıraktırılmış ülkeler sömürüsünde ne denli etkin bir silah olarak kullandığını göremiyorlardı. Devrimci sınıfların kendi öz sanatlarının ne biçim yağmaya ve saldırıya uğradığını göremiyorlardı. «Herşey devrim için» sloganı tipik bir burjuva sloganıdır. Çünkü devrimi daha iyi, yani sömürüsüz bir hayat için bir araç olmaktan çıkarıp bir amaç biçimine sokmaktadır.

Egemen güçlere (çağımızda emperyalizme) karşı savaş, birbirini bütünleyen bir kaç alanda birden yürütülür. Geri üretim ilişkilerini hedef alıp gerici politik iktidarı hedef almayan bir mücadele ne kadar saçmaysa, her ikisini kabullenip de gerici düzeni hedef alan bir ideolojik mücadeleyi önemsememek de o kadar saçmadır. Bu temel mücadele alanları birbirinden ayrılamaz, doğal bir bütünlük içerisindedirler. Çağımızın idam edilen bir milli kurtuluşçusunun ağzından verelim: «Kurtuluş hareketinin (bağımsızlık öncesi) gelişmesinde kültürün oynadığı rolü açıklamayı amaçlayan herhangi bir çalışma emperyalist egemenliğin boyunduruğundan kurtulmaya çalışan toplumların genel uğraşları için büyük bir katkı olacaktır. (...) Kültürün, bir seferberlik yöntemi ve bağımsızlık savaşı için bir silah olduğu söylenebilir. (...) Yabancı egemenliğe karşı koyan halk kitlelerinin kültür direnci ortadan kaldırılamaz» (Amilcar Cabral, Bağımsızlık Savaşında Kültür Etkeni, Töb - Der dergisi, s. 68) Günümüzde emperyalizm, ekonomik sömürüsünü perçinlemek ve sürdürmek için sadece politik oyunlara girmekle yetinmiyor, aynı zamanda halkları uyanıştan yoksun kılacak kozmopolit kültürünü de bir afyonlama aracı olarak kullanıyor, bunda da yoz sanatı baş rolü oynuyor.

Geçmiş dönemlerde, bir kısım arkadaşlar sınıf mücadelesinin politik yönüyle ilgili, ekonomik - politikle ilgili kitapları harıl harıl okuyorlar, fakat kültür sorunu sözkonusu olduğunda herhangi bir şey söylemiyorlardı. Sanatla uğraşan bir kısım arkadaşlar ise, devrimci ustaların kültür ve sanat üzerine söylediklerini öncelikle ve döne döne okuyorlar, fakat sınıf mücadeleleri, ekonomi politik, felsefe gibi konularda derinleşmek gereği duymuyorlardı. Sonuçta bir kısım arkadaşlar ihmalleri sonucu kültür ve sanat kavrayışından yoksun kaldıklarından, sanat beğenilerini gidermek için (çünkü bu zorunlu bir ihtiyaçtır) popülist ürünlere, ilkel ve şematik örneklere sarılıyorlardı. Sanatla uğraşanlar ise yazdıklarının devrimcilerce ilgi bulmamasından yakınıyorlardı.Bu türden bir farklılık, bütün saçmalığına rağmen yaşandı. Böyle bir farklılık saçmadır, çünkü her devrimci savunduğu dünya görüşü adına bütün alanlarda tavrını koyar, koymak zorundadır, her sanatçı ise eğer «devrimci sanat» yapmak istiyorsa sınıf mücadelelerini, felsefeyi, ekonomi politiği de çok iyi bilmek ve bunları yaşantısına uygulamak, eylem içerisinde yer almak zorundadır.

Sağlam bir sanat kavrayışına sahip olmak, sorunu derinlemesine ele almakla mümkündür. Devrimci sanatın başlıca iki düşmanı vardır: bunlardan birisi muhtevaca geri ve kof olanı işleyen ve savunan, tarihin gelişim doğrultusuna ters düşen «burjuva» sanat anlayışıdır. Öteki ise, muhtevada «devrimci» gibi gözüken, aslında ise kolaycı ve şematik özelliğiyle kafaları şartlandırıp hayatın karmaşık yapısının anlaşılmasını güçleştiren ilkel propağanda sanatıdır. Devrimci ustalar, her ikisine de karşı olduk-

larını döne döne belirtmişlerdir. Bugün, geniş bir devrimci kesim slogan sanatıyla şartlandırılmış durumdadır. Devrimci sanatın gereğini ve gerçek niteliğini açıklamakta en büyük engel, basitliği ve ilk eldeki çarpıcılığı yüzünden kitleleri daha kolay etkileyebilen bu slogan sanatının varlığıdır. Nasıl yoksulluk edebiyatıyla doldurulmuş, halka kuyrukçuluk eden sıradan bir gazete makalesi, toplumu ve tabiatı anlatan ve okunmasının kafa isteyişi oranında çok şey öğreten teorik bir esere tercih edilemezse, bu türden ilkel bir sanat da gerçek devrimci sanata tercih edilemez. Oysa Türkiye'de oportünist ve popülist tavırlar nasıl yıllarca romantik gazete fıkralarıyla kafaları şartlandırıp teorik eserleri devrimci çevrelerden kaçırdılarsa, bugün slogancı bir sanat da gerçek sanat eserlerinin devrimci çevrelerce kavranmasını önlemek için çaba harcıyor. Bu tür ürünler, hayatın bir çelişkiler yumağı olmasını kavrayamazlar, sorunu tek bir çelişki açısından ve basitleştirerek koyarlar, romantik halk edebiyatı yaparak sınıfsallığın özünü gizlerler. Devrimci olmadıklarından eserlerinde bireysellik ağır basar, kitlelerin yüreğine umut düşüreceklerine, onlara kollektif bir ruhla savaşma azmini vereceklerine kendi adlarının pohpohlamasını yaparlar, «halk»a yağ çekerek eserlerine pazar sağlamaya çalışırlar. Bu türden kimselerin ürünlerini savunan ve beğenen de yine küçük burjuva yarı-aydınlar oluyor gerçekte, hem de «halkımız bunu sever» bağnazlığıyla. «Halkımız» Orhan Gencebay'ı, Kerime Nadir'i de seviyor oysa. Mesele, halkın sevdiklerini ya da seveceğini sandıklarımızı savunmamız ve bizim de sevmemiz değildir. Bırakalım bir çok kimse bu tür ürünlerle oyalanıp «işte ben halkımın sevdiklerini seviyorum» türünden sahte vicdan huzurlarıyla kendisini aldatsın, gerçek devrimciler «halk»ı oluşturan sınıflara onları kurtaracak bilimsel dünya görüşünün ürünlerini sevdirmeye çalışırlar.

Burada bir noktaya dikkat etmelidir: yoksulluk edebiyatına, romantik «halkçılık» anlayışına karşı çıkış bu kez işçi kuyrukçuluğuna dönüşmemelidir. Bu da özünde popülizmin başka bir biçimidir. Bu işin şarlatanlığını yapanlar aslında popülizme karşı çıkar görünüyorlar, ama çıkardıkları dergilerde yayınladıkları ilkel hikayelerde, şiirlerde bu kez işçilere kuyrukçuluk yaparak bilimsel anlamda onlara karşı oluşlarını ortaya döküyorlar. Marksizm, işçilere kurtuluş yolunu gösteren bir öğretidir, onları yücelten, onlara yağ çeken bir öğreti değildir. Geçende, «halk şairi» adında ortaya çıkıp halkın beğenisini ilkel şeylerle çoraklaştıran şarlatanları eleştiren bir yazı gönderen iyi niyetli bir arkadaşın yazı sında, bu tutuma karşı «ellerinden öpülesi işçiler»den söz ediliyordu. Devrimciler işçilerin ellerinden öpmezler, onlara öncülük ederler ve onlardan yana mücadele ederler. Bütün bu saydığımız sakat tavırlar sanat örneklerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır.

Devrimci özü ve konuları sınırlandırmak da çok saçma bir şeydir. Devrimci dünya görüşü hayatın bütününü içerir. Önemli olan, hayatın han-

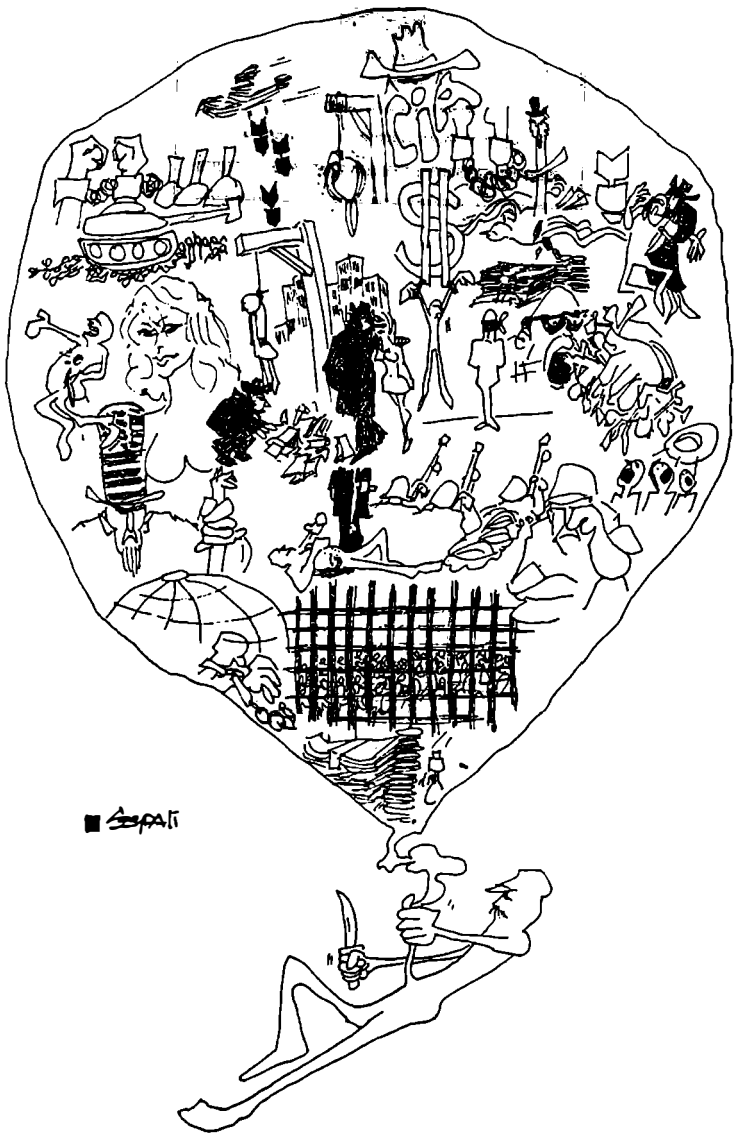
gi olgusunu alırsak alalım, ona devrimci bir açıdan bakmasını bilmektir. Devrimci bir sanatçı, sömürenlerle sömürülenlerin kavgasında değil, iki sevgilinin yanyana gelmesinde de devrimci özü vermesini bilir.

Bir noktaya da özellikle dikkat etmek gerekir: sanatı günlük politik ölçülerle değerlendirmekten kaçınmalıdır. Sanat eseri genel toplumsal gidişin, gelişimin dolaylı bir yansımasıdır, kısa vadeli bir taktik hesapla yaratılmaz ya da belirli bir dönemi kapsayan bir strateji açısından değerlendirilemez. Sanat ayrı bir koldan, günlük politika ayrı bir koldan aynı genel hedefe yönelmiş, fakat özgül nitelikleri birbirinden ayrı olan iki alandır.

Günlük politikayı ölçü alan bir takım kimseler, şu ya da bu günlük görüşün, stratejik hesabın ölçüleriyle sanat eserlerini mahkûm ederek «sol» sekter bir çizgiye saplanırlarken, yine günlük politikayı ölçü alan bir takım kimseler, günlük politikanın şu ya da bu aşamasını öne sürerek devrimcilik adına yapılan sakat tavırların eleştirisine, bu tavırların mahkum edilmesine «egemen sınıfların işine yarayacağı» gerekçesiyle karşı çıkıyorlar, yoz anlayışlarla devrimci anlayışı bir bütün saymak gibi bir liberalist sanat politikası güderek «uzlaşmacı» bir tavra bürünüyorlar.

Sanatta yoz çizgilerin amansızca eleştirilmesi ve mahkûm edilmesi ne kadar önemliyse, sekter bir tavra düşmemek de o kadar önemlidir. Sanatın günlük politik ölçülerin dışında değerlendirilmesi yüzünden, günlük politik çizginin uygulanış biçiminde ve yöntemlerinde birbirinden farklı düşünebilen iki sanatçının da ortak bir devrimci sanat çizgisinde buluşabilmeleri mümkündür. Günlük politik çizgi içinde yanlış olan bir çizgiyi benimsemiş olan bir sanatçının eseri bile, eğer bu yönü eserine felsefeyi uygulayışını çarpıtmamışsa, sağlam bir eser olabilir. Örneğin Lenin, Maksim Gorki'nin günlük politik çizgideki «menşevik» tavrını her zaman en sert biçimde eleştirirken, onun romanlarını ve hikayelerini daima sevmiş ve savunmuştur. Yine aynı Lenin, devrim sonrası ortaya çıkan ve bütün burjuva kültürünü inkâr ederek yepyeni bir proleter kültürü yaratılacağını öne süren «Proletcult» anlayışını mahkûm ederek, proleter kültürün gökten inmeyeceğini, tarih sahnesine çıkmış bütün sınıfların yarattığı kültürün işe en yarar malzemeleriyle kurulacağını söylemiştir . Bu sözleri kendi amaçları için kullanacaklarını sanan revizyonistlere, «uzlaşma» çizgileri tezgahlayanlara ise cevap daha kesindir: «Kahrolsun kendilerini herşeyin üstünde gören edebiyat dehaları! Kahrolsun partisiz edebiyat!»

Görülüyor ki devrimci sanat çizgisi bıçak sırtı gibi bir çizgidir, sağa ya da sola sapmak, sanatın da, devrimci düşüncenin de dışına çıkmakla sonuçlanmaktadır.



MAHMUT AÇIKGÖZ

resmi görüş ile resmi olmayan görüşler 1

İlk insan atasının yalnız yaşamayı bırakıp gruplar halinde yaşamaya başlaması ve gruplarda da karşılıklı etkileme - etkilenme sonucu toplumsal bir yaşayışın doğması ile kurulan ilişkiler önceleri «**kurallar**» biçiminde belirginleşiyor ve davranış biçimlerini belirleyebiliyorlardı. Bu kurallarla kimi davranış biçimleri açıklık kazanıp belirlenirken, anlaşılamıyan ve çözümlenemiyen (ve bu yüzden korkulan) konulara ve sorunlara «**tabular**» ve mistik açıklama biçimleri getiriliyordu.

Kurallar tabuların ve toplumda davranma biçimini ilkel toplumlarda pratik bir biçimde doğrudan uygulama alanında gösteriliyor, öğretiliyor, uygulatılıyordu. Öğrenci belirli bir yaştan sonra ergin sayılıyor ve öğrenilecek konuların uygulama eğitimine katıldıktan sonra topluluğun genel işlerinde görevlendiriliyordu.

Ancak işin farklılaşması, ekonomik faaliyetin giderek değişmesi ve iş bölümünün ortaya çıkması ve belirginleşmesi sonucu... bilinmesi öğrenilmesi gereken konular hem nicelik (sayı, çeşit) hem de nitelik (genişlik, derinlik) bakımından artarak daha da karmaşık bir durum aldı. Öyleyse topluluk, bireylerini kendi ekonomik faaliyet alanında ve türünde eğitecek yetiştirecek ve yetenek kazandıracaktı. Ancak aynı topluluk içinde **işin farklılaşması** öğretme - eğitmenin doğrudan uygulama alanında (pratikten) **teorik alana** - biçime kaydırılması yönünde gelişmeyle değişiklik görülmeye başlanacaktır. Artık öğrenci uygulama alanında (tatbik sahası) öğrenen ve gören değil, bu işin kurallarını öğrenen - ezberleyen kişi olmak yolundadır Bu aynı zamanda sınıflı toplumların ve sınıflı toplumun «egemen olanının tahakküm örgütü devlet»in ortaya çıkışıyla aynı dönemlere tekabül eder. (Gerçi ülkemizde, terzilik, berberlik, kasaplık, demircilik... gibi sanaatlar hâlâ teorik okullardan çok, çıraklık-kalfalık - ustalık evrelerinden geçerek pratik yoluyla öğrenilmektedir.)

Sınıflı toplumun oluşumu yani köleci toplumun açık seçik ortaya çıkmasıyla teorik öğrenim - eğitim iyice belirginleşti. Eski Yunan Sitelerinde, okullar açılmış ve öğretim eğitim iyice teorik alana kayarak, bu alanda ve özellikle bazı konularda teorik niteliği ağır basmaya başlamıştır. Aynı dönemde de «egemenlik ekonomik gücün - sınıfın - örgütü dev-

let»in (tersi de doğrudur, devleti elinde tutan sınıf ekonomik güç itibariyle en önde gelen sınıftır) bir **kurum** olarak oluşması; okulların, belirginleşmesini ve kurumun öncülüğü ve denetimi altında yürütülmesi sonucunu getirmiştir.

Ekonomik güç önceleri toplum elinde ve denetiminde iken, köleci toplumun - sınıflı toplumlar, ilk aşama- ortaya çıkışıyla... bu güç bir sınıfın eline - esas itibariyle sınıfsal biçiminde dönüşüm yaptı. Ekonomik güç egemen sınıf, öyleyse yönetimi «devlet»le ele aldığı gibi ilk kez politika bu dönemde ortaya çıkacaktır. Egemen sınıf, yönetimi sağlamak için devleti kullanır; devletin yüceliğini, kendinin ölmezliğini de politikası ile anlatmaya çabalar. **Politikası, yönetim biçimi ve onun ideolojik olarak savunulmasıdır.** Buna karşılık sömürülen sınıfların polifikası ise buna karşı çıkmak ve karşı çıkma yollarmı araştırmaktır.

Öyleyse, bu kurumun - devletin - oluşması ayrıca resmi olan ve resmi olmayan kurallar, bilgiler, görüşler, kuramlar, öğretiler, düşünce biçimleri ve davranışlar diye iki ayrı bilime, düşünme ve davranma sistemini de getirmiştir: Resmi olan ve resmi olmayan...

Resmi olan ve resmi olmayan düşünce ve davranış sistemleri sınıfsal çelişkilerin belirlenmesi ve derinleşmesi veya çelişkilerin azalması sonucu bazı dönemlerde yan yana, iç içe, ve hatta devrim döneminde aynıdır. Çoğu zaman ise genellikle ayrıcalı (farklı), karşıt, hatta iki düşmandır. Ve bu davranışlara da yansır. Etkileme - etkilenme söz konusudur iki sistem arasında: Bir dönemde resmi olmayan düşünce giderek ağırlık kazanır ve resmileşir. Bazan bunun tersi oluşur: Bir dönemde resmi olan düşünce giderek resmiyetini yitirir ve sınıfların dışına itilerek yasaklanır.

Resmi olmak ve resmi olmamak bazan en temel sayılan yasalarda belirlenir. Ve somut veya üstü kapalı olarak açıklanır. Bazan yasalaşmamıştır ama gelenek, töre, toplumsal kural, dinsel biçimlerle yasa gibi ve dahada etken olarak belirlenebilmektedir bu ayırım.

Resmi olan görüşler «ekonomik güç»ün, yani sömüren sınıfların -ki devleti elinde tutarlar ve bununla yönetimi ve resmiyeti sağlar ve yasalaştırarak (...) yaygınlaştırırlar- çıkarları doğrultusunda yönlendirilmiştir. Ve elbette **ilk resmi olacak düşünce sömürme - sömürülme ilişkisinin** mubah ve mutlak sayılması gerektiği ile bunun değişmezliği ve ilâhi olduğudur.

Toplumların sınıflara ayrılmasından önceki tarih dönemlerinde, resmi olmak veya olmamak sorunu söz konusu değildi. Resmi... kimlere göre, neye göre niçin? Resmi değil... kimlere göre, neye göre, niçin?...

O halde tarih süreci içinde resmi olmanın veya resmi olmamanın oluştuğu sınıflı toplumlarda görülebilecek ana düşünceleri -ki bunlar temelde, üretim araçları sahipliği ve üretim ilişkileri ile üretim tarzına bağ-

li ve bağımlıdır- özetlemek gerekecektir.

KÖLECİ TOPLUM'da resmi olan düşünce: Kölelik ve köle sahipliği olmalıdır. Köleler köle kalmalıdır, onların çocukları da. Köle sahipleri büyük ve yücedir ki köleleri beslemektedirler. İsterlerse ödürürler; bu bir haktır. Oysa onlarla dertsiz başlarına dert almakta, hastalanınca gereğinde (...) ekmek vermektedir. Geçerli düşünce bu; hukuk, yasalar, töreler, bu yönde oluşagider. Meşruiyet sınırı bu düşüncelerle çizilmiş ve amaçlanmıştır.

Köle sahipleri sınıfı, yandaşları ve onun beslediği devletin kadroları yani memurlar emniyet ve güvenlik güçleri... rahipler, göbeği yukardan beslenen orta sınıfların diğer elemanlarının düşünceleri budur. Ve resmi olan da budur.

Köleci toplumda resmi olmayan düşünce: Köleci toplum zavallılık ve insan dışılık üstüne kurulmuştur. Bunu düzeltmek gerek. Kölecilik olmamalı, insanlar alınıp satılmamalı, hele hiç öldürülmemelidir. (Bu düşünce resmidir artık, yasak değil. Uluslararası hukuk insanların alınıp satılmıyacağı yönünde temel ilkeler saptamıştır. Ülkemizde kadınlar başlık parası adı altında hâlâ satılır. Bazı çocuklar da...)

Resmi olmayan düşüncenin savunması olarak ve eylem niteliğinde köleci toplumlarda iyice bilinen iki klâsik örnek: Aktif bir direniş ve savaşa dönüşmeyle **Spartaküs'ün** örgütlediği **«köleler ayaklanması»** ve pasif direniş niteliğinde yayılan **Hiristiyanlık!...**

Resmi olmayan geriye dönük düşünce biçimi de vardır: «cennet bahçeleri» özlemini esas alan bir düşünce biçimi. İlkel komünal toplumlarda haksızlık, hırsızlık, rüşvet, iltimas ve benzeri yoktu. Öyleyse, Ah!.. o «Cennet Bahçeleri» günleri. Geri gelmeyecek bir geçmişin özlemidir bu.

Bütün bunların ötesinde, mülkiyet olmamalı, herkes eşit olmalı, herşey herkesin olmalı düşüncesi filozoflarındır. Dilekler, ütopik olarak önerilerle ortaya çıkar. (1)

Bu dönemlerde ve diğer **tüm sınıflı toplum aşamalarında okullarda resmi düşünce -ideoloji- öğretilir, çeşitli biçim ve nüanslarla öğretilmiştir, öğretilecektir de...**

FEODAL TOPLUMLAR'da kölelik kalkmıştır. Ah o cennet bahçelerinin günleri diyenlerin düşünceleri önce tepkiyle ve hatta öldürülmeyle karşılanırken, giderek ve hizmete sokulacak bir biçim ve içerikle resmi bir düşünce yönünde saptırılmış ve değiştirilmiştir. Bu hıristiyanlıktır. Artık **«keşişlik»in** mirası üstüne konan ve «özel mülkiyet tanımak» (Beer S. 18, Not 1) şeklinde «bir çeşit komünizm» (Beer s. 136-139) ilkesiyle hareket eden hıristiyanlık dinin resmileşmesi ve yaygınlaşmasından sonra **«Kilise»** sözcü duruma gelmiştir. Ancak köleliğe belki bir sosyal karşı çıkış gereksiminden doğan bu düşünce ve inanış resmi görüşü aşan bir a-

şırılıkla (aşırı olmak, resmi görüşe göre olan uzaklıktır. Ayrıca sömüren sınıflar tarih boyunca hem kendi düşüncelerine hem de tersine çevirip hizmete sokarak karşı düşüncelere her zaman «mistisizm» karıştırmıştır) ekonomik düzenin ve tüm kurumlarının savunuculuğunu yapa gelmiştir. Öyleyse din başta olmak üzere ne varsa resmi görüşün hizmetine sokulmaya başlamıştı. Bu demektir ki, egemen sınıflar toplumun her kademesinde ve her alanında örgütleniyor ve kendi çıkarlarına aykırı bir biçimde doğan aktif pasif tüm düşünce ve direnişleri, görüşleri pasifize ederek veya savaşarak ya ortadan kaldırmaya çalışmış veya kendine yararlı bir biçime dönüştürmüştür.

Feodal Toplumlarda resmi düşüncenin ne olacağı açıktır: (Köle değil ama) serf sahibi olunabilir. Köylüler kendinin olmayan topraklar üzerinde çalışabilirler, çalışmalılar da. Ancak Senyöre aynî-naktî vergi vermesi gerektiği gibi angaryaya da evet demelidir. Alabildiğine geniş toprağı ve fazla köylüye sahip olmak Senyör'ün hakkıdır. Bu hak babadan oğula geçmelidir. (Asalet). Köylü ise ölünceyedek ve geberesiye çok çalışmaya haklıdır. Senyör'e itaat etmekle görevlidir.

Feodal Toplumlarda resmi düşüncenin ne olacağı açıktır: (Köle deolmalıdır. Köylü aynî ve naktî vergi veya angarya ile yükümlü olmamalıdır. Asillik olmamalıdır. Herkes eşittir, kardeştir, hürdür. Toprağa ve Senyör'e bağlı değildir, istediği yere göç edip istediği yerde çalışabilir.

Bu dönemde de ileriye dönük, geleceği düşleyen, ütopik düşünce (2) ve görüşler var olmuştur: «Yeni Atlandide» (P S. 350-363) ile Thomas Morus ve «Güneş Ülkesi» ile T. Campelella (P S. 372-379) bu dönemin en belli başlı örneklerdir. Güneş devleti ve diğerleri, bunalınan toplum düzeninin kötülüklerini ortadan kaldıran soyut ve hayal devlet biçimleridir. Ancak bulunulan düzenin çelişkilerinden yararlanılan ve onları düzenleyerek yeni bir tez öneren bir görüş değildir.

Resmi olmayan görüşler içinde, «kölelik olabilir, olmalıdır da...» görüşünü yayam gerici düşünce biçimidir. Bu geçerli olmamakla birlikte... resmi görüşle göz kırpışıyordu. Resmi görüş sahipleri «bakın köleliği isteyenler bile var. Biz köle bile istemiyoruz». diye poz atabiliyorlardı.

Resmi olmayan görüşün uygulanma ve pratiğe aktarılması çok geniş çapta ve çok sayıda «Köylü İsyanları» biçiminde olmuştur. Feodal toplumun biçimine karşı yapılan köylü isyanları iki ana amaç taşıyordu: Esasta topraklarının sahibi olmak, ormanlarda hak istemek, meraların ortaklaşa kullanmasını sağlamak... ve ikincisi ise (birincisinin sonucu) feodal beye karşı bağımsız durumda olmak; yani vergi vermemek, angaryaya katlanmamak, papazın feodal beyce değil de köylülerce seçimini sağlamak, hakarete uğramamak ve kanunların aleyhte çıkışını önlemek.. (Beer S. 330-337).

Tarihin «karanlık» diye geçiştirilerek bize anlatılan (sonra bu konuya döneceğiz, tarihte köylü isyanları ve köylü liderleri ile görüşleri öğretilecek değildi ya!) orta çağ gerçekte en çok olaya sahne ve gebe olan bir çağdır. Önceleri hıristiyanlığa karşı olan resmi görüş sahipleri -egemen sınıflar- ile olan çatışmalar, sonradan hıristiyanlığın özdeş olarak resmileştirilmesi sonucu, resmi olmayan görüş sahipleri (Sömürülen sınıflar) ilk hıristiyanlığa dönüşü sağlamak için savaşmışlar ve Keşişlik ile Rafizi Hareketleri biçiminde çok yaygın ve kanlı bir savaş sürdürülmüştür.

Köylü isyanları ise açık seçik ekonomik bir nedenle çıkmıştır. Ve İngiltere, Almanya ve Fransa'da tarihin hiç bir döneminde böylesine yaygın ve etkin «Köylü İsyanları» olmamıştır. Ama Feodal düşünce dinleri doğmalaştırarak ve mistik bir nitelik vererek, üstelik her şeye sızdırıp egemen kılarak genel düşünce ve sistemin geliştirilmesini engelleye durmuştur. Hem de tarih boyunca tüm egemen sınıfların son aşamada baş vurduğu kaba kuvvetle: İşte, engizisyon!

Feodalizmin resmi olmayan düşünceleri giderek, ekonomik değişimin hızlanması, büyük endüstrinin doğuşu, kentlerin köyden gelen topraksız işçilerle çok hızlı bir nüfus artışına sahne olması ve bunun düşüncenin yaygın ve geniş kitlelere aktarılmasını sağlaması... Feodal yapının kendi iç çelişkisiyle - üretim araçlarının gelişimi ve değişimi salt feodal'lerin hakimiyetinden çıkıp asil olmayan yeni bir sınıfın, kentlerde büyüyen ve gelişen bir sınıfın -burjuvanın- eline geçmesi sonucu... toplumun benimsediği esas düşünceyi oluşturmuştur: **Hürriyet, kardeşlik, eşitlik, ilkeleri 1789 a kadar gayri resmi ama çok yaygın olarak gerçekliğini benimsetmişti. 1789 da ise bu ilkeler resmileşmiştir.**

Hürriyet - kardeşlik!... (eşitlik!) Yeni bir ekonomik düzen yeni bir egemen sınıf ve yeni bir sömürülen sınıf... tek yok olmayan sınıflar köylü sınıfları... Egemen - feodal sınıf yokolmağa başlamıştır. Köle sınıfının resmi görüşte bile yeri yoktur. Nasıl olsun ki hürriyet - kardeşlik ve... (eşitlik!) resmi sloganıyla bir sınıf almıştır ipleri eline. Kendisine bu ipleri veren sınıfları (ve özellikle işçi sınıfını) unutmuştur. Unutmak zorundadır da. Çünkü, sömürülen, mülkiyeti olmayan, (topraktan da uzak) gücüyle pazarda satarak geçinmeye çalışan, çalışmadığı zaman aç kalan, yarattığı artı-değeri çalınan bir işçi sınıfı olmadan, sömürü olmadan, sömürdükçe sömüren, güçlenen ve biriktiren, har vurup harman savuran bir burjuva sınıfı -kapitalist sınıf- olamaz. Öyleyse:

Kapitalizmin baş çelişkisi sömürdüğü sınıfladır. Sömürü arttıkça güçlenir, azaldıkça güçsüz kalır, tükenir.

Kapitalizmde resmi görüşü saptamak kolaydır artık: Hürriyet - kardeşlik (eşitlik giderek unutuldu.) var. Çalışan kazanır. (Gerçekten sö-

müren kazanır ve gelişir.) Vicdan, din, iman, sevgi, duygu... iyi güzel ama önce para... Artık herşey herşey... bir bedele, üstelik nakit bir bedele dönüştürülebilir. Herşey için şu soru geçerlidir: kaça ne kadar?... Nereden ne kadar kazanç?... Ana amaç kârdır, kazançtır. Herşey maddi değişim değeriyle ölçülür (Daha Napolyon döneminde bile: para para para, denmektedir.)

İşçiler şükretsinlerki onlara iş verilmekte, çalışmaları ve yaşamaları sağlanmaktadır. Biz olmadan (kapitalist sınıf) bu toplum varolmazdı. Fabrikalar, topraklar, madenler kısacası yeraltı ve yer üstü servetleri ile sonradan yaratılan değerlerin, maden tesislerinin taşıma ulaştırma araçlarının toplumdaki servetlerin ve zenginliklerin tümü bizimdir, bizim elimizdedir. (3) Ya biz bunları çalıştırmasak ne olur? ya biz bunları kapatırsak? ki, bu bizim hakkımız - evet bu hak (!) bazan lokavt adı altında kullanıla gelmiştir - neyapar işçiler?.. Ne denli nankör şu toplum değil mi? Kadınlara - bakmak, aç bırakmamak kaydiyle- sahip olma hakkı bizim. Bu servet, bu varlık, bu zenginlik... yolculuk, tatil, dinlenme... bizim, siz de çalışırsanız...

Üstelik bizim kafamız (yani beyinleri) çok çalışır. Çok zekidir. Kapitalist sınıfın bireyleri, çok zekidirler ki bu sınıftan olabilmişlerdir.

Üstelik oldukça iyidir artık işçi sınıfının durumu, teknik ilerledikçe de iyileşmiştir. Daha da iyileşecektir durumu. Öyleyse!.. Gerçekte «bu iyileşmelerin hepsi örgütlenmiş işçiler tarafından yüksek ve sürekli bir mücadeleyle kazanılmıştır» (P. S. 323).

Elbette resmi görüş sahipleri «katı yürekli her kanununun dürtüsüyle bırakmak zorunda kaldığı şeyi her çareye baş vurarak geri almaya bakar. (P.S. 323) ve kendi ayrıcalıklarını sağlayan, korumaya yarayan bütün tedbirleri (...) alır»ken (P.S. 275) tüm ilkeleri ve yasaları ortadan kaldırabilir: Yeter ki mülkiyetine, kârına dokunulmasın. (son aşamada faşizm.) Herkese özgürlük verildiği (!), vaadedildiği bir düzendir. Kapitalist düzen: «Kapitalist için ticaret ve girişim özgürlüğü, Proleter için ise Kapitalistin yanında iş edinme özgürlüğüdür» (P.S. 311) Kardeşlik'in ise ne olduğu açıktır: sadece «asil»liğin reddi için bir slogandır bu. Oysa eski şatolu -eski- müfrezeli feodal beyler yerine yeni özel malikâneli -özel ada sahibi- özel teknik araç (otomobil hatta uçak, tren) sahibi özel polisle korunan kapital sahibi beyler... Öyleyse kardeşlik'te özgürlük gibi (diğer burjuva deyimleri gibi) sadece kâğıt üzerindedir ve anlammı yitirmiştir.

Eşitliğe gelince zaten burjuva toplumunda hiç bir zaman olmamıştır ki... üstelik ihtilâl gerçekleşip yerleştikten sonra sözü bile edilmemiş, unutturulmuştur.

Kapitalist sınıf, egemenliği arttıkça ve güçlen ikçe yayılmış, örgütlenmiş ve her şeye el atmıştır. Vadettiği vicdan özgürlüğü yerine dine ve din kurumlarına el atarak onları hizmetine sokmuştur. Böylece «**Hukuk kuvveti tamamlar; ve onaylar; din de hukuk'u tamamlar ve kutlu kılar.**» kuralı da doğrulanmıştır.

Demek ki üretim araçlarının gelişmesine, mülkiyetin tek elde toplanmasına ve bu tek-ellerin gittikçe güçlenip yayılması ve yaygınlaşmasına (yatay ve dikey gelişme: her konuda tekelleşme ve tekellerin mutlak egemenliği) koşut olarak; proleterya'nın sayısal artması ve örgütlenmesinin, dayanışma ve sınıf bilincinin artması ve mücadelelerinin açık seçik bir durumda oluşmasına koşut olarak... aynı temelin (üretim ilişkileri, üretim tarzı ve üretim araçları mülkiyeti değişmeden) farklı evrelerde farklı üst yapılar oluşturup onlarla uyuşması sonucunu verebilecektir. Böylelikle: «kapitalizm'de serbest rekabet evresine liberal fikirler uygun gelmektedir, siyasete ise burjuva parlamenter demokrasisi; tekeller evresine ise her çizgide irtica uyguh düşer: tekelci burjuvazi kuvvetli devlet zorunluğunu ilân ederek, kendi meşruiyetini bozar, burjuva demokratik özgürlükleri yana iter».

Kapitalizm için resmi olmayan görüş çeşitli evrelerden geçmiştir. Önce geçmişten etkilenerek «...proleterler, zanaatçılığa ütopik şekilde bir dönüşle yoksulluklarına bir çözüm arıyorlardı: **Makinaları tahrip**» (P.S. 323) Evet önceleri makineleri tahrip edip bir kurtuluş aramak.

Resmi olmayan görüş, sonraları bir yandan C. **Fourier** ve Saint Simon'la eleştiri ve hayal çözümler birbirlerine karışırken biraz da işçi ve burjuvanın çıkarlarını birleştiren, göz önünde tutan çözümler aranırken... bir yandan İngiltere'de R. **Owen'in** savunduğu ve işçileri ortak etme ve koperatiflerde teşkilatlandırma görüşleri ortaya atıldı. Diğer yandan iş saatlarının belirtilmesi ve kısaltılması ile oy hakkının yaygınlaştırılması savunuluyor ve bu uğurda savaşılıyordu.

Ayrıca özellikle Fransız edebiyatından, burjuvazinin gelişmesi ve yükselmesi (ekonomik ve politik anlamıyla) ile beraber gelişen ve devleşen bir eleştiri ortaya çıktı. Toplumu her yönüyle sergiliyordu bu eleştiri. Bu yönden de elbetteki ilerici bir etki yapıyordu.

19. Yüz yılda (1830 sonraları) bir dönem, resmi olmayan bir görüşün varlığı görülür. Bu gerek Proudhon'da sözcülük bulan «mülkiyet hırsızlıktır» anlayışından sonra «fertlerin özgür çalışması ve devletin ortadan kaldırılması» fakat yerine yeni devlet biçimi önerilmemesi (anarşizm) şeklinde beliren ve ayrıca bir grup aydının darbe yapıp iktidarı halk lehine kullanma biçiminde ortaya çıkan küçük - burjuva anlayışıdır.

Ancak gerek kapitalist toplumun gelişme kanunlarını bilmedikleri için eleştirdikleri toplumla hayal ettikleri toplum arasındaki objektif bağı

bulup ortaya koyamadıklarından ötürü «adalete ve ahlâka» (P.S. 249) baş vurarak izah etmeleri... gerek kapitalist toplumun iç çelişkilerini bilmekle beraber bu çelişkileri doğru değerlendirip doğru bir çözüm getiremiyen küçük burjuva sosyalistlerinin görüşleri başarı sağlıyamadı. Ve 1830 - 1848 ihtilalleri böylelikle başarısızlığa uğradı. 1872 ihtilali ise proleteryanın henüz belirlenmemiş amaç ve taktik konusunda iktidarı elinde tutan koalisyonun bu iktidarı bırakıp «bütün yurttaşların oylarına» baş vurmasıyla başarısızlığa uğradı.

Bilimsel anlamda resmi olmayan görüş, kapitalizmde var olan çelişkileri birer birer sergileyip onun yerine bu çelişkilerin olmadığı çözümlendiği yeni bir çözüm önerme şeklinde belirlenebilir. Böylelikle:

1 — Üretim ilişkilerinin esas üyesi üretim araçları mülkiyetidir. Ki bu araçlar «... Kamu ihtiyaçlarının karşılanması için işletilebilecek ve işletilmeleri gereken büyük modern üretim araçlarının kamulaştırılması» biçiminde ortak yarara sunulacaktır.

2 — Üretim tarzının gelişmesinin iç diyalektiğine... dayanılması gerekir ki üretim ilişkileri değiştirilebilsin.

3 — Bu değişiklikten zarara uğrayan sınıfların direncini, yenebilecek tek gücün proleteryanın ve müttefiklerinin siyasi sınıf mücadelesi olduğu..) (Altı çizildi. P.S. 344) ortaya konmuştur. Bu madde ile «Proleteryanın kendiliğinden gelme hareketi...» ile bir başarı sağlanamıyacağını; «çünkü kapitalist toplumda proleteryaya kendiliğinden sunulan ideoloji, burjuva ideolojisi» (P.S. 256) oluşundan ötürü kendiliğinden proleteryanın siyasi bilince erişemiyeceği ve başarıya ulaşamıyacağı açıklığa kavuşturulmaktadır.

«Kapitalizm, son evresinde teknik bakımından daha ilerlemiş olsa bile üretici güçleri tahrip ettiği için; ikincisi kapitalizmde üretici güçlerin gelişimi anarşik olduğu için; üçüncüsü, kapitalizmde yığınların tüketimi çok düşük olduğu ve yalnız ufak bir sömürücü tabakası iyi yaşamak imkânına sahip bulunduğu için» (P.S. 350), yeni kurulacak toplumun ihtiyaçlarını karşılayamıyacaktır.

(1) Max Beer, «Sosyalizmin ve Sosyal Mücadelelerin Tarihi» Yazımızın bu bölümünde genişçe yararlanmış bulunduğumuz bu kitaba dair notlar (B.S.) biçiminde kısaltmayla metinde işaretlenmiştir.

(2) Georges Politzer, «Felsefe'nin Temel İlkeleri» (Metin P.S. kısalmasıyla.)

(3) A.g. eser, s. 237. Üretim araçları deyimi daha çok resmi olmayan görüşün teriminolojisinde kulanılır. Resmi görüş teriminolojisinde ise «servetler ve zenginlikler» diye adlandırılır.

VEYSEL ÇOLAK

○

şiirler

MAZLUM YÜZÜNE ŞİİRLER

ı —

anılar düşmüş yüzüne
fırtınalı anılar
mazlûm yüzüne
bir kalleşliğe durdu pusular
bir bekliyenin var
bir bekliyenin olmalı
soğuk bir pınar gibi
ana gibi gönlü kanayan
cefakâr

çetin kaynıyor için
kanlı bir kavgayı yaşıyorsun
arada bir ovuyorsun hazin
gizlice hüzünlü yırtık gözlerini

gözlerin utanıyor bakamıyorsun

kamalı türküler
yüreğini öbür yandan mı sardı
bir yarım ıslık dudaklarında
yarım kalmış

ıı —

ağaçların kuşkulu fısıltısı
yedi bitirdi bizi
sokağa çıkmak yasak mı olacak ne
acı yüklü portreler
cam kırıkları kopuk kapılar
camlarda tükeniyor kaba bir rüzgar
iri yoksul bir gece

demir çelik fabrikası
sabaha hazırlanıyor
yusuf uyanmamış daha
sözlüsünü düşlüyor kavruk
sessiz bir kendini veriş

insanlığını harcıyor berduşlar
izmaritlere uzanıyor henüz

halleri yok
başlarında yıllanmış bir umut kırıntısı
boynunu uzatmak yetmez
radyoda bir hıçkırık
kan tortusu bir sabah
sarkık bıyıklarına gidiyor elin
yan odada arkadaşım
yan odada arkadaşım yüreğinde adam
tam yüreğinde
hayatı anlamaya kekeliyor daktilosu

AŞKTANDIR

Gözlerin oralardan geliyor.
Reçineli türkülerden,
Varoşlardan aşırılmış
Çayırlardan.
Gönderdiğin mektubu aldım.
Koklamakla meşgulüm.
Oralardan...
Karanfil yarası düştü
muhacır yüreğime.
Gerneşerek vuruldum,
Kurşun yüreğimde sekti
—Kızma bana
Biliyorum acılısın
Genzin yanıyor
Gırtlağında kekre bir tat.
Sana anlatmalıyım;
Yeryüzünü
Hançerimi,
Hırçınlığımı bilmelisin
Sarmalısın sonra beni.

İçlendim
Dağlara vurdum.
Aşktandır.
Sök, al senin olsun yüreğim
Canım feda olsun sana
Kaşların arasından gel bir öpeyim seni.
Dayanılır hey dost,
Bu azaba;
Geceyse dayanılır.

Haşarı gönlüm,
Hayatın akranısın.
Yaban yaseminler,
Radyodan kan sızarken saklamıştım
Kasabalı bir türkü,
Bir kaç şiir,
Kandan kavgadan bir çok fotoğraf
Kırağı düşmüş dağlı karanfiller,
Yaban nanesi
Menekşe biraz.
Gürbüz bir sevda gönderiyorum sana şimdilik,
Hırçın, canavar bir yürek
Hırsmdan çatlayacak.

Serpilsin yüreğin
Kanasın döğüşe yeter,
Kalben döğüşü sevmeyi öğren.

GANİ BOZARSLAN

○

kör bir renge kesmiş bahar

Bağ çakısı gibi
öyle nobran ki şu bahar
mahcupluğunu yitirmiş
ve çiğlenmiş kan keskinliğine
demek, hayat temiz budanıyor
olmuş çıban iyi neşterleniyor demek

etin köze değişi gibi
elbet senin de cız diyor kalbin
ama çift kaçmasm namluna öfke
şafak yeliyle eğiriyor çünkü
dağarcığını şu bahar
azık küflenmiş
süt ekşimişse de
küsmemiş kan harlanan nabzına
ve geldi çattı vakti işte
kavlanmış şiirini
acayip mahlûklar çadırından çıkarmanın
kavak sulamanın vakti
tükrüğü çıkmadan kuruyan
soluğu veremli
yani, hayatın üvendireliğinde
güdülene inat diyor
girişiyoruz zaten keskince
bir hançeri bilemeye

okumaya girişiyoruz bu haritayı
hangi buzul tünüyor eteğine diye

her yan, savaş davullarını
kılıç ve bileyi taşlarını teşmil etmiyor daha
neferleri hayatın mataradan
şarap niyetine şiir de yudumlamıyorlar ama
kırlara doğru açılabiliyor güneş
dolu dizgin
asmalar narlar boyu doğa boylanabiliyor
uzun, acı kin rengi
defterine bunu işliyor talebeler
yeni hançerler dövüyorken örsünde Gave
ve kör bir renge bürünüyorken bahar

bahar: tezcanlığını yitirmemiş
ırmak yılankavî çığırıyor
eşkıyamsı boy atıyor kiraz
ve ateşte tuz benzeri suçluyor
bir deste hınç beynine bir bulutun
bir umudun çenek açtığı demir bu
hayatın öz damarından emzirilen ninniler
belki bir güğüm keçi sütüyle karışıyor
bağırtı yankısına bir baharın

kör bir renge kesmiş yol
kuytuda mendil sallıyor
haramî şeref nişanları
kirli bir göğüs gerdeğe giriyor
nakşetmeliyiz bunu suya
zincirsiz deliren nabzın
bunu da nakşetmeliyiz

ama, barutla henüz ateş durulmuyor
renksiz şenlikler duruluyor damarına
hercaî tekmil âşıkların

güneş: şimdi daha pehlivanî
yağmur daha nobran ve konuşkan da
kış diri, tüm haşmetiyle dönümünü bekliyor
velhasıl,
canlı kanlı bir imgeden daha öteye
bahar çemberinden öteye düşmüyor kış
hayatla eşlikte
ama hazırlık düşüyor
uçveren, yankılanan kuş güzelliğinde
bir bahara teslim olmak üzere şu dönüm
ve namlusu düşmüş gibi durağanlık
öyle mahcup teslim olacak ki,
hıncın rayına oturduğu...

baharın,
bağ bıçağı gibi nobran
veya daha sarp olsun ki
sağlam boylansın ekin, ekinler
doğumun sancısına şenlikli bir hayat gelsin...

ARİF ARIKAN

○

senin için

Barut mu değmiş etine kemiğine?
Kan revan içindesin.
Ellerin parçalanmış,
ayakların üryan.
Ve herşeye rağmen
dudağında sigaran.

Yorgun görünüyorsun.
Dalgın ve tarifsiz acılarlasın.
Gözlerinden belli.
Gözlerinden belli seviyorsun.
Koynunda sakladığın çevre
omzunda mavzerin,
er meydanı tütüyor gözlerinde
nefti ormanlar ve dağlar.
Dağlar dağlamış seni.
Dumanlı başında vazgelemediğin
uğultular uğultular.
Karda duman kokusunu seviyorsun
dağda çiçek.
Kapını çalıyor komşunun kızı.

Hayat;
acı çekerken umudu
dövüşürken sevgiyi tanımaktır.
Kalbini kalbime
elini elime uzat.
Yürü yiğidim yürü
kalma yolundan.
Ellerini soğuklara
gözlerini aydınlığa hazırla.

Durmadan dalında
bir yaprağın titremesi,
yürü yiğidim yürü
kalma yolundan.
Kıvrak dağ türküleri dudaklarında.
Susma sakın.
Susma sakın.
Yayla zamanıdır.
Şimdi gözler
sevda denen ayrılıkların
kuvvetiyle aralanır.
Ve sen artık,
yarım bıraktığın bazı işleri bitirebilirsin.

TAHİR ABACI

1960 sonrası şairleri üzerine

1960'dan sonra adlarını duyuran şairler, bugün ayrı anlayış kümeleri oluşturabilecekleri biçimde nitelik farklılıkları gösteriyorlar. Bu yüzden, onları «homojen» bir yapı gösteren bir «kuşak» olarak almak, değerlendirmek yanlıştır. «Kuşak» ayrımını öne çıkarıp «anlayış» ayrımını geriye itmek özellikle devrimci şairlerin bu niteliğini küllemek amacına dönüşür.

Başlangıçta, 1960 sonrası şairleri tek bir «anlayış»ın izinde şiire girdiler. «İkinci yeni» olarak adlandırılan bu şiir anlayışı; emperyalizmin ağına düşmüş, halkı ağır baskılar altında yaşayan bir ülkede kitleyle bağlantı kurmak, onun öncüsü olmak diye bir sorunu olmayan; edilgen, karamsar, dolayısıyla giderek metafizik boğuntulara saplanmış küçük burjuva aydınlarının şiir anlayışını temsil eder. «İkinci yeni»yi savunmak isteyenler, onun hiç değilse şiirimize yeni anlatım olanakları getirdiğini, teknik bir aşamayı temsil ettiğini öne sürerler. «İkinci yeni» simgeci, dadacı, gerçeküstücü batı şiirinin kötü bir taklidi olmaktan öteye geçemedi. Şiirimize taşıdığı «anlatım olanakları»na gelince, bu «anlatım olanakları»nı her genç şair, bugün, «ikinci yeni»yi okumadan da sağlayabilir ve kuşkusuz böylesi daha iyi olur. Temsilcilerinin sübjektif niyetleri ne olursa olsun, «ikinci yeni» kafalarda yarattığı şartlanmalarla, gerici özüyle kökten mahkûm edilmesi gereken bir anlayıştır.

1960 sonrası şairlerine gelince, bu şairlere bir çelişkiyi göğüslemek düştü. Bu şairler, şiir anlayışlarını, şiir kültürlerini ve ustalıklarını «ikinci yeni»den edindiler. Bu anlayışla yaşantılarının buluştuğu -kimisinde kısa süren, bir bölüğünde ise aynen süregelen- dönemde yazdıkları şiir, «ikinci yeni»nin asıl temsilcilerininkinden geri kalır değildi. («İkinci yeniye göre», sübjektif anlamda bir başarıdan söz ediyoruz.) Bu şairler de başlangıçta düzenle uyuşamadılar ve «ikinci yeni»cilerinkine benzer bir kaos içine düştüler. Ama, «ikinci yeni»nin asıl temsilcileri değer yargılarını geçersiz kılan düzene tepki göstermeyip edilgenlik yozlaşmasına uğrarken ve içinde bulundukları ortamın onlara saçma gelişini genelleştirip bütün hayata mal ederek yenilginin mistisizmine dalarken, «ergenlik» döneminin bunalımları yüzünden kendilerini kaos içinde bulan 1960 sonrası şairleri bilinçsizce de olsa çevrelerine dair sorular soruyorlardı. Ötekilerin artık intiharı seçecek kadar güvenleri yoktu kendilerine, oysa sonrakiler «ceplerinde intihar tasarıları»yla dolaşacak kadar bir çarpıntıyı yaşıyorlardı. Nitekim, içinde bulundukları sosyal ortamın «ikinci yeni»

cilerin çıkış ortamına göre hızlı bir farklılaşma süreci içine girmesi (objektif etken) ve bu gelişim için onların bir bölüğünün toplumun dinamik kesimi olarak tavır almak durumuna girmeleri (sübjektif etken) bazılarının yaşantılarını etkiledi. Radikal küçük burjuvazinin 27 Mayıs 1960 hareketiyle kısa bir dönem için politik iktidara el koymuş bulunmasının sağladığı nisbi özgürlük ortamı ve toplumsal dalgalanmalar küçük burjuva kökenli aydınlara tarihsel görevlerini hatırlattı: kitleleri bilinçlendirmek. 1960 sonrası şairlerinin bir bölüğü, birer genç olarak kendilerini kısa zamanda bu görevin ve ortamın içinde buldular. Bu dünya görüşlerinde de bir değişime yol açtı: burjuvanın toplumsal ortamının yozluğu 'genel' değildi, onun ötesinde sağlıklı bir 'hayat' da vardı. Şiirlerinde, bu hayatı kavramış olmanın heyecanıyla yoz hayatla hesaplaşmaya başladılar. Göğüslemek zorunda kalacakları çelişki bu noktada ortaya çıktı: aydınlık bir dünya görüşüne gelmişlerdi, ama onlar şiir kültürlerini aydınlık bir anlayışı yansıtmayan «ikinci yeni» anlayışı içinde edinmişlerdi, bu yapının dışına çıkmakta artık güçlük çekiyorlardı. En azından, beğenileri şartlanmıştı. 1960 sonrası şairlerinin farklı niteliksel gruplara bölünmeleri bu dönemde oldu. İsmet Özel ve Ataol Behramoğlu şiir yetenekleriyle bir senteze varmaya çalıştılar, fakat oldukça zorladıkları -özellikle İ. Özel'in- açık. Bu iki şair, şiirden taviz vermek istemediler, bunun için direndiler. Süreyya Berfe ile Özkan Mert ise çelişkiyi göğüsleyemediler ve şiir ayaklarının altından kayıp gitti, onlar da çok ters bir yerlere sürüklendiler. Bu dört şairin dışında kalanlar ise gerek kendi yaşantı kabuklarının dışına çıkamadıklarından, gerekse sözkonusu çelişkiyi göğüslemeye girişme in riskini gördükleri den kenar durmayı ve gelişen ortama göre ufak dokunuşlarla işi sürdürmeyi tercih ettiler. Oysa «hayat» gibi daha zorlu bir risk onların işini çabuk gördü. Kimisi şiiri bıraktı, kimisi çok sonrası trenin kaçmak üzere olduğu düşüncesiyle sözcük değişimleriyle işi idare edebileceğini düşündü, kimisi ise «ölüyü hortlatmak» umuduyla ıkınıp duruyor hâlâ. Bütün bunlardan ayrı olarak sığ bir toplumcu içeriği sürdürmeye çalışan bir bölük şair de zaman zaman kafaları şartlandırmak üzere ortaya çıkıyorlar.

1960 sonrası şairlerinin ilk dönem ürünlerinde, «ikinci yeni»nin belirgin özellikleri kadar, onları «ikinci yeni»nin asıl temsilcilerinden ayıran bazı özellikler de görmek mümkündür, yukarda değindiğimiz gibi: Şiirlerine henüz siniklik ve edilgenlik değil, bilinçsiz ve yönsüz bir coşku, belirsiz bir hesaplaşma eğilimi hakimdir. Ataol Behramoğlu, bu ilk döneminin şiirlerini içeren «Bir Ermeni General» (1965) adh ilk kitabında, küçük burjuva bir yaşantının ilk gençlik döneminde «kaos»la düğümlenmesi sonucu alayla hüzün arasında gidip gelerek bir denge kurmaya çalışır. Çevresini saran olgularla henüz bilinçli bir hesaplaşma içine girişemeyen şair, ya

çevresinin değer yargılarıyle alay ediyor: «Bana bir cigara verin annem öldü / Bu sabah öldü beşe doğru sanırım / Allah allah ne var şaşıracak canım/ Annem öldü diyorum hepsi bu», ya da bir sığınak olarak hüznü seçiyor. Öte yandan, belirsiz de olsa aydınlık bazı şeylerle ilinti kuruyor: «Şöyle yanıbaşıma çimenlere uzan / Kulak ver gümbürtüsüne dünyanın/ Baharın varlığını ve aşkın/ Türküsünü söyliyelim bir ağızdan». Şiirlerin özüne hâkim olan «ikinci yeni»nin edilgenliği değil, yönsüz ya da çok yönlü bir coşkudur. Aynı özellikler, şairin ikinci kitabı olan «Bir Gün Mutlaka»nın (1970) başında yer alan şiirlerinde, özellikle «hüzün» yönü yoğunlaşarak sürüyor. Belirsiz özlemlerle, arayışlarla, uzlaşmazlıklarla geçip giden ilk gençlik döneminin coşkusunu anlatmak, şaire hayatın çeşitli ayrıntılarını taşıma olanağını sağlıyor: «O zaman ne çok hastaydım/ sevgilim! ne çok hastaydım/ geceyarıları şehri dolaşırdım/ cebimde taslak halinde bir intiharla/ şizofreni ve pompalı mızıkayla» Çevreyle olan uyumsuzluklar, şairi çeşitli «sığmak duygular»a itmektedir. Bu duygular, Behramoğlu'nun sonraki şiirlerinde de tortusunu sürdürecektir. 1960 sonrası şairleri içinde, «ikinci yeni» kadar, diğer etki alanlarına da uzanan (Cahit Külebi, Orhan Veli, Atilla İlhan) bir şairdir Behramoğlu, bu ilk döneminde.

İsmet Özel ise ilk döneminin şiirlerini topladığı «Geceleyin Bir Koşu» (1966) adlı kitabında, uyumsuzluğa karşı özellikle cinsel komplekslerden doğan patolojik eğilimleri öne çıkarır. İsmet Özel, «ikinci yeni» şiirinin erozyona uğradığı ve ayağa düştüğü bir dönemde, bu akımı ustaca yoğurduğu gibi, yine bu akıma göre bazı açılımları da beraberinde getirir bu ilk kitabında. Kitapta «ikinci yeni»nin temel özelliklerini hatırlatan kapalılık, soyutluk, karmaşıklık gibi özellikler, aslında sözcüklerin rastgele tokuşturulmasından elde edilmemişlerdir, çocukluktan gençliğe geçiş döneminin (ergenliğin) psikolojik çatışmalarını yansıtan şairin karmaşık ruhsal yapısının şiirine dolaysız yansıyışıdırlar. Bu ruhsal yapı, yaşantısını etkileyen psikozların etkisiyle dinamik bir özellik gösterir, eşyalarla olan ilişkinin (fetişizmin) acısını, mazohizmini, mistisizmini içerir, kompleks bir niteliğe sahiptir: «Yüzünden bir tilkiyi silenim benim, büyücüm/ erkeksi kadınların yasını tutmuyorum, artık sevin/ ellerimde madensiz gürültüler taşıyorum/ babam uçurtmalarımı benden çok severdi bilirsin/ şimdi uçurtmalarım büyük, o homurtu (o insan)/ eskiden her üzgün bakışımı Pegasus'a harcardım/ her kapı gıcırtısından çocuklar dökülürdü, ne çirkin/ ne çirkin, gövdemde ince bir zırh yara kabuklarından/ derken hüzün! Kadın sesleri çıkaran o duman». Çevresel, toplumsal bağlarını kuramamış olan, ama aslında yine de çevresel ve toplumsal olguların biçimlendirdiği saplantıların rahatsızlığını, tedirginliğini yaşayan bir küçük burjuva kökenli «ergen»in sürüklendiği trajediyi yansıtır «Geceleyin Bir Koşu».

Süreyya Berfe'nin ilk dönem ürünlerinde ise aynı uyumsuzluk şairi içe değil, dışa dönük saplantılara iter. Onda maddi anlamda kaçış teması ağır basmaktadır. Büyük şehir yaşantılarıyla uzlaşamayan şair, uzak yerleri, kasabaları bir «idealize» düzeyinde özlemektedir, sonradan kitabına almayacağı «Rahibe» «Kasaba» «Kasabadan Uzakta» gibi şiirlerinde: «O zaman bavulumu alır giderim/ Bu şehirde geçen hayatımı doldururum içine» (Rahibe) «Böylece esmer bir kış günü başlar kasabada/ Şehir günleri gibi kör değildir/ Bulanık değildir/ Kasabada ışıyan su gibi belirir» (Kasabadan Uzakta).

Özkan Mert ise ilk şiirlerinde inkâr, iğrenme ve kötümserlik şairidir. bu özellikleri, özellikle «Bir Elma Büyüklüğünde Sakallarım» adlı şiirinde üst düzeye varıyor. O da, sonradan Süreyya Berfe gibi bu dönemini kökten inkâr ederek bu şiirlerini ilk kitabına almadı.

1960 sonrası şairlerinin bu dört isminde, 1965 yıllarıyla birlikte bir değişim başladı. O yıllar, sosyalist düşüncenin aydın kesimlerce hızla benimsendiği, Türkiye İşçi Partisinin bu kesimlerde büyük bir heyecanla savunulduğu dönemdir. Devrimci politik düşünceye hakim olan ise henüz bilimsel sosyalizm değildir. Hareketi yönlendirenler oportünist ve popülist tezler öne sürerlerken, aydın kesime de geniş ölçüde duygusallıklar hakimdir. Bu duygusallıklar, sosyal pratik ve hızla gelişen sosyalist düşünceler bu dört şairi etkiler.

İsmet Özel, onu kıvrandıran, çözüm aradığı ruhsal dengesizliklerine bir çözüm bulmuştur: saplantılarını «partizanlık» ile baskı altına tutmaya girişir. İkinci kitabı olan «Evet, İsyan»da (1969) çevresel bağlantılar kurulmuş ve «ergenlik» bilinci «toplumsal» bir bilince dönüşmüştür. Hayata yeni bir yorumla yaklaşırken edindiği özü, geliştirdiği biçimsel özellikleriyle bütünleştirerek yeni bir senteze varmaya çalışır. Ama gerek önceki özden kalan tortular, gerekse «beğeni şartlanması», şiirlerini kurarken düşkünlük gösterdiği simgeler, sıfatlar kalabalığı, çarpıcı görüntüler sunma özelliği bu yeni özün üzerini örter gibidir. Bir dönem boğuntulardan, madde fetişizminden, yoz çevresel ilişkilerden çokca çekmiş bir küçük burjuvanın, pratiğin ve devrimci düşüncenin yüz yüze getirdiği yeni olgular sonucu hayata hırsla sarılışının coşkusunu taşır «Evet, İsyan». Bu yüzden, daha çok «öznel» sınırlarda dolaştığı gibi, bu kez hayatla olan ilişkisi bir «hayat fetişizmi»ne dönüşür. Bir kavram, bir çözüm olarak sarılır hayata. Bu fetişzm sayesindedir ki şair hayatı çarpıcı bir biçimde yüceltir: «Yüzüme bak/ ve yüzümü hırpala/ yüzümü değiştir, dağlı bir anlatım bırak/ sen /her hafta oğlunu leğende yıkayan hayat/ yaban, diri memelerinden ısırmak/ dudaklarındaki tuzu dudaklarıma almak için/ çok oldu tepelere vurdum kendimi/ bulutlara karıştım ve karanlık kahvelerde/ tıraşı uzanmış

adamlardan/ huylarını öğrendim senin» (Sevgilim Hayat). Hayat, kesintisiz bir süreç olarak değil, bir alternatif olarak öne çıkarılır: «Sabah şairin üstüne saldırıyor/ yaşamaktan bir güneşle kaplanıyor onun kalbi» (Yaşamak Umurumdadır). İsmet Özel, önceki kitabında metafizik bir oluşum olarak algıladığı, zıtlaştığı «şehir»le bu kez açıktan hesaplaşmaya girişir, yerini kavramaya çalışır. «Partizanlık» sorunu da yine bir yaşantı olarak değil, yüceltilmiş bir kavram olarak öne çıkarıldığı gibi, o dönemin politik düzeyinin bir yansıması olarak duygusalca değerlendirilir: «canlarım, kollarında Parti pazubentleri». Kitleye öncülük eden militan kesimin coşkusunu sürükleyen şiirler olamamışlardır bunlar. Oysa Nazım Hikmet ve Ahmed Arif örneklerinde, şür en azından militan kesimde yankısını bulabilmektedir. Çünkü bu örneklerde ses öznel trajedilerle sakatlanmış değildir, genel olmasını bilmiştir. Nitekim, «Evet İsyan»ın ikinci bölümünde yer alan şürlerle İsmet Özel'in zorlanma dönemi başlıyor. Zorlandıkça da coşkuyu yitirmektedir, çünkü ona şürsel coşkusunu öznel trajedisi sağlamıştır. İkinci bölümdeki şiirlerde yer yer kuruluğa düşüyor ya da adı geçen ustaların (son bir kaç şiirde özellikle Ahmed Arif'in) uzaktan da olsa etki alanına uğruyor. Bu zorlanma dönemi, şairin Ataol Behramoğlu ile birlikte kurduğu «Halkın Dostları» dergisinin çıkış döneminde artarak sürüp gitti. Bu dergide çıkan şürleri, İsmet Özel için bir gerileme sayılabilirler: «Ağlamadan/ dillerim dolaşmadan/ yumruğum çözülmeden gecenin karşısında/ şafaktan utanmayıp utandırmadan aşkı/ üzerime yüreğimden başka muska takmadan/ konuşmak istiyorum» (Mazot, Halkın Dostları, 2) Dil peltekleşmiş, şiirsel anlatım coşkunun dışına düşmüş gibidir. Halkın Dostları kapatıldıktan sonra, İsmet Özel'in Yeni Dergi'de çıkan son şürleri onun yeni bir döneme geçtiğine işaret ediyorlar. Zorlanma sözkonusu değildir artık, hatta İsmet Özel şiiri en olgun yapısma kavuşmuş durumdadır. Ama şu kesinlikle anlaşılır ki, büyük yeteneğine, devrimci şiir söyleyişine kazandırdığı büyük imkânlara karşılık İsmet Özel; Nâzım Hikmet, Ahmed Arif, Enver Gökçe gibi ustaların uzantı alanı içinde adı rahatlıkla verilebilecek bir şair değildir, çünkü onların genel sesinin uzağında, öznel bir alanda kalmıştır. Son şiirleri, içinde yaşadığı döneme aktif olarak katkıda bulunan bir devrimcinin duyarlığını yansıtmaktan uzaktır, fakat baskı ortamına karşı kıyıda kalmış bir duyarlığın etkin kara alayı niteliğindedir.

Ataol Behramoğlu'nun ikinci kitabı olan «**Bir Gün Mutlaka**»nın başında yer alan şürler, son üç şiir hariç, önceki döneminin uzantısı niteliğinde. Son üç şürde ise göze çarpan, yaşayış olarak da küçük burjuvaziden kopmamış olan devrimci bir aydının döneminin eylemlerini değerlendirişidir.: «Bugün seviştim, yürüyüşe katıldım sonra/ Yorgunum bahar geldi, silah kullanmayı öğrenmeliyim yaz/ Kitaplar birikiyor, saçlarım uzuyor, her

yerde gümbür gümbür bir telaş/ **Gencim**, daha, dünyayı görmek istiyorum, öpüşmek ne güzel, düşünmek **ne güzel**, bir gün mutlaka yeneceğiz!» (Bir Gün Mutlaka) «Odalar ve **sofalar** kuşatmış beni/ Sandalyeler masalar tabaklar/ Gökyüzü kuşatmış **beni** içim daralıyor/Geleneksel korkular kuşkular/ Kuşatmış beni/ Rotatifler silahlar yasalar» (Onun Türküsünü, Guevara'nın) Ataol Behramoğlu, aslında olmadığı şeylere, yapay duyarlıklara bürünmektense, yaşantısıyla sıkı sıkıya ilintili bir öz içinde içtenliği seçer. Şiirlerinde **Puşkin, Nekrasov, Lermontov** gibi Rus Halkçı şairlerinin etkisini de görmek mümkündür. Aynı aydın iç dökmesi özelliğini şairin üçüncü kitabı olan «**Yolculuk, Cesaret, Özlem ve Kavga Şiirleri**» (1974) adlı kitabında da geniş ölçüde görmekteyiz. Zorlu ve karanlık bir dönemi yurt dışında geçiren şair, bunun yarattığı özlemleri, bunalımları, tedirginlikleri ve hırsı şiirleştirir. Kitabın başında yer alan yurt dışı öncesine ait bir kaç şiirde Ataol Behramoğlu önceki özelliklerini geliştirir. «Bilirim nedir bir akşamüstü insanları ısıtan şey/ Bilirim nedir ormanın serin karanlığında/ Asi maden işçileri birbirine sokulmuş dinlerken/ Bir kayanın üstünde yiğitçe haykıran o önderi» gibisinden bir yüceltmeden, «Bu gece onbirbuçuk otobüsüyle İstanbul'a mı gitsem/ İntihar mı etsem, bir toplum polisi mi öldürsem yoksa» gibisinden psikozlu bir saplantıya geçiverecek kadar çelişkili bir şairdir. Yurt dışı şiirlerinde ise daha çok izlenimci bir hava öne çıkıyor. Yalnızlığının yorumunu yapıyor, düşünüyor, düşler kuruyor, özlüyor... Yüceltme eğilimi «Abdullah Memet Nihat Murat» şiirinde yeniden ve sakıncalı bir biçimde öne çıkıyor. «Notlar (II)» ve «Salvador Allende'yi Dinlerken» şiirlerinde de yüceltme eğilimi şairin duyarlığını sakatlıyor. Kesikli anlatımı bir özgünlük olarak geliştiren Ataol Behramoğlu, «Notlar (III)» başlıklı şiirde ise izlenimlerini uç uca eklemede edindiği perspektif sayesinde yeni bir şeyler getirebiliyor, hatıralar yumağını şiir kalıbı içinde eriterek çözüyor. Hüzün, özlem, aşk, yalnızlık, duygusu gibi olguların birer insancıl öğe olarak inkâr edilmemesi gereği, bizim kitapta adının çağrıştırdığı «genel ses»i aramamıza engel değildir.

Adım 1965'ten sonra duyuran ve şiir anlayışı bakımından adı Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel'le birlikte anılması gereken **Nihat Behram** ise yaşantı itibariyle daha avantajlı bir yere sahip görünüyordu. «**Hayatımız Üstüne Şiirler**» (1972) adlı ilk kitabında duygu tonlarına fazla ağırlık tanımakla ve doğa «idealize»leştirmelerine düşmekle birlikte nicel ve nitel bir aşama içindeydi. İkinci kitabı olan «**Fırtınayla Borayla Denenmiş Arkadaşlar**»da (1974) ise önceki şiir çizgisini daha çok nicel anlamda geliştirdiği, yer yer kendisini tekrara düştüğü, kitabın adının yarattığı büyük çağrışımlara rağmen genel sesi ancak bir kaç şiirde yakalayarak ayrıntıdaki incelik ve güzelliklerle fazlaca oyalandığı göze çarpıyor.

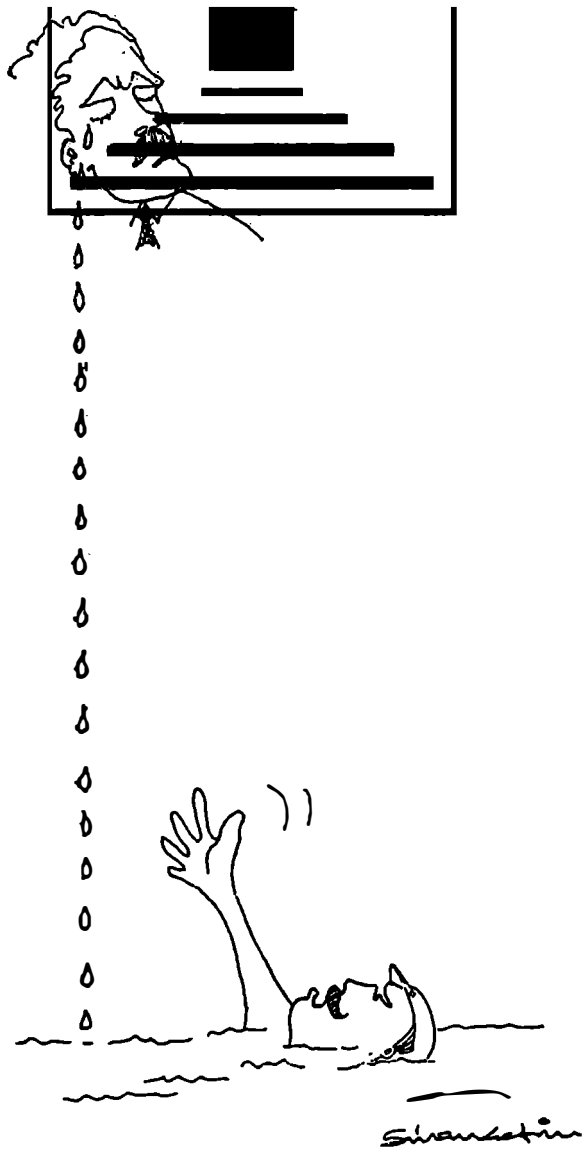
Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel, değişen toplumsal şartlarla şiirleri arasmda şiirden taviz vermeden denge kurmaya çalışırlarken, Süreyya Berfe ise önceki döneminin inkârını o güne dek edinmiş bulunduğu malzemeye de yöneltince, ilk dönem ürünlerini almadığı ilk kitabı «Gün Ola» da (1969) işe sıfırdan başlamış gibi davranmak zorunda kaldı ve üstelik son derece yanlış bir öz sakıncasına saplandı, tipik «popülist» ürünler verdi. Bu ilk kitabında olsun, ikinci kitabı «Savrulan» da (1971) olsun, yer alan şiirlerin içeriğine şehir değerlerinin inkârı, buna karşılık kırsal kesimin değerlerinin ve insanlarının yüceltilmesi hakimdir: «Ey İstanbul şehri/ Senden ayrıldığım için üzgün değilim/ Sahtekâr ışıklarından/ Alık güneşinden... Ayrıldığım için üzgün değilim» diye başlar «Köye Giderken» şiirine ve «Burda doğanları/ Düğünü burda olanları/ Askere burdan gidenleri/ Hapse buradan girenleri kıskanırım» der köy için. «Gel gör ki şehirli bir öğretmenim/ Sözlerim çifteye benziyor/ Köylülerle işçi partimizi konuşuyoruz» diyor yine aynı şiirde. İkinci kitabında ise türü, mani, bilmece yazmak gibi popülist biçimlere düşmekten kaçındıysa da yine aynı sakat özü sürdürdü. «Bu günler bana göre değil/ Ereğli Demir-Çelik bana göre değil» Modern değerlere karşı bağnazca bir tavırdır bu. Halka dışardan bakan ve halkın değerlerini bağnazca yüceltmekle bir iç huzuruna erdiğini sanan aydının duyarlığıdır. Böylece Süreyya Berfe lirik şiirler yazmaya yatkın olan yeteneğini öz sakıncalarıyla ve kolaycı biçimlerle harcamış, göğüslemek durumunda olduğu çelişkinin altmdan kalkamamıştır, geride hâlâ okunmaya değer bazı güzel şiirler de bırakarak. Son döneminde ise yine popülist özün ağır bastığı ya da felsefe yapmaya kaçan (tükenmişliğin belirtisi bu) şiirlerine rastlanıyor dergilerde.

Özkan Mert ise, bulvarlarda sol yumrukları havada yürüyenlerin şiirini yazmaya çalışırken binbir ayrıntının öne çıkıp geri çekildiği, yanıp söndüğü hayatın şiirini yitirdi, kuru bir söyleyişe sürüklendi: «Ve daima/ Kuraldır/ Bir devrimcide/ Türkü söylemek/ Kavgaya giderken» gibi.

Bu şairlerin haricinde adlarını duyuranlardan Egemen Berköz tek kitap çıkardı: «Çin Askeri Ah Devran» (Nisan 1966). Devrimci bir öze ulaşmak gereğini duymaksızın aydın romantizmi düzeyinde bir özü «ikinci yeni» özellikleriyle kaynaştırmaya çalıştı. Kopuk kopuk, kolay bir şiir yapısı tutturmuştur. Sonraki dönemde gündelik yaşantıyı öne çıkaran izlenim şiirleri yazdı. Sonra da hayatın erozyonuna iyice uğrayarak sustu. «Kuş Tufanı» (1971) ve «Hücremde Ayışığı» (1974) adlarında iki kitap çıkarmış bulunan R. Durbaş ise ilk kitabında halkın daha çok düşkün kesimlerine yaklaşan duygusallığıyla, ikinci kitabındaysa sözcük değişimleriyle işi idare etmeye çalışan yapay duyarlığıyla başlangıçta sahip olduğu ham yeteneği geliştiremeyen ve sakat tavra sürüklenen bir şair oldu. 1960

sonrası, şairleri arasında ayrıca **Afşar Timuçin, Eray Canberk, Sennur Sezer, Ömür Candaş** gibi «ne köy ne kasaba» olabilen bir şiirin temsilcisi. **Aydın Hatipoğlu, Ceyhun Can** gibi **sığ** ve kaba bir «toplumcu» anlayışın temsilcisi, **Cahit Zarifoğlu** gibi «çağ dışı gericilik» temsilcisi, **Haluk Aker, Güven Turan** gibi «çağdaş gericilik» temsilcisi şairler de var. (Bu sonuncular, 1965 - 1970 döneminde etrafına bir çok «genç» şair ve yazarı toplayan ve o dönemde ilericilikmiş gibi gösterilen «çağdaş gericilik»in en bağnaz temsilciğini yapan Yordam dergisinin önde gelen şairleri. Tuhaftır ki edebiyatımızın en çorak dergisi oldu bu dergi, adı önemsenecek bir tek şair ya da yazar çıkartamadı. Oysa içlerinde **Hüseyin** Peker, Yücel Ulu, Tuncer Gönen gibi belirli bir özgünlük kazanabilmiş şairler de vardı. Genç yaşta ölen arkadaş Z. Özger ise ancak duygusal bir devrimcilik aşamasına kadar gelebildi.)

1970 sonrası şairleri ise genel olarak 1960 sonrası şairlerinin etki alanında şiire girdiler. Onlar da daha şimdiden değişik anlayış kümeleri oluşturuyorlar. «Ölmüşü hortlatmak» isteyenlerin yanı sıra, büyük bir çoğunluğu daha ilk etapta popülizm tuzağına düşmekten kurtulamadılar. Devrimci anlayışı geliştirmek isteyenler ise henüz önlerine çıkan önemli sorunları çözümleyebilmiş değiller. Bunlar arasında kısa bir sürede önemli adımlar atabilmiş bulunan Zekâi Bostancı şiirlerinin ardını getirmelidir. Verimli bir şair olan **Erol Çankaya**'nın şiirlerindeki giderek durulaşma dikkati çekiyor. «**Kanama**» (1974) adlı ilk kitabını çıkaran **İzzet Yasar**'ın ise arınmaya yönelmesi gerekli. **Ahmet Ada, Sina Akyol, Arife Kalender, Veysel Çolak** umut veren şairler...



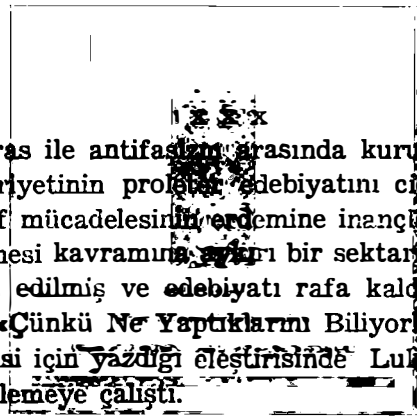
HENRİ ARVON

bertolt brecht ve georges lukacs

Marksist estetik bir asır arayla iki aydınlatıcı tartışmanın konusunu oluşturdu. Birincisi, 1858'de bir yanda Marx ve Engels öte yanda Ferdinand Lassalle arasında, Lassalle'ın Sickingen üzerine yazdığı oyun konusunda patlak verdi. İkincisi, sosyalist gerçekçiliğin en büyük iki teorisyenini, B. Brecht ve G. Lukàcs'ı üç kere tekrarlanan bir tartışmada, 1923'de 1938'de ve nihayet 1966'da karşı karşıya getirdi; B. Brecht'in ölümünden sonraki bu tarih, garip bir şekilde, Lukàcs'ın iki ciltlik «Estetik» inin ve Brecht'in üç ciltlik «Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar»ının neredeyse aynı zamanda yayımlandığı ve böylece bu tartışmada aydınlatıcı bütün belgelerin ilk defa bir arada toplandığı tarih oldu.

1923'de «Tarih ve Sınıf Bilinci» adlı kitabının yayımlanmasından sonra Parti'den uzaklaştırılan Lukàcs edebiyat eleştirisine yöneldi. Ama bu arada politik meseleleri de bir yana bırakmadı; onları zaten marksist estetiğin şart koştuğu bir şekilde edebiyat alanına kaydırdı. Avrupa'da faşizmin yükselişi sosyalizm için bir tehlike oluşturmaya başlamıştı. Faşizmin o dönemde sahip olduğu güç, dünyanın barbarlığa boğulmasına karşı çıkan herkesin ortak mücadelesi olmadan önlenemez görünüyordu. Çok sayıda komünistin aklında demokratik ve sosyalist güçleri birleştiren bir halk cephesi kurarak, ilerlemeyi ve uygarlığı koruma fikri uyanmaya başlamıştı.

İşte Lukàcs'ın edebiyat alanında gerçekleştirmeye çalıştığı da, sosyalist ve demokratik güçler arasındaki bu eylem birliğidir. Lukàcs'ın amacı, burjuvazinin büyük romancılarını antifaşist mücadeleye kazanmak; bu uğurda onları o güne kadar maruz kaldıkları gerici yorumlardan kurtararak, bu yazarlarda eleştirel gerçekçiliği, yani onlara özgü olan ve öylesine şiddetle teşhir ettikleri yozluklardan temizlenmiş bir toplum kavramına -yani sınıfsız toplum kavramına- götüren burjuva toplumunu didik didik edici tavrı değerlendirmekti. Lukàcs kültür mirasının proleterya için taşıdığı önemin üzerinde ısrar etti. 1923'te Alman komünist dergisi «Linkskurve» de yayımlanan «Gerekliliği bir Erdem Haline Getirelim» başlıklı yazıda gerçek bir marksist estetiğin kurulması yolunda gelecekteki çalışmalarının programını belirtti: «Bilinçsizce yararlanılan bu miras genellikle kabul edildiğinden daha önemlidir. Bu mirası bulmak için doğrusu, son elli, altmış yılın edebiyatının, edebiyat teorisinin ve felsefenin ayrıntılı olarak araştırılması da gerekirdi ki, bu araştırmanın henüz ön çalışmaları bile elimizde yok.»



İşte klâsik miras ile antifaşizm arasında kurulan bu bağın adınadır ki Weimar Cumhuriyetinin proleter edebiyatını ciddî bir eleştiri süzgecinden geçirdi. Sınıf mücadelesinin erdemine inançla bağlanmak yazarları gerçekten halk cephesi kavramına aykırı bir sektarizme itmişti. Burjuvazi bütünüyle mahkûm edilmiş ve edebiyatı rafa kaldırılmıştı. Yazar Ernst Ottwalt'ın romanı «Çünkü Ne Yaptıklarını Biliyorlar» /1931/ m 1932'de «Linkskurve» dergisi için yazdığı eleştirisinde Lukàcs marksist estetiğin ana çizgilerini belirlemeye çalıştı.

Çağdaş yazarın önünde bulunan ikilem, Lukàcs'a göre «röportaj ile tahayyül etme»/alm. Gestaltung, fr. Figuration/ dir. Ottwalt ise birinci tekniği seçmişti. Lukàcs: «Ottwalt'ın yeni romanı bütün bir edebi yönelimi ve yaratıcı yöntemin belirli bir türünü iyi karakterize ediyor. Tasarlanmış bir eylem ve muhayyel kişilere dayanan geleneksel yıllanmış burjuva yöntemler yerine röportaj yöntemleriyle çalışıyor. Bu yönelim bugün uluslararası bir nitelik kazandı: U. Sinclair ve Tretiyakov'dan İlya Ehrenburg'a kadar en değişik yazarlar bu yöntemi kullanıyorlar.» diyordu.

Lukàcs'a göre röportaj, çağdaş edebiyatı karakterize eden 'araştırmanın kısıtlanması'na karşı bir tepkiden doğmuştur. Kaos halindeki bir gerçeğin karşısında, amaçsız ve yönsüz bir hayatla yüzleşen yazarlar, burjuvazi ve kapitalist dönemin sorunlarına sırt çevirip, ruhun kargaşasına dalarak onu incelemeyi tek ilgi konusu haline getirdiler. Böylece ortaya çıkan psikolojizm, kimi zaman eski ideolojilere teslim olmayı -Dostoyevski, Bourget ve Huysmann'ın benimsedikleri tavır bu- kimi zaman da dış hayata karşı boyun eğmeyi ve ilgisizliği -Hamsun'un ve gençliğinde A. Francem tavırları da bu- getiriyor.

Bu, gerçeklikten kaçışa karşılık röportaj toplumsal içeriğe ağırlık vererek onun kusurlarını ve adaletsizliklerini açığa vurur. Oysa o da diğer uca düşer. Bireylerin objektif ve bağımsız gerçekliğinin ön plana çıkarılmasıyla, kişilerin subjektif ve kişisel kaderleri arka plana itilmiş olur. Eğer psikolojizm insan ruhuna fazla önem verdiğinden yanılıyorsa, röportaj da toplumsal hayatın rolünü abarttığı için ağır bir hata işler.

Her iki durumda da çelişki diyalektik değil, marksist bir şekilde ele alındığı için uzlaşmazmış gibi görünür. Psikolojizm kadar röportaj da çoğu zaman küçük burjuva bir mantalitenin ürünü olarak, toplumsal hayatın nesneleri arkasmda insan ilişkilerinin geniş alanını bulma, kapitalist düzene özgü fetişizmin gerçek tabiatım anlamada çapsızlık gösterir. Eğer psikolojistler, subjektif idealizmin tuzağına düşüyorlarsa röportaja baş-

vuran yazarlar da mekanist maddeciliğe dönüyorlar. O zaman terazinin kefelerinden hangisinin yeğlendiği önemsiz olur. Objektif faktörleri yani toplumsal ve ekonomik gerçekliği sübjektif faktörlerden, yani bu toplumsal ve ekonomik gerçekliği yapan insanlardan ayırmak şu ya da bu şekilde insanın bütünlüğünü yaralamaktır. Sübjektivite ve objektivite arasında diyalektik ilişikler olmaması, birincisinin röportajı olduğu gibi izleyen bir öğüt dizisi haline gelmesine, ikincisinin ise gerçek tabanından koparılarak başıboş kalmasına ve biçimciliğe dönüşmesine sebep olur.

Proleter edebiyatın politik görevini daha iyi yerine getirmek için feda ettiği estetik hazza gelince Lukacs yerinde olarak Marx'ın sanat eserlerine sanat eseri olarak ilgi duyduğunu, özellikle eski Yunan eserlerine hayranlık duyarak onların neden «biz hâlâ sanatsal haz verdiğini ve bir anlamda erişilmez ölçüler ve örnekler oluşturduğunu» düşündüğünü hatırlatır.

Ve işte Lukâcs'ı eleştiren düşüncesi B. Brecht'in estetik anlayışına yönelir. Ottwalt'ın burjuva özlü salt tadalma olgusuna arşıt olarak ileri sürdüğü siyasî aktivizmi Lukâcs'a, Brecht'in anti-aristotelisyen yani antiklâsik anlayışına yakın gözükür. «Bu, bütünüyle Brecht'in eski tiyatroyla yeni tiyatro arasında kurduğu karşıtlığa uyuyor.». diyor Lukâcs «Birincisinde 'seyirciye duygular yaşamışlık hissi verilir, seyirci başka bir dünyaya götürülüyor', ikincisinde 'ona kararlar aldırılır', 'dünyanın bir görüntüsü verilir', seyirci 'muhaliftir'. Kısacası yeni sanat eski olan her şeyle kopma anlamına gelir.»

Seyirciyi edilgin tavrından koparmak, onu dünyanın değiştirilmesi eylemine kazanmak için Brecht yadırgatma yöntemini kullanır: Temsil edilen gerçekliğe umulmadık bir görünüm vererek , seyirciyi ondan ayırır. Burada da Lukacs diyalektik ilişkilerde doğru olmayan bir kopma görür. Röportaj kullananlar gibi, Brecht de, Lukacs'a göre yadırgatma yöntemini kullanmakla toplumsal içeriği insanî kökleriyle diyalektik ilişkilerinin dışında ele alır. «Bu içerikler -yani proleter devriminin içerikleri- saygıdeğer bir somutlaştırmaya rağmen bu yazarlarda soyut yani doğrudan doğruya yüzeysel olgular olarak kalırlar ve devrimi harekete geçirecek objektif güçler olamazlar; bu yüzden onlarm devrim talepleri de soyut bir vaaz, bir «eğilim» olarak kalır. Brecht'in, Parti'nin stratejik ve taktik sorunlarını «ahlâksal» /etik/ sorunlar haline indirgediği «ölçü» hatırlansın yeter.»

x x x

Lukacs ve Brecht arasında gerçek çatışma 1938 de Alman göçmenlerinin çıkardığı «Das Wort» adlı derginin sütunlarında ekspresyonizm üzerine bir tartışmada ortaya çıktı. İkisinin de meselesi faşizme karşı müca-

deleydi. Oysa dört yıldan beri Komünist Partisi'nin resmî estetiği olan toplumcu gerçekçilik anlayışları birbirinden çok farklıydı. Antifaşist mücadelede devrimci proleter yanın bir müttefiği yapmak istediği liberal burjuvaziye yaklaşan Lukacs, toplumcu gerçekçiliği 19. yüzyıl burjuva yazarlarının eleştirel gerçekçiliğinin bir devamı olarak tanımlar; buna karşılık dekadan burjuvaziden kesin bir kopmanın proleteryayı faşist sarsıntıya zaferle karşı koymaya muktedir kılacağını düşünen Brecht burjuva edebiyatını bütünüyle bir kenara koyar.

Burjuva edebiyatının taşıdığı estetik edilginliğe karşılık, Brecht devrimci atılımı önerir: Edebiyat eserinin mümkün kıldığı tarihsel durum, bilinci kurtarıcı çabayı doğrular ve destekler. Demek oluyor ki bireysel yorumlama özgürlüğü, bütün insanların özgürlüğüyle özdeşleşen ve onların dünyayı değiştirme yönündeki ortak çabalarıyla beslenen başka bir özgürlüğe yerini bırakmalıdır. İşte bu yüzden Lukacs'ın edebiyat eleştirisi, sonunda salt estetik edilgin tavır çerçevesi içinde kaldığı ölçüde Brecht tarafından mahkûm edilir: «Bu teslimiyetçi, ricatçı yön, ütopik ve idealist yön Lukacs'm denemelerinde her zaman vardır ama bunu mutlaka aşacaktır; öylesine ilginç şeyler taşıyan çalışmalarını yetersiz kılan ve sanki onun için tek önemli şey mücadele, çıkış yolu, ilerleme değil de tad almaymış duygusunu uyandıran da budur.»

İşte yazarın siyasî çabaya böyle katgıda bulunmasının gerekliliğini, Brecht anti-aristotelisyen, yani her türlü taklit efektinden vazgeçen ve seyircinin aklını ve duygularını uyuşturacağına onu mesafeli tutarak, oyuna karşı bütün bilinçliliğini sürdürmesini ve katartik - boşaltıcı, rahat ettirici- göz yaşları dökmesini değil, etkisi gösteriden sonra da sürecek kararlar almasını sağlayan bir tiyatronun gerekçesi olarak ele alır.

Das Wort dergisinin yönetim yardımcısı Willi Bredel'e yazdığı bir mektupta Brecht: Joyce, Kafka, ve Döblin'in ortaya attıkları bazı edebi teknikleri kullanmış olduğu için Lukacs tarafından dekadan yazarlar arasına sokulduğundan yakınır. Brecht marksist estetiğe yeni biçimler kazandırmanın ona, hiç de ihanet anlamına gelmiyeceğini düşünür. Kapitalizmin gerçeklerini bilmiyormuş gibi yapsalar da yirminci yüzyılın bu gerçeklerle çatışan yazarları da ona göre çağımızın canlı güçlerini oluştururlar. Onların çağdaş gereklerden ve özlemlerden doğan edebî teknikleri belirli bir ekonomik düzene bağlanamaz, bütün davaların hizmetine girebilir. Brecht, «gerçekçilik salt biçimci bir şekilde tanımlanırsa, kurgu, iç monolog yada yadırgatma gibi bütün anlatım tekniklerine her türlü eleştiri getirilebilir.» der «ama bu kesinlikle gerçekçilik adına yapılamaz. Tabiî biçimcilikle nitelememiz gereken bir iç monolog olabilir ama bunun gerçekçi olanları da vardır ve kurgu kullanarak da iç dünyası hiç şüphesiz aynı doğrulukla sunulabilir. Salt biçim meselelerinde olur olmaz marksizm

adına konuşmamak gerekir. Böylesi bir tavır marksist bir tavır değildir.»

Geçmiş bir tarihsel döneme ait eserlerden ortaya çıkan ölçütlerle edebî yaratımı yargılamaya çalışmak, yani yazarlara kendileri için artık geçerli olmayan bir dersi ezberletmeye çalışmak, Lukacs'ın o kadar karşı çıktığı biçimciliğin ta kendisi olmuyor mu? «Lukacs yazarlara, Tolstoy gibi olun -ama zaaflarınızı arıtarak-, Balzac gibi olun -ama çağınızın adamı olarak.-» diye öğüt veriyor. «Tabiî Brecht'in kafasında bu iki öğüt birbiriyle uzlaşmaz şekilde çelişiktir. Aşılmış ve dumura uğramış biçimlere sıkı sıkıya sarılmak: İşte «biçimcilik»in taşıdığı gerçek tehlike! Lukacs'ın antiformalist / biçimciliğe karşı açtığı / kampanyasına değinerek, «bazı insanlar yeni biçimler görür görmez 'biçimcilik' diye bağırmaya başlıyorlar, ama onların kendileri en kötü biçimciler, her ne pahasına olursa olsun eski biçimlere tapan, sadece biçimlere bakan, sadece onlara dikkat eden, onları tek inceleme konusu yapan kişiler.» diye yazar.

Lukacs tarafından toplumcu gerçekçiliği bir edebî çizgiye yerleştirmek için yaratılan bazı mitoslar Brecht'e yanlış değilse bile en azından tartışma götürür olarak görünür. Lukacs'ın 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğinin baş temsilcisi saydığı Balzac'ı ise Brecht nerdeyse tefrika yazarı diye adlandırır. Balzac'ın romanlarında bireyin topluma karşı verdiği mücadeleler ona sınıf mücadelesinden çok Balzac'ın masumca esinlendiğini söylediği James F. Cooper'ın kızılderili hikâyelerini hatırlatır. Lukacs'a göre 20. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğinin en mükemmel örneğini oluşturan T. Mann'ı ise Brecht çöplüğe atar. «Büyülü Dağ'ı anlamamı kimse benden isteyemez./Mann'ı sadece yapay, boş ve gereksiz kitaplar yazarı, sonradan görme burjuva yaratıcısına en iyi örnek olduğu için alıyorum./ Açıkça itiraf edeyim ki bazı kitapların yayımlanmasına engel olabilmek için mâli fedakârlıklara katlanmaya razı olurdum.»

Nihayet tartışma edebiyat eleştirisinin genel meselesine varır. Brecht edebi eserle onun eleştirisi arasındaki yapay ayrıma karşı çıkar. Öznel yaratımın dıştan yüklenmeye çalışılan ölçülerle bir ilişkisi olamaz. Sanat kendi kurallarına uyar. «Nesne olarak öznenin karşısında duran, sanatın yürütme, eleştirinin de yasama görevi göreceği bir eleştiri kurmaya çalışmak yanlıştır.» Eleştiri sanat eserinin içinde olmalıdır, dayanak noktasını sanat eserinin kendisinde bulmalıdır. «Sanat ne kadar bağımsız olsa da kontrolunu /eleştirisini/ içinde taşımalıdır. Açık bölümler bırakmalı, şiar vermelidir vs.»

Brecht'in sanat eseri için icra özgürlüğünü vazgeçilmez olarak ele alıp, savunması, onun sanat ve edebiyatının her çeşit siyasî müdahaleden bağımsız kalması konusundaki genel talebinin bir parçası olur. Baskı yapan bir edebî eleştiriye karşı verdiği mücadele de, Jdanov'dan esinlenen kültürel bürokrasiye karşı sürdürdüğü sarsılmaz muhalefetinin bir parçasıdır. Bazı

beyanlarında bürokratik zihniyete karşı uzlaşmaz tavrı bu beyanların şeklinde bile ortaya çıkar: Güçlü alay, yeni hâkim sınıfın ağır ve beotien aptallığının hesabını görür. «Sanat, büroların sanat anlayışlarını sanat eseri haline getiremez. Sadece çizmeler ısmarlama yapılabilir. Üstelik politik bakımdan iyi yetişmiş çok kimsenin beğenisi çarpıtılmıştır ve giderek ihmal edilebilir.» Son olarak planlamanın kültürel hayata uygulanması ve yazarların «ruh mühendisine» dönüşmesi konusunda «tarımı örgütler gibi şiir üretimini örgütlemek marksist - leninist Partinin görevi değildr Yoksa yumurtaların birbirine benzediği gibi şiirler de birbirinin aynı olur.» der.

x x x

Lukacs Brecht'in estetik anlayışına getirdiği eleştirilerini 1956 da «Estetik» inde yeniden ele aldı. Buradaki eleştirisi önceki eleştirilerinden daha ılımlıdır. Lukacs artık Brecht'in dehasını kabul eder, ayrıca Brecht'in büyük oyunlarını ancak II. Dünya Savaşından sonra öğrenebildiğini itiraf eder. Esas tartışma Brecht'in estetiğinin üç büyük teması, yani bilimsel tiyatro, yadırgatma, avant - garde'lık /öncülük ya da yenilikçilik/ sorunu çevresinde toplanır

Deneyle, gözlemi birleştiren bilim gibi, bilimsel tiyatro da Brecht'e göre kişilerini, çelişkilerine ve patlamalarına terkedilmiş bir gerçekliğin içine sokarak kesin deneylere tâbi tutmak zorundadır. Böylece sanatın yapay bir birlik sağlamadığı bir dünyanın gerçek sorunlarıyla yüzleşen seyirci bilim tiyatrosu tarafından sorumluluklarıyla karşı karşıya bırakılır. Gösteri ona içinde yaşadığı ve acı çektiği yabancılaşmış bir dünyanın iç mekanizmasını açıkladığı için, onun üzerine düşen de deyim yerindeyse yapı hatalarını öğrendiği mekanizmayı değiştirerek tarihsel evrime müdahale etmek olur.

Buna karşılık Lukacs bilimsel bir sanat anlayışının, marksist diyalektiğin içerik ve biçim arasmda kurduğu çok önemli ilişkileri karıştırdığı kanısındadır. Bilimsel bir açıdan bakıldığında yalnızca içerik önemlidir, biçimse ikinci plana itilmiştir. Ve işin kötüsü Brecht bilimsel yansıma ile sanatsal yansıma arasındaki temel farkı ve giderek sanatta muhayyel'in önemini ihmal etmektedir.

Yadırgatma üzerine tartışmanın da hareket noktası Brecht'in şu tanımı olur: «Yadırgatma nesneyi tanımayı sağlar ama aynı zamanda da onun yabancı olarak tanınmasını sağlar.» Lukacs'a göre bu, gereksiz olarak oyunun kendisine eklenen bir tiyatro tekniğidir. Seyircinin bir oyuna duyacağı ilgi, bu gösterinin temasına yapay olarak eklenen bir tekniğe bağlı olamaz, bu ilgi temanın kendisinden ve taşıdığı dramatik gerilimlerden doğar. Böylece dram temsil ettiklerinin taşıdığı sosyal duruma dikkati çekerek seyirciyi her zaman şaşırtabilmiş, hattâ sarsabilmiştir. Sözgelimi Cehof

kahramanlarını öznel niyetlerini nesnel yönelimleriyle yüzleştirir. Seyirci kişilerin duygularını çoğu zaman paylaşarak anlasa da derin bir sempati duyduğu öznel duygular ile önemini kabul ettiği gerçekliğin nesnel karakteri arasındaki çatışmayı yoğun bir şekilde yaşar. Lukacs «Dramın bütünüyle bir tek yadırgatma oluşturduğu söylenebilir, ama işte bunun için karşımızda sadece bir yadırgatma değil bir dram vardır.» der.

Brecht'in estetiğine eleştiri getirse de Lukacs, ona yönelttiği dekadans suçlamasından vazgeçer. Onu artık, insan varlığını toplumsal bir çerçeveye yerleştirmeyip, bütünüyle tek başına ele almakla, «gerçeklikten körü körüne ve ölçüsüz korku» dan başka bir şey olmayan bu «déréliction» /terkedilmiş duygusu/na uğratmakla suçladığı yenilikçilerin arasına katmaz. Doğrusu, yadırgatma b şlangıçta gerçekliği estetik olarak yadsımaya ve yok etmeye yarar. Ama böylece ortaya çıkan alagoriler sübjektivist bir Hiçlik'i değil tersine tek hatası her türlü tarihsel boyutluluktan soyutlanmış yani kapitalist toplumun çöküşünü an meselesi sanan bir devrimci atılımı ya sıtır. Olgunlaştıkça Brecht tarihî maddeciliğe pek uymayan bu dolaysızlığı aştı. Lukacs'ın sık sık devrimci romantizm diye adlandırdığı bu telkin /autosuggestion/ olayını makul ölçülere indirgemeyi zamanla başardı.

Lukacs'a göre Brecht'in estetiğinin bu evrimi başka sanat dallarında ortaya çıkmadığı ölçüde önem kazanıyor. Lukacs gerçekçi eğilimlerin Cézanne ve Van Gogh'un ötesinde sürdürülemediği, Matisse gibi büyük yeteneklerin ve Picasso gibi büyük yaratıcıların da deneme aşamasından öteye gidemediği modern resim örneğini verir.

Düzenleyerek Çevirenler: Mehmet Müfit - Mehmet Aydın

AHMET ADA

sabahattin ali'nin hikâyelerinde içerik

Sabahattin Ali'nin hikâyelerindeki içerik, hikâye düzeyinde Anadolu insanına yaklaşımın ilk sağlıklı örnekleriyle belirleniyor. Sabahattin Ali'den önceki hikayeciler soyut ve romantik bir «Anadolu İnsanı»ndan hareket ederken, Sabahattin Ali «Anadolu insanı»nı sınıfsal somutluklar içerisinde çizmiş ve onun yaşantısını gelişim doğrultusunda yansıtmakla sağlam bir perspektif edinmesini bilmiştir. Bu perspektifte çeşitli sınıftan insanların iç ve dış dünyaları güncelden tarihsele, özelden genele yansımıştır. Sabahattin Ali'nin hikâyelerinin içeriklerine kaba hatlarla bir göz atarak, bu genellemeyi somut planda izlemeye çalışalım.

Yazarın ilk hikaye kitabı olan «Değirmen» (1934) üç bölüme ayrılıyor. S. Ali, önsözünde acemilik döneminin ürünü olan ilk bölümdeki hikayeleri, sanat hayatının gelişmesini göstermek ve önceden yayınlanmış bulunduğu bu ürünleri örtbas etmenin gereksizliğini belirtmek için kitabına aldığını açıklıyor. Yazarının yabancı anlatı kitaplarının etkisinde göründüğü, genel olarak mağazin hikayeleri düzeyinde kalan bu ilk bölümdeki hikâyeler «platonik aşk» teması üzerine kuruluyorlar.Buna karşılık, kitabın ikinci ve üçüncü bölümünde yer alan hikayelerde Sabahattin Ali, önemli bir değişim ve gelişim içinde görünüyor. İkinci bölümdeki hikayelerden «Bir Orman Hikayesi», geri üretim ilişkileri içinde yaşayan ve egemen sınıfların baskı arası olan bürokrasiden çok çeken köylünün psikolojisini yansıtması bakımından önemli. «Kazlar» ise yetkin ve usta işi bir hikaye. Adam vurmaktan tutuklu bulunan Seyit, koğuştaki kötü şartlarını düzeltmek için hapishane müdürüyle başgardiyana rüşvet olarak vermeyi düşündüğü iki kaz'ı köydeki karısından mektupla istiyor. Seyit hapiste ölürken, karısı Dudu da kaz çalmaktan hapse düşüyor. S. Ali, bu kısacık olay örgüsü içinde devlet çarkındaki bozukluğu ve bürokrasiyi eleştiriyor. Sabahattin Ali, yerli ve gerçekçi bir içeriğe doğru büyük adımlarını böylece atmış oluyor. «Bir Firar» hikayesinde jandarma baskısından gözü yılmış bulunan köylü yüceltilmeden anlatılırken, İdris'in kişiliğinde köylünün içsel yapısının değişim aşamaları somutlanıyor. S. Ali nin hikayelerindeki betimlemeleri de en az çizdiği tipler kadar somut. Örneğin, zoraki bir bildiri iletme yanlışlığına düşmeden Anadolu insanının en önemli üretim aracı olan toprakla ilişkilerini anlattığı «Kanal» hikayesinden: «Bu ovadaki uyuz ağaçlı, kül yığınına benzeyen köylerde insanlar parça parça elleri, yanık derili yüzleri, kenarları çok karışık gözleriyle çalışarak inatçı topraktan bir lokma ekmek söküp almaya uğraşıyorlar.»

«Jandarma Bekir» anlatımdaki klasik yapıya rağmen içeriğinin canlılığıyla öne çıkan ve yine jandarma baskısını vurgulayan bir hikaye. Sabahattin Ali, bir bölük hikayesinde de «küçük insan»larm hayatlarına, dünyalarına gözlerini çeviriyor. «Sarhoş» adlı hikayede de düşmüş, düşürülmüş insanların yaşantısından kesitler sunan yazar «sevgi»nin ayaklar altına alınışım konu edinirken «Komikî Şehir» hikayesinde benzer bir temaya yeniden eğilerek bu kez bürokrasinin salt üreten köylü üzerindeki baskısını değil, üretim dışı kalmış, düşürülmüş insanlar üzerindeki baskısının da insancıl ölçülerin dışında olduğunu kanıtlıyor. Egemen sınıflar olan ağa, eşraf ve bürokrat takımının çıkarcı davranışları bir tiyatro topluluğunun yok oluşuyla sonuçlanıyor. Topluluğun en güzel kızı oturak alemlerinde kullanılıyor ve sonra da geneleve attırılıyor. Bu hikayede, ağa eşraf takımının etkinliği, bürokrasinin çanakyalayıcılığı ve istediklerine önceliklerin izni oranında sahip olabilişi yanında, Rahmi'nin içten sevgisinin maddi koşular karşısında güçsüz düşüşü de anlatılıyor. Bu hikayeyle birlikte Sabahattin Ali'nin bakış açısı kesin bir sınıfsallığa bürünmüştür artık.

S. Ali'nin ikinci kitabı, «Kağnı» (1936). Kitapta aynı adı taşıyan hikaye yine bir bürokrasi eleştirisi. Bürokrasinin öldüren ağalarla uğraşmaktansa ölenin cesediyle uğraşmayı tercih edişi, öldürülen köylünün anası açısından kara alay niteliğinde sergileniyor. «Kamyon» üretim araçlarından yoksun kalan köylünün geçim sıkıntısının yol açtığı dramatik durumların, «Kafa Kağıdı» bürokrasinin kırtasiyeciliğinin yol açtığı trajikomik durumların hikayeleri. «Gramafon Avrat» yeniden düşürülmüş insan lara dönüş niteliğinde. Bozuk sosyo - ekonomik temele, insancıl değerlerin kötülenmesine rağmen «sevgi» gibi yüce bir değerin düşürülmüş insanlarda da yaşadığı ve yaşayacağı vurgulanıyor bu hikayede. Tıpkı «Arap Hayri» hikayesi gibi. Bir mahkumun gerçekleşemediği yıllar sonra anlaşılan firar girişiminin hikayesi olan «Duvar»da ve yine hapishane yaşantısından çıkarılmış bulunan «Bir Şaka»da, vurgu dramatik noktalar üzerindeymiş gibi görünüyorsa da, aslmda fonu yine toplumsal yaşantmm gerilimleri oluşturuyor. Savaş dönemindeki ekonomik yapının yarattığı toplumsal çelişkilere değinilen ve emekli bir subayın düşüşünün nedenleri araştırılan «Pazarcı», sınıfsal çelişkilerin yansıtıldığı «Apartman» ve «Arabalar Beş Kuruşa» hikayeleri, kitabın en önemli hikayeleri sayılabilir. «Fikir Arkadaşı» ve «Düşman» adlı hikayeler ise biçimsel önemlerinden çok taşıdıklaı bildiri açısından değerlendirilmesi gereken hikayeler. Anadolu şehirlerinden birinde öğretmenlik yapan bir aydının taşraya özgü sarsak ahlâki yapı içinde duyduğu bunaltıları konu edinen «Bir Skandal» hikayesinde psikolojik öğeler geniş ölçüde kullanılıyor. Sabahattin Ali, psikolojik derinliğe de artık önem vermeye başlamıştır.

Yazarın üçüncü hikâye kitabı olan «Ses» (1937) beş hikayeyi içermekte. Kitapta aynı adı taşıyan hikâyede iki ayrı kültürün çarpışması ele alınıyor: bir yanda Anadolu halklarının özgün kültürü, öte yanda bürokrasinin yamamaya çalıştığı özentili bir kültür. Düzeni elinde tutanın kültürü etkinlik kazanıyorsa da, sesi ve sazı güzel olan Sivaslı Ali'nin temsil ettiği kültür, bu gururlu uygulayıcısının kimliğinde daha nice yaşayacağını vurguluyor. «Köpek» hikayesinde halkın yaşantısı bürokasinin yaşantısı ikilemi karşılaştırılıyor ve ikincilerin halkın yaşantısından habersiz oluşuyla alay ediliyor. «Halkçılık» balonunun eleştirisi temellendiriliyor. Kocasını ele vermediği için jandarmalarca ırzına geçilen köylü kadının onurunun hikaye edildiği «Sıcak Su» ise, bir başka bürokrasi hesaplaşması. «Mehtaplı Bir Gece» ve «Köstence Güzellik Kraliçesi» hikayelerinde ise, «aşk» denen olgunun sosyal hayatla belirlenişinden yola çıkılıyor. Kıyıya itilmiş insanlar, kendi bozulmamış değerleriyle yeni ilişkilere girebiliyorlar.

Sabahattin Ali, gerçekçi tutumunu «Yeni Dünya» (1943) adlı kitabıyla geliştiriyor. «Asfalt Yol»da yazar, köyü, köylüyü, köy - şehir ilişkisini köye gelen öğretmen açısından hikayeleştiriyor. Öğretmenin köylülen yana çabası bürokrasinin tumturaklı nutuklarıyla ikinci planda kalırken, asfalt yola kavuşan köylüler de öğretmene yüz çeviriyorlar, çünkü yapılan yol yaşama şartlarında köklü bir değişiklik yapmamıştır. İlginç psikolojik saptamalarda da bulunur yazar: «Köylüler belki acemiliklerinden belki de bir şey söylerler diye çekindikleri için, asfalta basmaya cesaret edemeyerek yolun iki yanındaki toprak kısımda yürüyorlar ve büyük gözlerle ortaya, üzerinde taze otomobil lastiği izleri ıslak ıslak parlayan asfalta bakıyorlardı...» Hikayede mizah öğesiyle karışık trajik bir boyut var. Tek kusuru, yazarın öğretmenin kimliğinden çıkarak olaya dışardan katılması. «Hanende Melek» ve «Yeni Dünya» adlı hikayeler, yine düşürülmüş kadınları konu alan hikayeler. İlkinde, böyle bir kadının karşılaştığı bir hayat dramı karşısındaki engin duyarlığı sunulur bize, ikincisinde ise oturak alemlerinde, eğlentilerde dolaştırılıp kulanılmış yine böyle bir kadının trajik sonu ve bir yenisinin sahneye çıkışı anlatılır. «Çaydanlık»ta, hastahanede ölen mahpus bir eski memurun ardından olanlar anlatılıyor. Bir yandan küçük memurların yaşantısı sergilenirken, öte yandan da bu tür küçük ailelerdeki ufak çıkarcı ilişkiler ve mal hırsı anlatılıyor. «Ayran» ise, küçük çocukları dahi sömürüsü için kullanan bir toplumsal düzenin bu yönüne sık sık somut eleştiriler yönelten yazarın bu yönde bir hikayesi. Yoksul bir köylü çocuğunun kardeşlerini yaşatmak için bir bozkır istasyonunda ayran satmasını hikaye ediyor. «Isıtmak için» de ise aynı konunun şehirdeki cephesi yansır. Kızı bakımsızlıktan ölen

ana karşısında öğretmenin suçluluk duygusunda duygusallık dozu fazla kaçmıştır. «Uyku» Anadolu yollarındaki şöförlerin yaşantısını konu etmekte. «Selam» da ise Anadolu insanının doğasındaki bazı özellikleri yakalanır ve Berber Yusuf'un şarkıcı bir kızın selamı üzerine ailesini yüzüstü bırakıp gitmesi hikaye edilirken «Bir Meslegin Başlangıcı»nda yine Anadolu insanının bir bölüğünün düşük ahlak ilişkileri içerisindeki durumu, kabadayılıktan kadın tellallığına uzanan bir hayatın sahibi Koca Recep açısından sunuiur. «Bir Konferans»ta köylü - aydın ilişkisinin yapaylığını vurgulanıyor. 'Köycüler' diye nitelendirdiği aydınları yergili bir dille eleştiriyor S. Ali. Yatılı okulun açılışı için köye gelen bürokratların kooperatifçilik ve halkçılık üzerine verdikleri söylevden köylüler hiç bir şey anlamıyorlar. Sindirilmiş, ince bir alay egemen hikayeye. «İki kadın» başlıklı hikayede iki karılı Kerim Ağa'nın ölümü üzerine karılarının para paylaşmasındaki hırsı işleniyor. «Sulfata» ise yine bir bürokrasi eleştirisi. Bu kez bürokrasinin doktor kanadı var eleştiri odağında. Sıtma mücadelesindeki doktorun köylülere karşı ilgisiz tavrı konu alınıyor. «Hasanboğuldu» adlı hikayede ise yazar halk kaynaklarına doğrudan eğilmeyi deniyor. Konu kadar anlatım da bundan yola çıkıyor: «Emine, demiş, bahar geçti yaz geçti; leylekler yerine göçtü! Kış gelip dağları yolları kar örtmeden ya sen gel, ya ben sana geleyim.»

Yazarın son hikaye kitabı «Sırça Köşk» de (1947) hikayeciliği en olgun dönemine varmıştır. Bu kitapta özelikle göze çarpan hikayelerden «Bahtiyar Köpek»te burjuvazinin yaşayış biçimi alaylı bir üslupla eleştiriliyor. Bir burjuva ailenin yanında uşaklık yapan bir adamın köşk köşk dolaşıp ailenin köpeğine iyi cins eş arayışıdır konu. «Portakal»da, Akdeniz'de sefer yapan bir vapurun personelinin birbirinden çok farklı özgül anatomileri çiziliyor. Denize dökülmüş gibi gösterilen portakallardan alınan para, portakalların başkasına satılmasıyla elde edilen para, cebinde on lirası bulunan gemi işçisi İsmail'in manavdan satın aldığı portakallara ödediği para hep aynı ellerde toplanıyor. İşte bu düzen içinde oluşan değer yargılarına dikkati çekiyor Sabahattin Ali. «Hakkımızı Yedirmeyiz» hikayesinde ise fırsatçı küçük burjuva - aracı (tüccar) sınıf işbirliğinin iç yüzü anlatılıyor ve devlet katında görevli fırsatçıların bozulan ahlâk yapısı sergileniyor. «Katil Osman»da, adı katile çıkmış bir Anadolu delikanlısının, sonunda gerçek katil oluşu epik bir tarzda hikaye ediliyor. Osman, «Allah rahmet etsin. Hüsamettin'le görülecek bir hesabım yoktu, ama bu vukuat bana lâzımdı» der. «Böbrek» ise taşradan tedavi için gelen bir memurun doktorlar ve simsarlar tarafından dolandırılışını anlatıyor. «Cigara» terkedilmiş çocukların dünyasından bir kesit. Bu hikayelerde Sabahattin Ali, genel gidişi açıklayacak nitelikte «tesbit»lere önem veriyor, perspektifini çeşitli toplumsal katlara yöneltiyor. «Çilli»de, baştan beri

yakınlık duyduğu bir konuya dönüyor yeniden ve düşürülmüş kadınların bu duruma gelişlerindeki etkenleri araştırıyor. Bu hikayede yanlış evlenmeler, kadmlara hak tanınmayışı, aile içi düzensizlikler eleştiriliyor. Önceki hikayelerden farklı olarak da kadın kahraman yenilgiyi kabul etmeyen, başkaldıran ve kimlikte sunuluyor. «Dekolman» yine doktorların ve bilimsel araştırmaların insancıl yönünü boğan faşizmin eleştirisi niteliğinde. «Çirkince»de ise sekizyüz yıllık bir dağ köyünün değişik halklarla olan yaşantısı anlatılıyor ve «halkların kardeşliği» somut, maddi bir mekânda vurgulanıyor. Gerçi hikaye örgüsü klasik, ama ayrıntıların kullanılışı hesaplı. «Cankurtaran» hikayesinde işe karşımıza edilgin olmayan bir köylü tipi çıkar, doğum yapan karısının hastane parasını ödemeyince bırakılmayışı üzerine doktora «Al öyleyse senin olsun. Köyde karı yok değil a! Hayrını gör!» diyerek çekip giden bir köylüdür bu. Sabahattin Ali, görüldüğü gibi aynı toplumsal katlardan geldikleri halde insanların değişik davranışlara, ruhsal yapılara sahip olabileceklerini gösteriyor. Son hikaye olan «Kurtla Kuzu» ise yıllardır güncelliğini yitirmemiş bir konuyu, egemen sınıfın polisinin devrimcilere uyguladığı baskı yöntemleri konusunu ele alıyor. Sabahattin Ali'nin hikaye çizgisi adım adım gelişerek sonunda militan bir yapıya bürünmüştür.

Kısaca öztlersek, Sabahattin Ali'nin hikayelerinde içeriği hayatın özel ve önemsiz ayrıntıları değil, toplumsal gidişin genel özelliklerini ilgilendiren konular oluşturuyor. Bozuk düzenin yapısı, egemen sınıfların sömürü mekanizması içindeki insanlık dışı değerlerinin üreten insanlar aleyhinde amansızca işleyişi, iki sınıf arasında yer alan bürokrasinin değişik kategorilerinin vurguncu, fırsatçı ya da ezilmiş tipleri, en kötü şartlar altında bile değerlerini korumasını bilen çalışan insanlar, düşürülmüş insanlar, çocuklar ve baskıları göğüsleyen devrimci militanlar... Çağdaş ve gerçekçi bir içeriktir S. Ali'nin içeriği...

MEHMET MÜFİT

halk kültürü üzerine rapor (x)

Bulunamadığımız, mayıs 1972 ATÖF 10. Yıl Gençlik Kongresini açış, Kültür Akşamını açış konuşmalarında ve kongre kararlarından «Emperyalist Kültüre karşı mücadele edelim, Halk Kültürümüze sahip çıkalım ve yayalım» başlıklı çağrıda, halk kültürünü «homojen bir bütün» olarak görmekten doğan bir yanlışlığa düşülmüştür. Onu homojen bir bütün olarak düşünürsek, onun tutucu ve ilerici unsurların, her ikisini birden içerdiğini görme imkânı ortadan kalkar.

Nasıl ki halk değişik sınıf ve tabakalardan meydana geliyorsa, halk kültürü de çeşitli sınıf ve tabakaların katkılarıyla oluşmuştur.

Bilindiği gibi günümüz Türkiye'sinde uluslararası tekelci sermaye ile çelişkisi olan bütün sınıf ve tabakalar «halk»tır. Başta proleterya olmak üzere, köylülük, küçükburjuvazi, orta - millî burjuvazi, aydınlar, gençlik vb. bugün halk kavramı içinde yer alırlar. Halk kültürü ise yüzyıllardır özellikle köylülüğün, genel olarak halkın bağrında gelişip günümüze kadar uzanan kültürdür. Yani, proleteryanın henüz tarih sahnesine çıkmadığı bir çağda doğup gelişmiştir. Ayrıca günümüzde de olduğu gibi her tarihsel dönemde hâkim sınıfların yani Osmanlı sarayının ve feodalitenin ağır ve sürekli baskısına maruz kalmıştır. Bu arada, proleteryanın halk içinde yer almayışı nedeniyle halk kültürü genel olarak «idealist»» dünya görüşünün ürünü olmuştur.

Bu nedenle halk kültürünün daima ikili bir niteliği olmuştur. Biri, ilerici, devrimci niteliği, diğeri ise tutucu, gerici niteliği...

10. Yıl kongresinde de belirtildiği gibi: «Halk düşmanı faşistlerin, halkımızın zülme ve sömürüye karşı başkaldırışını dile getiren kültürünü kendi «milliyetçi» duygularına alet ederek, halka karşı kullanma..» ya kalkışmalarının nedeni halk kültürünün bu ikili niteliğidir.

Büyük devrimci kültür adamı B. Brecht, halk kültürünün bu ikili niteliğine «Halk Oyunlarına İlişkin Notlar» başlıklı yazısında şöyle değinmiştir: «...halk oyunlarının asla halk türkülerinden soyluluğa erişememiş olduğunu unutmamak gerek...» ve yine «...Eski halk oyunlarını yeniden diriltmeye çalışmak boşuna zahmet olacağa benzer; çünkü tamamen batağa saplanmış olmaları bir yana, zaten hiçbir zaman parladıkları görülmemiştir bu oyunların...» Gerçekten bizde de halk oyunları / Karagöz, Ortaoyunu vb. / asla halk türkülerinin soyluluğuna ulaşamamıştır. Ve yine bunlara sahip çıkmaya ve yaymaya çalışmak boşuna zahmet olacağa

benzer, çünkü bunlar anti - diyalektik bir dünya görüşünün ürünüdürler. Öte yandan halk türkülerini de dikkatlice incelediğimizde birçoğunda feodal kültürün kalıntılarına rastlayabileceğimiz gibi, birçoğunun da idealist dünya görüşünün ürünü olduğunu görürüz.

İşte bütün bu nedenlerle, emperyalizmin köpekleri faşist bozuntuları ve onların kültür alanındaki uşakları halk türkülerinin sözlerini alıp, müziğini sözde «modernleştirerek» radyolarda çalabilmekte ve bunları halkın beynini yıkamak ve onu 'boşaltarak' pasifize etmek için kullanabilmektedirler. Yine bir takım bankaların ve faşist örgütlerin turistik folklor geceleri düzenlemelerinin nedeni halk kültürünün bu ikili niteliğidir.

Bizler elbette Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Dadaloğlu ve daha nicelerinin eserlerine halkımızın bize bıraktığı yüce değerler olarak sahip çıkmalıyız. Ama proleteryanın ideolojisi ışığında ve Marksizmin bir tek kelimesinden taviz vermeden! Çünkü günümüzde halkların faşizme ve emperyalizme karşı mücadelesinde en önde yer alan gerçekten ve sonuna dek tek devrimci sınıf proleteryadır. Ve yine günümüzde tek devrimci ideoloji poleteryanın ideolojisidir. Bu nedenle çeşitli sınıf ve tabakaların katılmasıyla ortaya çıkmış olan halk kültürünün devrimci olabilmesi onun proleteryanın ideolojisi ışığında ele alınmasına bağlıdır. Tutucu yönünün ilerici yönünden ayrılması, tutucu yönünün atılıp, ilerici yönüne sahip çıkılması ve ona daha çok «KÜLTÜR MİRASI» açısından yaklaşılması doğru ve gerçekçi bir tavırdır.

Önümüzdeki hedef temelleri atılmış olan proleteryanın kültürünü geliştirip zenginleştirmektir.

Felsefi temelleri Marx, Engels ve Lenin, estetik ilkeleri Brcht tarafından atılmış olan proleteryanın kültürünü ve sanatını geliştirmek ve zenginleştirmek için Türkiye ve Dünya halklarının kültürlerine ve insanlığın malı olmuş bütün gerçek değerlere sahip çıkalım!

Halk düşmanlarının kültürü olan emperyalizmin yoz kültürüne karşı, proleteryanın kültürünü öğrenelim, geliştirelim ve yayalım!

(*) ATÖF Genel Kuruluna sunulmuştur.

Yoz gerici kültürlere ve sapmalara karşı sistematik çıkışını sürdüren **YARINA DOĞRU**, elinizdeki yedinci sayıya bazı teknik yeniliklerle girdi. Dergimizin biçimce daha da iyi bir düzeye kavuşması için çabamızı sürdüreceğiz. Çıktığı günden beri en etkin ve en yüklü kültür sanat dergisi olan **YARINA DOĞRU** aynı zamanda en ucuz fiyatla satılan dergi olmak özelliğini de taşıyordu. Ancak, yayın piyasasındaki son değişiklikler ve dergimizin de biçimini geliştirmek gereğini duyuşu onun fiyatında da ufak bir artışı zorunlu kıldı. Dergimiz bundan böyle 5 liradan satılacak. Yıllık abone tutarı ise gelecek aydan itibaren 50 lira olacak. Böylece dergimize yeni abone olmak isteyen okurlarımız için daha bir ay 40 liradan abone olmak fırsatı tanıdık.

YARINA DOĞRU önümüzdeki sayılarında bir dizi «Sanatta Devrimci Kavga» yazıları sunacak. Değişik sanat alanlarında yürütülmekte bulunan devrimci kavgalarınhangi noktaya ve hangi düzeye ulaşmış bulunduğu bu yazılarda yansıtılmaya çalışılacak. Bu yazıları, her sanat alanı için yetkili arkadaşlar hazırlayacak.

Yine önümüzdeki sayılarda sunacağımız bir yazıda dergiler üzerinde duracağız. Bilindiği gibi, ülkemizde bir çok kültür sanat dergisi çıkmakta ve okur bu çokluktan haklı olarak yakınmaktadır. Bu yazıda mevcut kültür sanat dergileri tek tek ele almarak hangi derginin hangi amaçla çıktığı, ne yapmaya çalıştığı, olumlu ve olumsuz özelliklerinin neler olduğu tarafsız değil, tamamen taraflı bir açıdan yansıtılacak.

Dergimizin 5. sayısında duyurduğumuz kitaplardan Ma-ya yayınları arasında çıkmış bulunan «Faşizme Karşı Birlşik Cephe» adlı kitabın çeviricisinden izin alınmadan ikinci baskısının yapılmış olduğunu öğrendik. Gelecek sayımızda kitap korsanlıklarını da teşhir eden bir yazı yer alacak.

Dergimizin ilk sayılarında duyurduğumuz Yarına Doğru Yayınları'nı ise bir süre için ertelemeyi uygun bulduk.

★ Veysel Çolak 1953 doğumlu. Daha önce Yeni Dergi'de şiirleri çıktı. Arif Arıkan ise 1952 doğumlu. Her ikisi de Turgutlu'lu.

KÜLTÜRDE DEVRİMCİ KAVGANIN DERGİSİ

yarına doğru

İLK ALTI SAYISINDA

Emperyalizm ve Geri Bıraktırılmış Ülkeler O Tefeci Bezirgan Sermayesi O Türkiye'de Üreten Sınıflara Bakış O Kırsal Alanda Tefeci Bezirgan Sermayesinin İşleyişi O Tarihsel Konumu İçinde Faşizm O Aet-Abd İlişkileri O Faşizmin Bir Örneği O Genel Olarak Sosyal Demokrat Çizgi.

Geri Bıraktırılmış Ülke Sanatı O Edebiyatımızda Küçük Burjuva Eğilimleri O Zekâi Bostancı'nın Şiirleri O Toplumdaki Çelişkiler ve Devrimci Yazar Olmak O Kültür Sorunu ve Dergiler O Bir Derginin Anatomisi O Geri Bıraktırılmış Ülkelerde Kozmopolit Kültürün İşlevi O Şiirde Güncellik O Sabahattin Ali'nin Romanları O Toplumu Etkilemek Yazarın Durumu O Enver Gökçe'nin Köyünde.

Tartışma Yazıları O Kitap, Oyun, Film Eleştirileri O Şükrü Bilgiç, Erdal Salkım, Bertolt Brecht, Gani Bozarslan'ın Hikâyeleri O Pablo Neruda, Mayakovski, Mustafa Perçin, Tahir Abacı, Erol Çankaya'nın Şiirleri O Karikatürler.

Eski sayılar 4 liralık pul karşılığı yollanır. 1. Sayı mahkeme kararıyla toplatılmış, 2. sayıdan ise çok az bir miktar yeni abone olacaklar için ayrılmıştır.

Arka Kapak Şiiri: **NÂZIM HİKMET**

Çan
çalmıyoruz.
Çan
çalmıyoruz.
Yok
selâ
verenl
Giden
o
biten
bir
şarkı değildir...

O
büyük
bir
ışık
gibi döğüştü.
Kasketli
bir güneş
halinde düştü.

Çan
çalmıyoruz.
Çan
çalmıyoruz.
Yok
selâ
verenl