YAZIN

AYLIK
SANAT
EDEBİYAT
DERGİSİ
şubat '82
6
100 TL



Brecht'ten Şiirler

Şükran Kurdakul ile

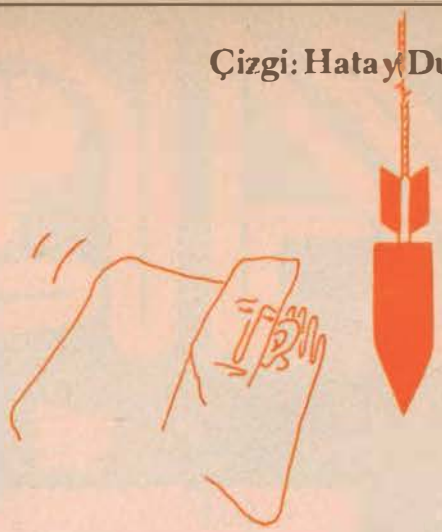
Şiirimizin Dünü Üstüne Konuşma

1981 ve Roman

YARIN

İkinci Yarıyıla yeniliklerle

Çizgi: Hatay Dumlupınar



Yarın, yeni bir yıla, yeni değişikliklerle giriyor. Değişikliklerin bir bölümü kimi engellerin zorunlu kıldıkları; diğer bölümü ise, Yarın'ın okurlarıyla olan bağlarının gerektirdikleri. Elinizdeki sayı, dizgi ve baskı tekniğimizdeki değişikliklerin ipuçlarını taşıyor. Bugüne dek dizgi ve baskı işlerimizi yürüttüğümüz matbaa ile olan sorunlarımız, geçen ayki sayımızdan sonra tümüyle koptu. Çalıştığımız matbaa yöneticileri Yarın'ı basmaktan duydukları tedirginliği, bazen sözleşme hükümlerini de çiğneyerek, sürekli göstermeye çalıştılar. Dergimizin baskısı kimi zaman engellenmeye, kimi zaman geciktirilmeye çalışıldı ama, bu hesapları boşa çıkararak, 6. sayımıza ulaştık.

Bu hesapları yapanların anlayamayacakları bir nokta vardı: Yarın, toplumcu gerçekçi sanat ve edebiyatımızın genç soluğu olmak için yola çıkmadan önce, bu engelleri görmüştü. Okurlarının Yarın çevresindeki ördükleri dayanışma duvarının güvencesiyle de, bu tür sayısız sorundan sözaçmayı bugüne dek hiç gerekli görmedik. Yarın'a omuz ve cesaret veren, Yarın'ın varlığıyla övünç duyan binlerce okurumuzun varlığı, bize yalnızca daha iyiyi, daha güzeli gerçekleştirmenin hedeflerini gösteriyor.

Yarın'ın gerekli gördüğü ikinci bölüm değişiklikler ise, ilk yarı yılını başarıyla tamamlamış bir derginin, her bakımdan düzeyini yükseltmesiyle ilgilidir. Gelecek sayımızla birlikte, kapakta, kapak içlerinde, iç sayfalarda ileriye dönük yeni düzenlemelere gideceğiz. Geçen ayki sayımızda gerçekleştirdiğimiz "Müzik... Müzik..." bölümünün okurlarımızdan gördüğü ilgi sonucu, müzik sanatının her türlü sorununu kapsayacak sürekli sayfalar düzenlemeyi düşündük. Bunun dışında önemsediğimiz iki yeni sayfa daha açıyoruz. İlki, fotograf sanatının çeşitli sorunlarını genç fotografçılarla canlı bir ilişki içinde ele alacak olan sayfamızla, satranç sayfası. Satranç sayfamızda, öteki dergi ve gazetelerde bugüne dek rastlananın, alışılmış olanın dışına çıkma amacını güdeceğiz. Bu sayfalarımızla ilgili olarak okurlarımızdan gelecek önerileri de şimdiden bekliyoruz.

Yapacağımız tüm düzenlemeler, ilk yarıyılını oğunlukla tamamlamış ve gençliğin biricik sesi olmayı en önde tutan bir sanat ve edebiyat dergisinin ikinci yarı yılında okurlarına daha yaraşır olması için düşündüklerimizdir. Yarın, gelecekten her zaman umutlu adımlarıyla, ikinci yarıyılını karşılamaya hazırlanıyor. Onun çağrısı, gelecekten umudu olan herkesedir...

Bu sayımızın ilk sayfalarında, büyük sanatçı Brecht'in şiirleri yeralıyor; değerli çevirmen A. Kadir'in Gülen Aktaş ile birlikte yaptığı çevirilerle. Şükran Kurdakul ile yaptığımız konuşma, şiirimizin dünü üstüne önemli görüşler içeren bir başucu konuşması. Dergimizin genç yazarlarından A. Mümtaz İdil'in 1981'in romanları üstüne yazılarının ikincisinin de, geçen yıl değerlendirmeleri içinde apayrı bir önem taşıdığı inancındayız. Celil Oker arkadaşımızın öyküsü, öykücülüğümüzde genç solukların diriliğini kanıtlıyor. Şahin Kaygun, fotograf sanatının çağdaş boyutlarını yakalayan genç bir fotograf sanatçımız. Yaptığımız konuşmayla kendisini tanıtmayı görev biliyoruz. Hüseyin Yurttaş arkadaşımızın yazısı, aydınların sorumluluğuna değişik noktalardan yaklaşıyor. Akif Kurtuluş arkadaşımızın yazısı, genç şairler ve şiirimizin bugünü üstüne yapılan ya da yapılacak tartışmalara yeni boyutlar getirmeyi amaçlıyor. Lunacarski'nin Renoir üstüne yazısının ise ilgiyle okunacağını düşünüyoruz. Cengiz Korucu'nun yazısı, İtalyan tiyatrosu'nun önemli bir deneyini tanıtıyor. Büyük caz piyanisti Chick Corea ile yapılan konuşmanın da, caz ile ilgilenen okurlarımızın ilgisini çekeceğini düşünüyoruz. Çıkemizde yeterince tanınmayan Victor Basch'ın yazısı, klasik Alman felsefesine yeni açılımlar getirebilecek nitelikte; Mehmet Sert arkadaşımızın yetkin çevirisiyle. Taner Gürel arkadaşımızın yazısı, sevgi konusu üstüne yazılarımızın bir yenisi. Tartışılması gereken bir yazı olduğuna inanıyoruz. Ahmet Çakır'ın yazısı ise, Recep Selahattin'in 4. Sayımızdayayınladığımız ve tartışılabilecek bir niteliği olduğunu vurguladığımız yazısına bir eleştiri. Bu tür tartışmalara sayfalarımızın açık olduğunu daha önce de belirtmiştik; kuşkusuz dergimizin belli ilkelerini de gözden kaçırmadan. Abdülkadir Bulut, Şükrü Erbaş ve Ergül Çetin arkadaşlarımızın yanı sıra, ilk kez Yarın'da yayımlayan Serhan Özdemir arkadaşımızın şiirlerinin de beğenileceğini umuyoruz.

● ●

ELESTİRİ Özel Ödülleri:

ÇAĞDAŞ GAZETECİLER DERNEĞİ
ANKARA SANAT TİYATROSU
DAYANIŞMA YAYIN ÜRETİM KOOPERATİFİ
AYÇA YAYIN ÜRETİM KOOPERATİFİ
AYKO ANKARA YAYIN ÜRETİM KOOPERATİFİ
AFSAD
BİLİM ve SANAT DERGİSİ
SÜREÇ DERGİSİ
TÜRK HABERLER AJANSI SANAT SERVİSİ
YENİ TÜRKÜ SİİR YAYINLARI
TOPLUM YAYINEVİ
YENİ GÜN GAZETESİ

KARİKATÜR Özel Ödülleri:

ÇAĞDAŞ GAZETECİLER DERNEĞİ
AFSAD
BİLİM ve SANAT DERGİSİ
TÜRKİYE YAZILARI
SÜREÇ DERGİSİ
TÜRK HABERLER AJANSI SANAT SERVİSİ
TOPLUM YAYINEVİ
YENİ GÜN GAZETESİ
METİS YAYINEVİ
BÜKAK

Sahibi:
SAMİ ALPTEKİN

Genel Yayın Danışmanı:
OSMAN S. AROLAT

Sorumlu Yazı İşleri Yönetmeni:
SEMİH GÜMÜŞ (ACAR)

Kapak:
ÜMİT ÖĞMEL

Abone Koşulları:
Yurtiçi/Yıllık 900 TL.
Altı Aylık 500 TL.
Yurtdışı / Yıllık 54 DM
Altı Aylık 30 DM

İlan Fiyatları:
Arka Kapak / Renkli 50.000 TL.
Siyah Beyaz 30.000 TL.
Kapak İçleri / Renkli 40.000 TL.
Siyah Beyaz 20.000 TL.
İç Sayfalar / Tam Sayfa 20.000 TL.
Yarım Sayfa 12.000 TL.
Çeyrek Sayfa 6.000 TL.

Baskı:
Ankara Basım Sanayi
Dizgi:
Ankara Ekspres
Film:
Renk Büro

Dağıtım:
İstanbul / Örnek Dağıtım
Ankara / Sanat Dağıtım
İzmir / Datiç

Yazışma Adresi:
Yıba Çarşısı Kat: 2
No: 253 Ulus/Ankara

Adres:
Zafer Çarşısı No: 18
Yenişehir/Ankara

bu sayıda

4 BRECHT'TEN ŞİİRLER (Türkçesi: A. Kadir – Gülen Aktaş)

6 ŞÜKRAN KURDAKUL İle Şiirimizin Dünü Üstüne Konuşma

12 A. MÜMTAZ İDİL/ 1981 ve ROMAN (2)

15 ŞAHİN KAYGUN İle Fotoğraf Üstüne Konuşma

18 CELİL OKER/ Öykü

21 HÜSEYİN YURTTAŞ/ Üretken Olmak Zorunluluğu

23 ABDÜLKADİR BULUT/ Şiir

24 CHICK COREA 40 Yaşında

26 MUSTAFA OKAN/ Karikatürler

29 AKİF KURTULUŞ/ "Hangi Dünyaya Kulak Kesilmişse Öbürüne Sağır"

32 ANATOLİ LUNAÇARSKİ/ Mutluluğun Resmini Yapan İnsan (Türkçesi: Mehmet Kök)

35 CENGİZ KORUCU/ "Piccolo Teatro" ve İtalyan Tiyatrosundaki Önemi

37 SERHAN ÖZDEMİR/ Şiir

38 VICTOR BASCH/ Klasik Alman Felsefesinin Genel Özellikleri (Türkçesi: Mehmet Sert)

41 ŞÜKRÜ ERBAŞ/ Şiir

41 HASAN MUTLU/Desen

42 TANER GÜREL/ İki Romalı ve İnsan

43 ERGÜL ÇETİN/ Şiir

44 AHMET ÇAKIR/ Bu Nasıl "Anlaşılır Olmak?"

47 UĞUR ÇAVUŞOĞLU/ Karikatür

49 ŞİİRLER/ Sefa Özgüven, Işık Kansu.

50 OKURDAN MEKTUP

51 ŞADİ DİNÇÇAĞ/Karikatür

52 FERRUH DOĞAN/ Karikatür



Aşırı Zulüm Zamanlarında

Yenildiniz mi bir kere
ne kalır geriye?
Açlık ve kavga
ve tipi.

Ne öğretecek
neyin devam ettiğini?
Açlık ve soğuk
öğretecek.

Demez mi insanlar
yürümedi bu iş?
Yükü taşıyanlar
gene başlayacaklar homurdanmaya.

Kim anımsatacak
onlara ölenleri?
Yara izleri ve eksik kollar bacaklar,
bunlar anımsatacak.

Başlamanın Sevinci Üzerine

Ey, başlamanın sevinci! Ey sabahın erken saati!
İlk ot, herkes unutmuş gibiyken
yeşilin ne olduğunu. Ey ilk sayfası kitabın,
uzun zamandır beklenen, onun verdiği şaşkınlık.
Oku onu yavaş yavaş,
çok geçmeden, okunmamış bölüm
sana çok kısa gelecek. Ve, suyun ilk çarpışı
terli bir yüze! Temiz, serin gömlek. Ey, sevginin başlangıcı!
Başdöndüren bakış!
Ey, işin başlangıcı!
Doldurmak yağla
soğuk makinayı!
İlk dokunuşu elin ve
canlanan makinanın ilk homurtusu!
Ve ciğerleri dolduran dumanın solunuşu!
Ve sen,
yeni düşünce!

BRECHT'TEN ŞİİRLER

Türkçesi: A. Kadir-Gülen Aktaş



Dök Malını Ortaya

Hiç durmadan
hayatımı kazanacak bir yol arayarak
onların kentlerinde dolaşırken
şöyle diyorlar bana:
Göster içindekileri,
koy masanın üstüne!
Dök malını ortaya!

Bizi coşturacak bir şeyler söyle!
Söz et bizim büyüklüğümüzden!
Bizim gizli isteklerimizi çıkart!
Bize çıkış yolunu göster,
kıl kendini yararlı!
Dök malını ortaya!

Yanımızda dur ki
bizden yüksek olasın,
bizden biriymiş gibi göster kendini,
seni en iyimiz olarak adlandıralım.
Parasını öderiz-
Bizden gayrı
kimse yapamaz bunu!
Dök malını ortaya!

Bil ki, büyük göstericilerimiz
gösterenlerdir bizim gösterilmesini istediğimiz şeyi.
Bize hizmet ederek egemen ol!
Bize süreklilik kazandırarak ol kalıcı!
Bizim oyunumuzu oyna, doyumluğu paylaşırız.
Dök malını ortaya!
Dürüst ol bize karşı.
Dök malını ortaya!

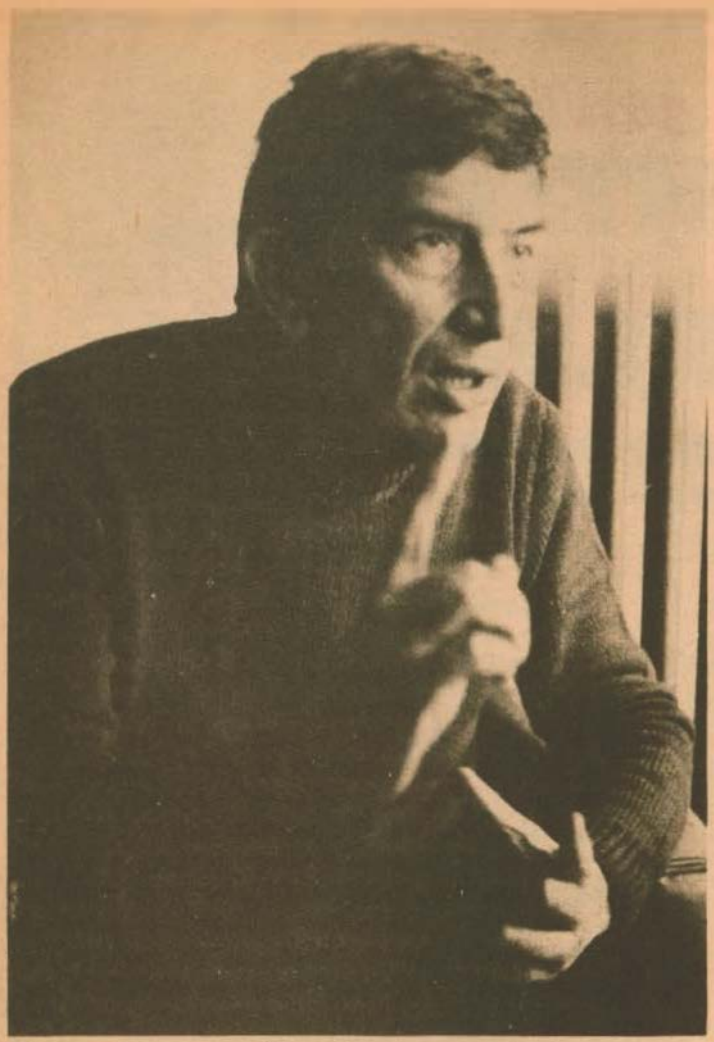
Onların o çürüyen suratlarına bakınca
açlığım maçlığım kalmaz.

Cehennem Üzerine Düşünürken

Cehennem üzerine düşünürken, duyduğuma göre,
kardeşim Shelley onu
Londra kentine benzetmiş.
Londra'da değil de, Los Angeles'te yaşayan ben,
cehennem üzerine düşünürken,
onu Los Angeles'e benzetirim daha çok.

Cehennemde de, hiç kuşkum yok,
bu süslü bahçeler vardır,
ağaç kadar kocaman çiçekleri olan,
çok pahalı sularla sulanmazlarsa
hemencecik solan.
Ve meyva pazarları,
yığın yığın meyvalarıyla,
ama ne kokusu olan, ne tadı.
Ve uçsuz bucaksız araba kervanları,
kendi gölgelerinden daha hafif,
çılgın düşüncelerden daha hızlı,
içlerinde gül gibi insanlarıyla
kız gibi pırıl pırıl araçlar,
nerden gelip nereye gittikleri belli olmayan.
Ve evler,
mutlu insanlar için yapılmış olan,
bu yüzden de bomboş duran,
içlerinde yaşanıldığı zamanlarda bile.

Cehennemdeki evlerin hepsi de çirkin değil.
Ama sokağa atılma korkusu
villada yaşayanları da
yıpratır
en az gecekonduda yaşayanlar kadar.



Fotograf: Mehmet Sağnak

ŞÜKRAN KURDAKUL ile Şiirimizin Dünü Üstüne Konuşma

YARIN— 20. Yüzyıla girerken Türk Kültür yaşamında edebiyatta ve özellikle şiir alanında ne gibi gelişmeler söz konusu idi? Öncelikle bunu ele alalım.

KURDAKUL— 20. Yüzyıla gelmeden önce Türk düşün ve edebiyatına egemen olan akımın adını kendileri koymuşlar, yaratıcıları koymuşlar: Edebiyatı Cedide, bugünkü dile çevirirsek Yeni Edebiyat. Ama bu akıma bağlı kalemlerin büyük çoğunluğu Serveti Fünun adlı dergide yazdıkları için, iki isimle anılıyor:
Edebiyatı Cedide ya da Serveti Fünun edebiyatı. Baktığımız zaman bu edebiyata bağlı kalemlerin şiirde, romanda, öyküde, hatta düşüncede birbirlerine bağlı bir çeşit hava içinde olduklarını görüyoruz. Bundan önceki dönemlerde, mesela Tanzimat edebiyatı içinde birleşik bir eğilimin, böyle bir havanın varolduğu söylenemez. Şimdi, soruda özellikle şiir dendiği için roman, öykü ve düşünce akımı olarak Servet-i Fünun Edebiyatının getirdiği yenilikleri sözkonusu etmeyeceğim.

YARIN- Sözkonusu edip değinelim. Ama ağırlığı şiire verelim.

KURDAKUL— Bunun için şu söylenebilir. Servet-i Fünun edebiyatının düşünce planındaki yorumu akılcı bir yana, rasyonalizme gitme diye değerlendirilebilir. Şöyle de söyleyebiliriz; roman ve öyküde Namık Kemal, Recaizade kuşağından teslim alınan roman denemesi daha bir disipline girmiştir. Bir Halit Ziya çıkabilmiştir. Serveti Fünun'a bağlı olmamakla beraber, aynı yıllarda yazan romancılardan Sami Paşazade Sezai çıkabilmiştir ve birkaç sene sonra da Hüseyin Rahmi ortaya çıkabilmiştir.

YARIN Döneme damgasını vurmuş roman ve öyküler nelerdir?

KURDAKUL— Bu üç yazar söylenebilir. Bu arada Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahid'in de isimleri geçer ama, kendilerinden sonra gelen kuşaklar üzerinde romancı olarak geniş etkileri olduğunu sanmıyorum. Burada tam tarih hatırlamıyorum. Aslında toplumsal olayları ve edebiyat olaylarını böyle yıllara, hattâ yüzyıllara göre çözümleme amacına yönelmişsek, elektrik düğmesini çevirmek gibi geçmiyor. Şu anda Hüseyin Rahmi'nin hangi tarihte çıktığını tam hatırlamıyorum. Ama öyle sanıyorum ki, Abdülhamit sansürü içinde çıkmıştır ve toplatılmıştır.

YARIN- Dönemi anlatması bakımından...

KURDAKUL—Tabii dönemi anlatmaktadır. Mesela Şıpsevdi, dönemi veren romanlardan birisidir. Tabii Halit Ziya'nın da Mai ve Siyah, Aşkı Memnu aynı şekilde dönemi veren romanlar içinde sayılabilir. Ama Sami Paşa-

zade Sezai'ninkiler de. Ama şunu söylemek istiyorum, bunların hepsi döneminde zaten tutucu kuvvetler tarafından tepki ile karşılandı. Ya sansürden geçemediler ya kitap bir tesadüf çıktıysa yazarları tukaka edilmişlerdir. Ta bu İttihatçıların iktidara gelmesi yıllarını da içine alır.

YARIN--Peki, şiirde durum nedir?

KURDAKUL -Evet şiire gelelim. Düşünürsek, Tanzimatçılar dediğimiz, Namık Kemal, Ziya Paşa ve arkadaşlarının getirmeye çalıştıkları yeniliklerin bir ölçüde soyut kaldığını görürüz. Çünkü, bunlar hem divan şiirine karşı koymuşlar, hem de getirdikleri yenilikler biçim/estetik yönünden eski değimle kemale erememiş. Erememiş ama, büyük bir kapıyı da açmışlar. Bir de "biz divan geleneğine bağlı kalacağız" diyen şairler var. Aklıma hemen gelen Muallim Naci gibi. Ama bunlarda eski biçimler altında dönemin insanının duyarlığına bir ölçüde uygun şiirler yazmaya başlamışlar. Burada Muallim Naci'nin adını raslantıyla anlıyorum. Mesela bir kuşak atlayarak Nazım'ın filan anladığı bir şair olmuş. Etkilemiş diyemeyiz. Nazım bazı gazellerinden bölümler alıp geliştirmiş. Diyebiliriz ki, o zaman kendisinden sonra gelen kuşaklar tarafından duyarlığıyla benimsenmiş bir şair oluyor, yenilikçi olmadığı halde. Şimdi bağlarsak, bir kuşak sonra gelen Servet-i Fünuncular Namık Kemaller kuşağından daha fazla Avrupa şiirini öğrenmişlerdir. Daha fazla çeviri yapmışlar, şiirin tekniğinde birimlerinde değişiklik aramışlar. Ondan sonra da kendilerine özgü bir dil yaratmışlardır. Tabii bunların başında bildiğiniz gibi Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin gelir. Cenap Şehabettin'in şiiri ömrünün sonuna kadar bireysel duyarlıklara bağlı bir şiir olmuş, bir çeşit toplumsal kaçaklık havasında kalmış. Ve zaten bakarsak düşünce sisteminin de öyle olduğunu görürüz. Tevfik Fikret şiiri ise, birinci döneminde bireysel duyarlıklara bağlı olduğu halde, ikinci döneminde toplumsal duyarlıklara açılmış. Fevkalade de fazla açılmış, ama bu böyle bir duyarlık açılması derken şairin hani topluma bakarak duygulanması olayı değil, düşüncesiyle beraber gelmiş. Fikret diyalektik materyalizmi bilen bir adam mıydı onu bilmiyoruz. Ama bu açıdan onu çözümleyenler, onun maddeci bir dünya görüşüne sahip olduğunu kesinlikle, rahatlıkla söylemektedirler. O zaman zaten o kadar şiirin raslantıyla, bireysel duygululukla ortaya çıkmayacağına da bizim bugün inanmamız gerekiyor. Bağlarsak, demek ki Serveti Fünun şairleri içinde Tevfik Fikret'le Cenap Şehabettin, ama başta Tevfik Fikret, biçim ve öz yönünden kendilerinden sonra gelen şairleri etkilemişlerdir. Ruşen Eşref Ünaydın'ın bir kitabı var. "Diyorlar ki" adındaki bu kitabın ilk baskısı sanıyorum 1916-17 yıllarında çıkmış, yeni Türkçe ile de bugün baskıları vardır. Orada dönemin 30 kadar ünlü edebiyatçısıyla konuşmalar yapılmıştır. Sanıyorum bu 30 kadar kişiden hiç olmazsa 20 edebiyatçı Tevfik Fikret'in gençliklerinde, gelişme çağlarında kendilerini etkilediğini, Tevfik Fikret'le Cenap Şahabettin'in şiirlerini sevdiklerini söylerler. Bu oran Tevfik Fikret lehine zaman boyunca çoğalmıştır. Daha sonra gelen Hececiler de Cumhuriyet döneminin genç kuşakları da Tevfik Fikret'i kabul ettiklerini anlatmışlardır. Çocukluk ve yetişme çağlarında beğendiklerini anlatmışlardır. Cenap Şehabettin lehine olan durum git gide Tevfik Fikret lehine gelişmiştir. Benim yorumum Tevfik Fikret şiirinde toplumsal içerik ağır bastığı için, ona uygun biçimler getirdiği için bu böyle olmuştur. Şimdi acaba Tevfik Fikret'in kendisinden sonra gelenler önünde bu genel kabulü dışında bir durum söz konusu mudur? Yani, Yahya Kemal Tevfik Fikret için ne demiştir. Yahya Kemal'de Tevfik Fikret'i ilk gençliğinde severek okuduğunu söyler ama, daha sonra Tevfik Fikret'in şiirini kabul etmeme durumuna gelmiştir. Bu da doğaldır. Şimdi, bir de benim değimim olsun, aynı dönemlerde "şirin işçisi", "ırgatı" olan bir başka şair var: Mehmet Emin Yurdakul. Elbette ben de Mehmet Emin'in şiirlerini bugün okudu ğumda bir duyarlığa gelmiyorum. Ama dönemi içinde inceleyenler ve dönemi içinde incelediğimiz zaman biz şunu kabul etmekteyiz. Bu adam omuzlarına çok büyük bir yük almıştır. Hangi yükü almış, Türkçe yazma yükünü almış. Herkesin ikili-üçlü tamlamalarla uğraştığı bir dönemde, Mehmet Emin Yurdakul çıkıyor en açık şekilde, konuşma diliyle ve hece ölçüsüyle şiirler yazıyor. Bu büyük bir cesaret. Aynı zamanda şiirinde halk şairlerini de kopye etmiyor. Mesela Rıza Tevfik Bölükbaşı, Mehmet Emin Yurdakul'dan sonra bu işe heves eden bir şair ama, olduğu gibi Bektaşi Nefeslerinin kalıbını kopye eden bir adam. Mehmet Emin öyle değil, onun kendine özgü bir özgürlük, hak ve adalet anlayışı da var. Petofi'yi filan sevdiğini söyleyen bir şair. Şiirlerinde de zaten adını geçirir. Yani müthiş bir zorlama yapıyor dil açısından. İçeriği de birinci döneminde bilhassa halkçı bir içerik. Bu sadece benim görüşüm değil. Mesela döneminde doğulu ve batılı edebiyat eleştirmenleri Mehmet Emin Yurdakul'un Türk edebiyatına getirdiklerini kabul ediyorlar, Ahmet Haşim diyor ki: "Biz uyurken Mehmet Emin Yurdakul nerelere varmış?" Döneminden sonra da Nazım Hikmet, Valâ'ya yazdığı mektuplarda, "Yahu" diyor, "Bu Mehmet Emin Yurdakul'u biz gençliğimizde yeniden okusaymışız birçok şeyler kazanacakmışız. Biz, bu adamın şairliğini de inkar etmişiz" diyor. Burada duygululuk var mıdır, yok mudur, bilemiyorum. Bildiğim birşey varsa, Tevfik Fikret şiiri, Cenap Şehabettin şiiri, Mehmet Emin şiirinden yazıldığı dönemlerde daha ince bir yapıydı. Mehmet Emin'inki ögelerin, malzemenin daha ağır bastığı bir yapıydı. Ama iki taraftan da bir şeyin zorlaması, 1900'lü yılların ilk çeyreğinde genel bir katkı yaptı. Ben bu kanıdayım.

YARIN- Bu dönemde yabancı, özellikle Fransız şiirinin etkisi neydi. Ayrıca bu iki şiirden birinin Türkçesi diğerinin içeriğinin yakınlığı gibi bir ikilem daha sonraki yıllarda söz konusu oldu mu?

KURDAKUL--Fransız etkisi önce biçimde oldu. Yani Serveti Fünuncu şairler rondo, sonet biçimini filan çok severek benimsediler. Ama asıl onu söyledim, yine tekrar edeyim, bu onları şiirde bütün güzelliğine yöneltti. Eskiden biliyorsunuz Dîvan edebiyatı beyite dayanan bir edebiyattı. Ve her beyit kendi başına buyruktu. Bu Tanzimatçılarda da böyle oldu. Onlarda beyite dayalı bir edebiyat yaptılar. Halbuki Serveti Fünuncular dörtlüğe giderek de bütün güzelliğini arar duruma geldiler. O zaman bu onları yeni içeriklere de sevketti. Ama şimdi bu yeni içerik değiminde tabii ilk on yılı ayrı tutmamız lazım. Dedim ki, Tevfik Fikret'in bireysel dönemi yani 1910'lara kadar 1907'lere ka



dar olan dönemi. Halbuki onların izledikleri Fransız şairleri kapitalizmin yaygınlığını, çirkinleştirdiği kentleri, insanı görüp buna karşı tepki duyan şairler. Yani Verlaine'ler, Baudelaire'ler onlar o zamanın şairleri. Bizimkiler sanıyorum böyle bir etki içinde değiller. Onu idrak etmiş de değiller. Onun dışında da şiir alanında daha başka bir etki düşünemiyorum. Tevfik Fikret'in şiirinin ikinci dönemi dışardan bir etki nedeniyle olmuş bir şiir değil. Onun insansal yapısındaki unsurların, duyarlığın düşünce sistemindeki tepkisinden gelen birşeydir. Görmüştür, gördüğünün arkasında daha başka şeyler olduğundan kuşkulanmıştır. Bütün bunların dize olarak karşılığı Fikret'te vardır. Mesela, "Kuşku bir nura doğru koşmaktır" diye bir dizesi vardır. Tam böyle olmasa da buna çok benzer bir dizesi vardır. Mesela, "Fikri hür, vicdanı hür", hem insan olarak hem düşünce sistemi olarak özgürlüğü telakki ettiğini ortaya koymaktadır. Yani Tanzimatçıların soyut özgürlük kavramı, Tevfik Fikret'de somut özgürlük kavramına gelmiştir. Yine söyleyeyim, birinci döneminde bile. Ama ikinci döneminde artık topluma bakmasını öğrenen şair, ekonomik çelişkilerin yarattığı toplumu görmüştür. İşte, Hanı Yağma şiiri bunun en belirgin kanıtıdır. "Yiğin efendiler yiyin/bu hanı iştiha sizin" protestosu, yalnız saraya karşıduyulmuş bir tepki değildir. Sarayı alaşağı etmeyi başaran yeni iktidara karşı duyulmuş bir tepkidir. Aynı zamanda Fikret'te hukuk anlayışı da gelişmiştir. Mesela, "Haksızlığın envaını gördük, bu mu kanun?" derken, kanun yapıcıya karşı düşüncelerini ortaya koyan bir şair olarak karşımıza çıkar. Halbuki Tanzimatçılarda kanun egemenliği soyut bir kavramdır. Şöyle söylersek, Tevfik Fikret toplumdaki gelişme içersinde kendisini hem geliştirmiş, hem de toplumsal gelişmeye neden olmuş, kuramı tam doğrulayan bir şairdir. Birinci döneminde İttihatçılarla beraber saltçı iktidarın karşısında idi. İkinci döneminde İttihatçıların İktidara geçmesinden sonra, belki onların liberal reçetelerinden ortaya çıkan yeni girişimler onu yeni bir hukuk anlayışına yeni bir adalet anlayışına, belki sosyal adalet anlayışına getirdi ki, o şiirleri yazdı. Tevfik Fikret şiiri dönemin yöneticilerini etkilemesi açısından çok önemli. En belirgin örneği de Mustafa Kemal üzerinde görülür. Araştırmacılar Tevfik Fikret'in şiirlerini Mustafa Kemal'in çok fazla sevdiğini söylerler. Konuşmalarında, üslubunda etkisini saptarlar. Anılarında da şunları söylemişlerdir: Mustafa Kemal bazen "Tevfik Fikret'ten bir şiir okusanıza" diye istekte bulunur, birisi filanca şiiri okumak istemiştir. Mustafa Kemal, "Yoo onu okumayın o benim şiirimdir" diyerek kendisinde ayrı bir yeri olduğunu belirtmiştir.

YARIN—Tevfik Fikret'in dili daha sonraki kuşaklar tarafından zor anlaşılır bir dildir, bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

KURDAKUL— Burada iki durum söz konusu: Talih ve talihsizlik. Ahmet Haşim'e, doğulu-batılı araştırmacılara ve Nazım Hikmet'e bakarsak, Mehmet Emin Yurdakul'un şiiri de bir yol açmış oluyor. Biz, bugünkü beğenimizle Mehmet Emin şiirini kabul etmeyebiliriz. Ama 70-80 yıl evvelki beğeni içersinde Mehmet Emin şiirinden etkilenmişlerdir. Bırakınız şairleri, toplum etkilenmiştir. Bana büyüklerim anlatırlardı, Birinci Dünya Savaşı yıllarında



Mehmet Emin Yurdakul'un şiiri konferanslarla, üniversitede. Ve giriş bir çorap, bir eldiven, bir örgü kazaklardır. Ve orta tabaka bu konferanslara böyle gider. Şimdi konuyu kaçırmayalım ama, dönemi içinde hem orta tabaka okumuşlarını etkileyen, hem de şairleri etkileyen bir kişidir Mehmet Emin. Öyle olmasaydı Hececiler dediğimiz kuşak ortaya çıkmazdı.

YARIN— Peki, Hececiler'de de bir yandan Fransız şiiri, bir yandan Ahmet Haşim beğenisi söz konusu değil mi?

KURDAKUL— Tabii, ama bir yandan da hem kendileri halk şiirini öğreniyorlar, hem de Mehmet Emin şiirinin ilk deneylerinden yararlanıyorlar. Tabii kabul edenler, Demin saydığım isimlere Halit Fahri Ozansoy'u da eklemek gerekir. Ozansoy, "Ben, hececi bir şair olarak, bugünkü şiirimi Mehmet Emin'e borçluyum" diyor. Yani istediğiniz kadar Fransız şiirinden, Mayakovski şiirinden etkilenin ama, kendi dilinizle şiir yazacaksınız ve kendi tekniğinizi bulacaksınız. Bu tekniği bulmada Mehmet Emin'in cesareti bana sorarsanız reddedilemez. Fikret şiirine gelince, onda dönemini aşan estetik ögeler var. Mesela, "Hindin zehirli koncelerinde numunedir/bazan yanaklarındaki muhlik parıltılar". Şimdi bu iki dize sanıyorum 1890'lı yılların iki dizesi ve Tevfik Fikret şiirindeki incelikleri gösteren birşey. Daha sonraki şiirlerinde de bunları bulabiliriz Yani toplumsal öfkenin, protestonun ağır bastığı şiirlerde de... O evrelerde Tevfik Fikret şiirinin sadece doğruları kalmıyor, geliştirici güzellikleri de kalıyor sonraki kuşaklara. Tevfik Fikret şiirinde müstezadı genişletme olayı var. Müstezad bilinen birşey. Divan şiirinde iki kalıpla uygula-

nan bir biçim. Mefulü mefaulu mefaulu faulun/Mefulu fau lün. Halbuki Fikret alıyor onu her kalıba getiriyor. Yani Aruzun hangi kalıbını düşünürseniz düşünün, o kalıpla müs tezad yapıyor. Yani müstezad bir büyük mısra bir küçük mısra. Demek ki Türk şiirinde serbestleşme akımını açmış oluyor. Tabii bu Mehmet Emin Yurdakul'da olmayan bir unsur. Kaldı ki, şunu da söyleyelim: Fikret daha yaşarken 1910'lu yıllarda şiirinin dilini de değiştirmeyi başarmış bir şairdir.

YARIN— İsterseniz şimdi Yedi Meşaleciler ve Hececilere gelelim.

KURDAKUL—Gelelim mi, bu arada Yahya Kemal ve Haşim olgusunu mu ele alalım?

YARIN— Yahya Kemal ve Haşim olgusunu bunlara etkileri ve yönlendirmeleri açısından ele alırız.

KURDAKUL— Evet, şimdi şu oluyor. 25 sene toplumsal hayatta önemli bir zaman. Bir büyük Dünya Savaşı geçiriliyor. Monarşi yıkılıyor. Ve Türk insanı kavramı ortaya çıkıyor. Artık Osmanlılık kavramının karşısına bu kavram çıkmış, hiç değilse tartışmalar var. Yani ben kendimi Türkçemle hissediyorum diyen yeni bir kuşak ortaya çıkmış. Onların aralarındaki tartışmalardan da bir yeni insan tipi ortaya çıkıyor. Akımın adını da koymuşlar, Ulusçuluk, ulusalcılık diyorlar, ama halkçılık da diyorlar. Hangi halka, Anadolu insanı ve Türk halkına Türkçe konuşan halka, onu anlatmak istiyorum. Yani Yahya Kemal'de aynen şöyle geçer:

"Bazıları ülkemizin adına Memaliki Osmani diyor, bazıları da Türkiye diyor, biz bunun hangisini seçeceğimizi



artık bilmeliyiz" Yani artık orta tabakanın insanı da Memaliki Osmaniden çıkıldığını biliyor. Bilince hangi akımı izliyor. Çünkü ulusçuluk akımı da büyük bir tarafıyla ırkçı-turancı akıma mağlubolmuş, Birinci Dünya Savaşı'nda da Sarıkamış'ta 200 bin, çöllerde o kadar yüzbin, Galiçya cephelerinde bu kadar yüzbin insanın Alman Emperyalizminin peşine takılarak ölümü ile sonuçlanmış bir akım oluyor, ırkçı-turancı akım. Siyasal iktidar bu hareketleri yürütürken bazı sanatçıları da peşinden götürmek başarısını elde etti. Şimdi burada Ahmet Haşim ve Yahya Kemal şiiri bir başka özellik taşımakta. Yani ne siyasal ırkçı-turancı eğilimlerine kapılmışlar, ne Tevfik Fikret'in insancı, hümanist eğilimlerine kapılmışlar. Bu bence bir Berkson'cu akımdır. Berkson'cu akımı yadsımamıza olanak

"... İstediğiniz kadar Mayakovski şiirinden etkilenin ama, kendi dilinizle şiir yazacaksınız ve kendi tekniğinizi bulacaksınız."

yok. Çünkü bizzat Yahya Kemal bunu teslim etmiş. Diyor ki, Biz Mustafa Şekip'in getirdiği düşünce sisteminin etrafındaki unsurlardık. Bu da Berkson'culukdu, diyor. Dergah hareketi bir tarafıyla böyle. Ama öbür tarafıyla bunlar şiir dili üzerinde biçimi üzerinde, yapısı üzerinde, estetiği üzerinde büyük çaba harcamışlar. Ama Cumhuriyet dönemine de bunların yaşamları sarkıyor. Cumhuriyet dönemindeki etkileri abartıldığı kadar güçlü değildir. Yalnız şunu da gözden kaçırmamak lazım gelir, özellikle Yahya Kemal üzerine şunu söylüyorum, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki düz yazılarıyla da düz yazımızın kuruluşunda da önemli etkinlikleri olmuştur.

YARIN—Şimdi bu iki büyük ozanın çevresindeki halkalara; Dergahçılara, Yedi Meşalecilere ve Hececilere gelelim.

KURDAKUL—Tam olarak öyle söylemek doğru değil Bunların çevresi 1900 doğumlulardan oluşuyor. İşte, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necmettin Halil, Ali Mümtaz Arolat Ahmet Kutsi Tecer.

YARIN—Daha sonranın düz yazarları da var bunların arasında; Ataç gibi, Yusuf Ziya gibi...

KURDAKUL— Evet, bu saydıklarımdan daha eski kuşak. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in şiire olan saygılılıkları, şiiri yaşamaları, şiirin yapım ustalığına bağlılıkları o dönemde başka şairlerde pek yok. Yani hayatları şiir olmuş. Ama nasıl olmuş bilmiyoruz. Anılarını okuduğumuz zaman, mesela Fransa'ya gittim diyor; Fransa'ya gittiğim zaman Enternasyonal'i dinlediğim vakit tüylerim diken diken oluyordu, diyor. Sanıyorum 8-10 senesi var Fransa'da geçen. Fransa'da şiir dilini nasıl incelerim diye sorular doğuyor kafasında. Hem kendi dilini araştırma açısından, hem de Verlaine'nin, Raimbaud'nun, Mallarme'nin kendi dil



lerini nasıl araştırdıklarını inceliyor. İkili bir etki altında kalıyor. Ama sonraki Yahya Kemal Türkiye'ye geldiği zaman Fransa'daki kişinin ruhsal yapısı içinde değil. Bırakınız Enternasyonali dinlemek belki Marseilles'i dinlerkeni duygulanmayacak bir durumda. Yapı değişmiş artık. Yani Türkçülük akımına karışıyor. Bazı ustalar şu lafı söylemişlerdir: "Ölüler hata etmez" Sen, Türkçülük akımına karışırsın, karşılıklı etkiden yararlanırsın, şiirin ona girer. Ona girmiyor. Bir taraftan habire geçmişin başka değerlerini yaşar bir adam olma özelliğini sürdürüyor. Yani Enternasyonal'den metafiziğe, yani dünyadan-ahrete, bu yapı içinde bir şair. Tabii bu ister istemez de şiire intikal ediyor. Ha o zaman neden Faruk Nafiz Çamlıbel, sadece Yahya Kemal etkisinde kalsın. Bir de bakıyorsunuz Nazım Hikmet etkisinde kalıyor. Nazım Hikmet ondan sonra geldiği halde. Biliyorsunuz, Faruk Nafiz'in Aydınlık Dergisi'nde hece ölçüsü ile yazılmasına karşın, çok somut ve toplumsal içerikli şiirler var. Demek ki, yalnız Yahya Kemal etkisi olmuyor. Bunu bilerek Cumhuriyet döneminde bence bir taraftan azalmaya başlıyor. Yalnız yani, yenilikçi iddialardan önce de okunur, beğenilir ama, bu sanki bir müzedeseyredilen eski ve güzel bir tablodur. Hep böyle olmuştur. Bir de bazı şairler onun ustalıklarından yararlanmışlardır. Yani aruz ölçüsünde Türkçe sözcükleri kullanma ustalıklarından. Ama yer yer de aruza uydurmak için Yahya Kemal'in Türkçe'yi bozduğu bilinir. Sorunun bir yanını ayrıntıya girdiğim sırada unuttum sanıyorum. Yani Dergah çevresinde ilk şiirlerini yayınlayan, saydığımız kişiler, 1900'lüler, genel hatlarıyla Milli Edebiyat akımı dediğimiz edebiyat akımının da etkisinde kaldılar. Daha sonraki yıllarda bu olmuştur. Mesela Necmettin Halil önemli bir şair olmamıştır ama, Milli Edebiyat akımının mutlak etkisi altına girer ve sonra da biter.

YARIN– Şöyle diyebilir miyiz acaba? Kurtuluş savaşına kadar olan dönemde bu şairler temel olarak Dergah'ta ve iki büyük ustanın etkisinde kalmışlardır. Temeli Fransız şiirine dayanan bir yapı içersinde. Kurtuluş savaşı gibi önemli bir toplumsal değişimden sonra ise, bunlar Millici akımların etkisinde daha farklı bir alana gitmişlerdir?

KURDAKUL – Şöyle diyebiliriz. Kurtuluş Savaşı'ndan önce de Millici akımların etkisi altına girmişlerdir. Ama mesela Ahmet Kutsi Tecer gibi bir adam çıkıp, geleneksel halk şiirini kopye etmemiş geliştirmiştir, yer yer geliştirmiştir. Yani Fransız şiirinin kendine özgü yapısı ve tamlamalarıyla, halk şiirinin içtenliğini birleştiren bir şair kimliğinde görülmüştür Ahmet Kutsi Tecer.

YARIN Bu arada bir kısmı Ataç gibi Yusuf Ziya Ortaç gibi olanları bu alanı terkedip düz yazıya yöneldiler. Bir kısmı ise Enis Behiç gibi farklı bir şiire yöneldiler. Farklı bir biçim aradılar.

KURDAKUL– Evet, farklı bir biçim aramaya çalışmışlardır. Ama mesela Enis Behiç bir döneminde serbest vezin denemelerine girmesine karşın, daha sonraki dönemlerinde tekrar aruz vezniyle çok mistik şiirlerde yazdı. Hiçbir etkisi de olmadı bu döneminde. Ama toparlarsak, Türkiye Cumhuriyeti dediğimiz 1923'le başlayan 1940'a kadar gelişen dönemde, 17 yıllık sürede, ortaya çıkan genç kuşak artık mütareke döneminde, Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan genç kuşaktan farklıdır. Mistikse mistisizmiyle, Berksoncuysa Berksonculuğuyla farklıdır, ulusçuysa ulusçuluğu farklıdır. Çünkü, artık eski deyimiyle, "Haddeden geçmiş" bir şiirle karşı karşıya olmamız sonucunu doğurmaktadır. İşte o zaman Hayat Dergisini Mehmet Emin Erişilgil çıkarmaktadır. Tek partiye bağlı bir dergi olarak, Yeni Cumhuriyetin felsefesini yapmaktaydı. Orada çıkan şiirlerde genel olarak bunu görüyoruz. Yani adam yazıyor. İster hümen öge ağır bassın, ister ulusçu, halkçı ögeler ağır bassın, ister mistik ögeler ağır bassın, genel karakter şiirinin dilini bulma olayı. Bu işte karşılıklı etki dediğimiz olay da budur. 40 senelik, 50 senelik savaşım şiiri bu noktaya getirmiştir. Burada çok büyükler var, vasat olanlar var. Vasatlar ömürleri içinde zaten fonksiyonlarını tamamlayıp tükenip gidiyorlar, şiirleri bu nedenle kalıyor. Yoksa kurulu düzenin kendine özgü anlayışları vardır. O anlayışla onları sürdürmeye mi götürüyor. Yani Yahya Kemal şiirini bugün Münir Nurettin bestesinden dinleyenler var. Münir Nurettin bestesinden nefret edenler var. Demek ki Yahya Kemal şiiri Münir Nurettin bestesini dinleyenlerle birlikte sürüp gidecektir. Ama yarın batı etkisinde Türk müziği dediğimiz şey, yeni besteciler yeni ezgiler ortaya çıkardıkça, bir de bakacaksınız onların da etkisi azalacak ve dönem en büyük kültür mirası içersine sokacaktır. Benim gördüğüm 40'a kadar olan dönem budur. Ama 40'a kadar olan dönemde Nazım diye bir olgu çıkar ortaya. Nazım olgusu sadece bir şairin sosyalizme eğilim duyup, Sovyetler Birliği'nde yaşaması ve ordaki değişiklikleri, dönüşümleri benimsemesi, bundan büyük coşkular çıkarması, duygulanması ile izah edilemez bir olaydır. Nazım Hikmet sosyalist olmasa da coşkusunu yaşıyacak bir şairdi. Çünkü, sosyalist olmadığı dönemlerdeki hecelerle yazdığı 17-20 yaş arasında yazdığı şiirleri de görüyoruz. Kimisinde mistik eğilimler ağır basıyor, kimisinde millici, ulusalcı eğilimler ağır basıyor, onlarda da coşkulu adamı görüyoruz. Bunu şunun için söylüyorum, Nazım Hikmet olayı bir olağanüstü raslantı olayı değildir. Nazım Hikmet'te tıpkı Haşim ve Yahya Kemal gibi kendisini şiire adamış bir adamdır. Bir birikimdir. Demin konuşmaya başlarken mesela Nazım'ın şiirinin içinde Muallim Naci'nin dizelerini gördüğümü söylemiştim. Nazım'ın şiirinin içinde Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun düz yazısına özgü ögeleri görebiliriz. Bazı alaturka şarkılardaki bazı dizelere de rastlarız. Onu küçümsemek için söylemiyorum. Yanlış anlaşılmasın. Onun hem halk şiirimizden, hem divan şiirimizden, hem intikal dönemi şiirimizden ne derecede sentez yapma yeteneğine sahip olduğunu göstermek için söylüyorum. Nazım bir sentezciydi. Ama kendisine egemen olan unsur dilimizin ve şiir dilimizin geçirdiği 70 yıllık aşamaya bağlı bir sentezciydi.

YARIN – Bu sentezde şiirimizin iki büyük ismi, Haşim ve Yahya Kemal belli reddetmeler olsa dahi yer aldı mı? Çünkü Nazım'ın bu şairleri red ettiği dizeleri bulmaktayız.

KURDAKUL Şunu mu anlayayım. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'i reddetmiş olmasına karşın sentezinin içinde bunlar da var mı? Bence yok. Nazım'ın şiirini şöyle kafamdan geçirdim. Ahmet Haşim şiiri ve Yahya Kemal

şiiri onun içinde öge olarak sentezinde yer almıyor. Ama buna mukabil dediğim gibi Muallim Naci'nin dizelerini görüyoruz. Almış geliştirmiş. Onları reddettiği dönemler olduğu gibi, bir dönemi geldiğinde, "İşte şiirimizin büyükannesi" diye ustalığını kabul ettiği dönemler de var. Şimdi konuşmanın coşkusu içinde bazı eksikler kalmasın istiyorum. Nazım Hikmet'in 1923-1940 dönemine genel olarak bakarsak, eskilere göre ve Yeni Edebiyat akımına inanmış olanlara göre, en büyük özelliği çağının insanı olması. Yahya Kemal ve Haşim'i demin anlattık. Beş hececiler dediğimiz ve onlara bağlı Behçet Kemal de dahil, Milli Edebiyat akımının bu yıllardaki yürütücüleri artık siyasal iktidarla bütünleşmiş görünen adamlar. Şiirleriyle bütünleşiyorlar. Bu durum onları çağdaş mı yapıyor, yoksa çağın gerisine mi düşürüyor? Bu önemli bir sorudur bence. Eğer doğrudan doğruya Kemalizme bağlı unsurlar olmuş olsalar, yani Kemalizmin yaratmaya çalıştığı yeni dünya görüşüne, felsefeye bağlı unsurlar olmuş olsalar, şiirlerinde bir takım yenilikler göreceğiz. Onlar öyle olmuyor. Onlar Kemalizmin izm'ini atıp Kemal'e bağlı kalıyorlar. Kemal'in görüntüsüne, mavi gözlü, kartal bakışlı, Çankaya'nın yaratıcısı, tanrısı, özellikle tanrısı, bunun üstünde duruyorum, her şiirde bunu arıyorlar. Güneş'ten söz ediyorlar. Biliyorsunuz güneş de eski bir şaman tanrısıdır. Bütün buluşları buna dayanıyor. Siyasal iktidardan talepleri ile ilgili sonuç alabileceklerini umuyorlar bu davranışlarıyla. Oysa ki biraz önce de söyledik, Mustafa Kemal hâlâ Tevfik Fikret'i sevdiğini söyleyen bir lider. Bu şairler Kemalizmin kadrocular tarafından ele alınışıyla da ilgilenmiyorlar. Onu idrak edip bir şiir geliştirmeye de gitmiyorlar. Mütemadiyen şemalar içersinde bir parti şairliği peşinde gidiyorlar. Ama bana sorarsan Mustafa Kemal partiyi aşan bir adam. Partiyle çelişkileri oradan ileri geliyor. İşte kadrocuların adını andık, o bir çelişki değil mi? Ama Nazım Hikmet çağının adamıydı. Gelişmekte olanı görüyordu. Neydi gelişmekte olan? Biraz devletçiliğin yarattığı ekonomideki yeni insan tipiydi. Yani artık işçi sınıfı sayısal olarak artmaya başlamıştı. Yalnız o zamanki iş kanunuyla işçi sınıfının hakları teslim edilemezdi. Onu biliyor. Toprak sorunu var. İşte, Mustafa Kemal iki defa toprak reformu kanun tasarısını Meclis'e sevkediyor. İkisinde de geçmiyor. Geçme olanağını bulamıyor. 1936'daki çok önemli. O zaman işte topraksız köylünün acısını anlatan şiirleri görüyoruz. Çağının adamı derken ben bunu kastediyorum. Meseleyi şematize etmek durumunda olmayalım. Çok geniş bir şiirle karşılaşıyoruz. Yani çağının insanının aşkını görüyoruz. Hani, "Ben seni Kuşdili çayırında yakaladım. Ve ilk defa 17 yaşında öptüm" derse insan, işte o dönemin çağının insanı olduğu ortaya çıkar. 1940'a kadarki dönemin ana yapısı budur. Bu arada daha önce andığımız etki, Ahmet Hamdi'ye, Necip Fazıl'a kadar uzanan etki, Ahmet Muhip Dranas'a, Ziya Osman'a ve daha önce mutlaka Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya kadar uzanır, bu şairlerde gözükmeye başlar. Bu etki de yeni gelişmelere neden olur, Cahit Sıtkı ortaya çıkar. Bunlar da hem kendi dönemlerinin Fransız şiirinden hem de kendi dönemlerinin ustalarından etkilenirler. Yani Cahit Sıtkı'yı okuduğunuz zaman Baudelaire çevirisinin, Verlaine çevirisinin 1930'lu yıllarda yetişen bu şairlerde ne kadar derin olduğunu görürüz. Zaten

"Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in şiirin yapım ustalığına bağlılıkları o dönemde başka şairlerde pek yok."

onlar da o şairlerin çevirilerini çok ustaca yaparak ilgilerini göstermişlerdir. Ahmet Muhip de öyledir. Ama bu etki çok yaratıcı, yeni ürünlere, verimlere yol açan bir etkidir.

YARIN - İçerik açısından bu şairlerin şiirlerine de değinelim.

KURDAKUL Ziya Osmandaha 20-25 yaşları arasında ya fevkalede yapıdan ötürü, ya da fevkalede Necip Fazıl etkisinden ötürü, dünyalı bir şair olarak gözükmez. Bütün şiirlerinde cami, medrese, ahret, öbür dünya kavramları ağır basar. Ama yer yer bu yapı içinde hecenin işlenişi bakımından iyi söyleyişleri vardır. Ziya Osman'da ölüm sevincidir söz konusu olan. Ne zaman bu iş bitecek de öteki dünyaya gideceğim diye düşünür. Cahit Sıtkı'da ise, ölüm korkusudur söz konusu olan. Tanrıya inanırlık vardır. Mesela, "Yaşadığım iyi kötü günleri/değişmem hiçbir cennet masalına" diyecek kadar Tanrı tanır ama, dünyayı yaşamak isteğini de taşımaktadır. Fazıl Hüsnü Dağlarca'da ise, ilk yıllarında Peyami Safa'nın ve Mustafa Şekip'in düz yazı etkisini görürüz. Yani Harb okulu öğrencisi döneminde de bu böyledir. Ya Berkson'u doğrudan doğruya okumaktadır, ya da dolaylı olarak okuyordu Yazdığı dergilere bakarsak, mesela Kültür Haftası dergisi belki 17, belki 20 sayı çıkmış, bu dergide Dağlarca'nın 15 tane şiiri var. O zaman bu adam şiirinin çıktığı dergileri de okuyordu herhalde. Doğal olan odur. O havaya uygun şiirler yapıyordu. Bakıyorsunuz hendese kelimesi'nden çıkacak bir felsefe aranıyor. Ne olabilirse o olabilir. Ama birşey daha var. O tarihte Dağlarca'nın çok güzel şiirleri olan bir kitabı var: Çocuk ve Allah. Bu kitaptaki şiirlerinde Fazıl Hüsnü Dağlarca da tanrı tanırlar arasındadır. İnanırlar arasındadır. Şimdi sanıyorum Ahmet Muhip kaldı. Onun şiirinde de hem tanrıya inanmak var, hem ahrete inanmak var, hem ruh alemlerine inanmak var. Ama bunlar hakim öge değil, Egemen öge kendi duyarlıkları ve doğa. Bir de yakın çevre. Onların içersinden işte kar gibi Olvida gibi, Bulutlar gibi 1940'a kadar yazdığı güzel şiirler var. Öbür taraftan da bilindiği gibi 1940'a kadar bir yalnız ada gibi görünen deneyci bir şairimiz var, belki edebiyatta yenilikler konuşulduğu zaman adı hep anılacaktır, ama şiirlerinin anılıp anılmayacağını ben söyleyemem: Ercüment Behzat Lav. Yani denemiş, kendi başına denemiş, zaman zaman sürrealist eğilimler taşımış. Bir de Nail V. gibi, İlhami Bekir gibi temelde Nazım Hikmet estetiğine bağlı toplumcu-gerçekçi olduğu söylenebilecek deneyciler var. Ondan sonra da 1938 yıllarında Oktay Rıfat'ın Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in ortaya çıkan Garip Hareketine, ben buna kesinlikle hareket diyorum, akım demiyorum, yol açan küçük boylu az sözcüklü şiirleri var. Sanıyorum 1940'a kadarki tablo genel hatlarıyla bu...

1981 ve ROMAN(2)

A. Mümtaz İdil

Özyaşanı tekniğiyle çocukluk dönemlerini konu alan bir diğer roman "Zühre Ninem"de *Kemal Bilbaşar;* kişinin çocukluğuna dönerek çocuk duyarlığı ile kavradığı ve çocuk-adam olarak yazdığı bu tür romanlarda, anlatıcı-gözlemci ilişkisindeki hassas dengeye yeterince dikkat gösterilmediğinde ortaya çıkan hataya düşmektedir. Mustafa Balel'in yöntemlerinden farklı olarak Kemal Bilbaşar, Gorki'nin "Çocukluğum" romanında veya Tolstoy'un aynı adlı romanında ele aldığı biçimde çocukluğunu ele almış ve yakın çevresi ile olan ilişkilerini yansıtmıştır. Ancak, anlatım yönüne gereğinden fazla ağırlık veren yazar, gözlemlerinde büyük boşluklar bırakığından gerek Zühre Nine'nin, gerek annesinin, gerek yengesi ve dayısının tiplemelerinde dış gözlemin ötesine geçememiştir. Roman, baştaki giriş yazısı ile bir temel üzerine oturtulup, zaman seçildikten ve kişiler yerlerine yerleştirildikten sonra, Kemal Bilbaşar anlatıcı olarak romana girer ve "Güzel Bir Evimiz Oluyor" başlıklı bölümde olduğu gibi (1) birkaç bölüm dışında roman sonuna kadar anlatıcı olarak kalır. Aslında, hem çocuk duyarlığı ile geçmişi anlatmak, hem de yaşanılan dönemi en iyi yansıtacak ayrıntıları bir bir saptayıp sezdirmeden işlemek görünüdüğü kadar kolay olmamakla kalmayıp, ayrıca yazarın dünyayı kavrayışı ile yakından ilgilidir.

Şöyle ki, Puşkin'in roman sanatının ilk yapıtlarından sayılan ünlü romanı "Yüzbaşının Kızı"ndaki Şvabrin'in, yaptığı tüm kötülüklere rağmen roman içinde bunun birtakım toplumsal değerlere bağlanması ve Şvabrin'i kendi değerleri içersinde haklı çıkarması, Puşkin'in dünyayı kavrayışı ile yakından ilintilidir. Kendisinden ancak 50 yıl sonra Rus edebiyatçıları tarafından benimsenecek bu kavrayışın özü, yalnızca iyi ile kötü arasında bir seçim yapmaktan yazarı alıkoymaktır. Belki de bu kavrayış nedeniyle Turgenyev, yerden yere çaldığı kahramanı Bazarov'u yine de roman sonuna kadar okurun eline bırakmaz veya Dostoyevski, birinci Goladkin'i akılhastanesine gönderen ikinci Goladkin'i giz ii bir hızla işler (2).

Kemal Bilbaşar'ın romanında iyiler ve kötüler neredeyse kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Öyle ki, zaman zaman romana adını veren Zühre Nine'nin erdemini de aşan anne ile Mustafa dayı ve karısı roman boyunca baş düşmanları kesilen Ismayıl dayıya erdemli kanatlarını gererler. Ismayıl'ın davranışlarındaki bozuklukların kökenine inmez yazar, hatta karşısındakilerinin iyilikleri ile kötülüğünü büsbütün sivriltir ve haksızca bir değerlendirmeyi okura bırakır. İsmayıl dayının para istemesinde örneğin, annenin erdemli davranışı Zühre Nine'yi de aşar. (3).

Özyaşam tekniğiyle yazılan romanların başarıya daha yakın olduklarını, en azından içinde barındırdıkları duyarlık nedeniyle akıcılığı koruyabildiklerini belirtmiştik. Bu Kemal Bilbaşar'da da kanıtlanmaktadır. Ama her özyaşam öyküsünün karşı karşıya bulunduğu tehlikeyi, duyarlığın toplumsal olguları örtmesi tehlikesini de barındırmaktadır. Steinbeck'in ünlü romanı "Cennet Yolu"nda bir insanlık destanı gibi ele aldığı Adam ile Charles arasındaki kardeşlik ilişkisine benzer bir iyilik-kötülük ilişkisi kurma yoluna giren yazar, bu ilişkiyi salt anlatı düzeyinde bırakığından, yeterince etkili olamamıştır. Örneğin Mustafa'nın iyi bir insan olması ile işinde adım adım yükselmesi, önce boza satışlarında başarılı olması ardından da bir atlı arabaya ortak olması; bütün bunların sonunda da kardeşi kötü Ismayıl'ın ihbarı ile gittiği savaştan dönememesi, romanın kurgusuna dinsel bir hava vermiştir.

Romanın en başarılı yönlerinden biri ise, romana adını veren Zühre Nine'nin, romanı baştan ayağa çekip götürmemesi, tüm romana dengeli biçimde dağılmış olmasındadır. Yazar roman içindeki en başarılı tiplemeyi de Zühre Nine'de gerçekleştirmiştir.

Geleneksel eleştirinin, içinden çıkamadığı ve sık sık da "eleştiri" kelimesini kötüleme anlamında kullanmaya zorladığı bir sorunu vardır Yeni bir seçenek ortaya koymaması. Bir yapıtı eleştirmek üzere ele alan yazar, yapıtın dilini, biçimini, konusunu, özünü didik didik eder; bir çok örnekler getirir, başarısızlığının nedenlerini kendi değer yargıları içinde (taraflılığı içinde yani) ortaya koyar. Genellikle bir peygamber havasındadır ve yaratılanı yıkmanın verdiği doğal bir güdü ile de tüm acımasızlığını takınır. Bunu yaparken de olması gereken özelliklerinden de elden geldiğince kaçınarak söz eder. Böyle bir yaklaşımda eleştirmen, her zaman ol-

masa da, haklıdır. Çünkü o, ele aldığı yapıtı iyi bir okur olarak değerlendirmekle görevlidir ilkin. Eğer eleştirmen inceleyeceği yapıtı bir yazar gözü ile ele alırsa, bu kez yazarca bir duyarlıkla yaklaşması sözkonusu olacağından, duygusal hatalara düşebilir. Örneğin *Burhan Günel*'in romanı "Acının Askerleri"nde Naime Nine'nin geri dönüşlerle tarihsel anlatıma kaçması yerine, bir belge veya bir olay biçiminde konunun işlenmesinin daha iyi olacağını savunmak ve bunun nasıl yapılacağını da örneklerle göstermek, yazara saygısızlık olacağı gibi, eleştirmen için de kolaya kaçma tekniklerinden biridir.

Bunun yanında eleştirmen, yine Burhan Günel'in, "Acının Askerleri" romanında bir ucundan yakaladığı doğru düşüncenin aslında hafife alınarak yok edildiğini ortaya koymak ve böyle yapılmaması gerektiği belirtikten sonra da, nasıl yapılması gerektiğini ortaya koymakla yükümlüdür.

Burhan Günel'de, Erhan Bener, Hidayet Karakuş gibi bir dönemi açıklama kaygusu ile hatalara düşmektedir romanında. Naime ile başlayan bir "işgal" olgusu bütün romanı bir ağ gibi örer, ama günümüze kadar sürdüğü açıkça gösterilen bu olgunun ne nedenleri, ne de çözümleri üzerinde yazar en ufak bir çıkış kapısı bırakmamaktadır. Çünkü sorunlara yaklaşımı yazarın, toplumsal olmaktan çok çıplak gerçeklerdir ve örneğin bir tek Sinan ile koca bir dönemi yansıtmaya çalışmasındaki yüzeysellik bundan kaynaklanmaktadır.(4).

Öte yandan Burhan Günel'in zaman zaman gereksiz ayrıntılara girmesi ve her okurun kolaylıkla anlayabileceği noktalarda kendince açıklamalar yapması romanın akıcılığını engellemekte ve bölümler arasında kopukluklar yaratmaktadır. Sözgelimi Şahin'in Naime'yi gördüğü andaki ilgisizlik; Şahin'in sözleriyle yeterince vurgulanmaktadır, ama yazar: "Öfkelenmek isteyip de bunu beceremeyen güçsüz, isteksiz bir adam görünümündeydi." (5) söyleriyle Şahin'in konumunu pekiştirmeyi gerekli görmüştür.

Bütün bunlar yapıtın bütünü ile, özellikle de dünya görüşü ile pek ilgili görünmüyor gibiyse de, romanın bir anlatı sanatı olduğunu benimseyen her yazarın titizlik göstermesi gerekli konulardır. Eğer roman bir anlatı değil de, estetik bir bütünlük ise, gerektiği gibi işlenmesi zorunludur. Çıplak gerçek içinde yok olan imgeler, doğal olarak "İşgal"in de ağır yüklü anlamını peşlerinde sürükleyeceklerdir. O zaman şunu açıklamakla yükümlüdür yazar: neden "Zeynep yıllar boyu süren işgalin belirgin bir örneğiydi..."? (6).

Bütün olarak gerçeğe bağlılık kaygusu taşıyan romanında Burhan Günel, zaman zaman kısa betimlemeleri ile bu katılığından sıyrılıp esnekleşebilmektedir. Örneğin Naime'nin roman boyunca en güzel iç analizi şu satırlarla açıklanır: "Herşey değişti ama ben eskisi gibi kaldım galiba..." (7).

Roman sanatının artık basit bir anlatı olmadığı, tümcelerindeki imge donanımlarının sayfalar dolduracak bir gerçeği yüklendiği ve tıpkı şiir sanatında, resim sanatında olduğu gibi örneğin; bir bütünlük, bir ses ve bir uyum taşıması gerektiği benimsenmelidir. Kuşkusuz bu benzetilik bir dünya görüşü sorunudur; biçim sorunu değildir.

Tolstoy, en büyük yapıtlarından biri sayılan "Diriliş"i yazdıktan sonra ağır eleştirilere hedef olmuştur. Nehlyudov'un, bir zamanlar gönlünü eğlendirmek için birlikte olduğu Maslova'yı bir suçlu olarak yıllar sonra karşısında görmesinden sonra başlayan kişilik değişimi insan yapısına aykırı bir davranış olarak nitelendirilmiştir. Öyle ki, romanın başlarında uçarı bir delikanlı olan Nehlyudov'un, Maslova'yı gördükten sonra yaşamını olduğu gibi ona feda etmesi, hatta Maslova yerine kendisinin ceza çekmesi gerektiğine inanması, Tolstoy gibi iyilik-kötülük üzerine nesnel bir bakış sağlayabilmiş gerçekçi bir yazarın ortaya koyabileceği en soyut tip olarak edebiyat tarihine geçmiştir. Eleştirmenler Tolstoy'u yermekte o zamanlar haklıydılar ve bu haklılıkları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Burhan Günel, "İşgalin belirgin bir örneği" olan kahramanı Zeynep'i romanın son altı sayfasına kadar tüm vurdumduymazlığını vurgulayarak işler. Örneğin hayırsız bir kızdır Zeynep, üvey babası ile yatıp, anasını kandırmıştır, kocasını ve çocuğunu bırakıp başka bir adamla (Hasan'la) kaçmıştır, daha önceki tüm kocalarını başka erkeklerle aldatmıştır v.b.g. Bütün bunlara neden olarak da "işgal" gösterilir, daha doğrusu Naime vasıtasıyla okuyucuya böyle aktarılır. Ve romanın bitimine birkaç sayfa kala, sanki Zeynep'i roman içindeki koşullarına getiren neden (yani işgal) ortadan kalkmış gibi, büyük bir değişiklik başlar Zeynep'te. Birdenbire yalnızca kocası Şahin'in gözünde değil, bütün okurların gözünde "Amanos Dağı gibi" yüceltilir. Yazar, Zeynep'teki bu olağanüstü değişikliği biyolojik olarak açıklayamayacağına ve yalnızca Naime'nin, yani anasının ölümüne bağlayamayacağına göre, toplumsal nedenini açıklamak zorundadır. Akla en yakın olan düşünce Sinan ile olan ilişkilerinin insancıl olması gibi gelmiyorsa da, böylesine büyük bir değişikliği bir kişiye bağlamak da, olsa olsa Zeynep'e özgü özel bir durum olarak nitelendirilebilir.

Öte yandan kısmen Talip Apaydın, Burhan Günel ve oldukça yoğun bir biçimde de Kemal Bilbaşar'da görülen bir özellik de yerel dile yer vermeleridir. Bu yöntem özellikle "köy edebiyatı" diye nitelendirilen kırsal kesim yaşantısını anlatan romanların yaygınlaşmasıyla ortaya çıkmıştır ve kaynağını gerçeğe sıkı sıkıya bağlılıktan almaktadır. Yerel dil kullanarak gerçeğe bağlılığı kanıtlama kaygusu, yanında estetik bozukluk gibi bir tehlikeyi taşır. Çünkü yerel dil kullanmanın, o dilin varlığını ve geçerliğini kanıtlamaktan başka hiç bir yararı yoktur. Hatta içinde taşıdığı gizli "ironi" nedeniyle de bir inançsızlık ve küçümseme yaratır okurda. Yerel dil kullanma kimi roman ve öykülerimizde ise Güneydoğu Anadolu yörelerini de kapsamak üzere yaygın bir şekilde benimsenmiştir. Ancak, özellikle Güneydoğu Anadolu veya Doğu Anadolu'nun birçok yöresinde halkın kendi aralarında Kürtçe, Arapça veya ikisinin ortası bir dil kullandığı bilinmektedir. O halde, bu yörelerden aktarılan olaylara ilişkin öykü veya romanlarda yerel dil yerine çeviri dili kullanılması, yani Türkçe'nin benimsendiği biçimde kullanılması gerekir.

Nitekim *Lütfi Kaleli*, Suruç kasabasında geçtiği belirtilen romanı "Vakarlı Mamo"da bol küfür kullandığı halde, hemen hiç yerel dil kullanmamıştır. Yazar, daha önce yazdığı üç roman ve birkaç öykü kitabı ile belli bir çizgiye oturtabildiği anlatımını, zaman zaman, özellikle ne olayları anlatırken bozmasına rağmen, içerikten hemen hemen bütünüyle yoksun da olsa bir bütün olarak roman ortaya koyabilmiştir. Kuşkusuz yalnızca içerik eksikliği, bir romanı anlatı sanatı olmaktan alıkoymaktadır.

Lütfi Kaleli, yaşamın bir kesitini alıp, yalnızca yansıtma yöntemi kullanarak "Vakarlı Mamo" romanını bir anlatıya çevirmiştir. Bu da romanın son yaprağının kapanması ile birlikte, tüm kahramanları ve olayları ile birlikte kaybolmasına neden olmaktadır. Romandaki hemen düm diyalog lar, betimlemeler doğal ve abartmasız olarak verilmesine rağmen, altındaki içerik boşluğu nedeniyle okuru sürekli birşeyler aramaya zorlamaktadır. Örneğin betimlemelere girerken Lütfi Kaleli, Ankara'yı öyle bir tanımlamıştır ki, bir romancı olmasa da kişi, başka türlü yansıtması mümkün değildir. Oysa yazarın görevi betimlemelerdeki ustalığı ile en çabuk ve çarpıcı biçimde bir nesneyi veya canlıyı yansıtmaktır. Tıpkı Malraux'un İstanbul gezisini Üsküdar'daki kedilerin gözleriyle anlatması gibi.

Lütfi Kaleli ele aldığı konuyu çevresinden öylesine soyutlamıştır ki, roman bir yaşamı izleyip, ardındakileri unutmuş gibi ilerler. Örneğin Dorat ile başlayan roman içinde, belli bir yerde Dorat romandan kendiliğinden çıkar; veya romanın başlarında ortadan kaybolan ve tüm evi telaşa düşüren Nevzat, bir sonraki bölümde hiç bir şey olmamış gibi ortaya çıkıverir ve yazar hiç bir açıklama yapmaz.

Lütfi Kaleli de Talip Apaydın gibi ne romana, ne de kahramanlarına herhangi bir müdahalede bulunmadığından roman bir anlatı olarak gelişir ve biter. Ama öte yanda Talip Apaydın'da olduğu gibi veya Hidayet Karakuş'ta da yer yer ortaya çıkan; yaşamı ciddi olarak yansıtma çabası yerine Lütfi Kaleli, konuşmalara kattığı doğallık nedeniyle hem romanı uzatmış, hem de güldürü unsuru katmıştır.

Romanda dinsel öge zaman zaman ağır basmaktadır. Örneğin ikinci kez yük altında kaldıktan sonra Mamo ile Güççük Haçça'nın alaylı konuşması ve olan biteni dinsel bir güce bağlaması (8), Mamo'nun ilkel bir çıkışla yalnızca kızması (9) ardından da pişmanlığa dönmesi (10) dinsel ögelerin yoğunlaştığı noktalardır.

Dorat ile başlayan roman, Nevzat'ın evden kaçması, Münevver'in evlenmesi, Güççük Haçça'nın doğurması, Vakarlı Mamo'nun iki kez yük altında kalması gibi birbirinden kopuk olaylarla sınırlanıp kalmıştır.

Şu da önemli bir noktadır kuşkusuz: Vakarlı Mamo'nun, oğulları Bektaş'ın ölümünden kendisini sorumlu tutan ve bu nedenle de hırçınlaşan karısına arzu duyması gibi gereksiz görünen bir ayrıntıya giren yazar, Kibriye'nin öksürerek onları uyarması saptamasıyla; Vakarlı Mamo ve ailesinin ne gibi fiziksel koşullar için de yaşadıklarını kısaca anlatabilmiştir. (11)

Hiç geri dönüş tekniği kullanmadan bir olayı anlatan yazar, dil ve anlatım tekniği olarak belirli bir düzeye ulaşmış olmakla birlikte; olaylara bakış açısındaki eksiklik nedeniyle teknik özellikleri üzerinde taşıyan bir anlatı olmaktan öteye gidememiştir. Oysa roman yazarı şu veya bu şekilde yaşadığı dünyayı kavramak zorundadır. Söz gelimi Dostoyevski'nin karanlık dünya görüşü, yaşamın bir başka yönden kavranışını, ama hiç de nihilist olmayan bir kavrayışı getirmiştir.

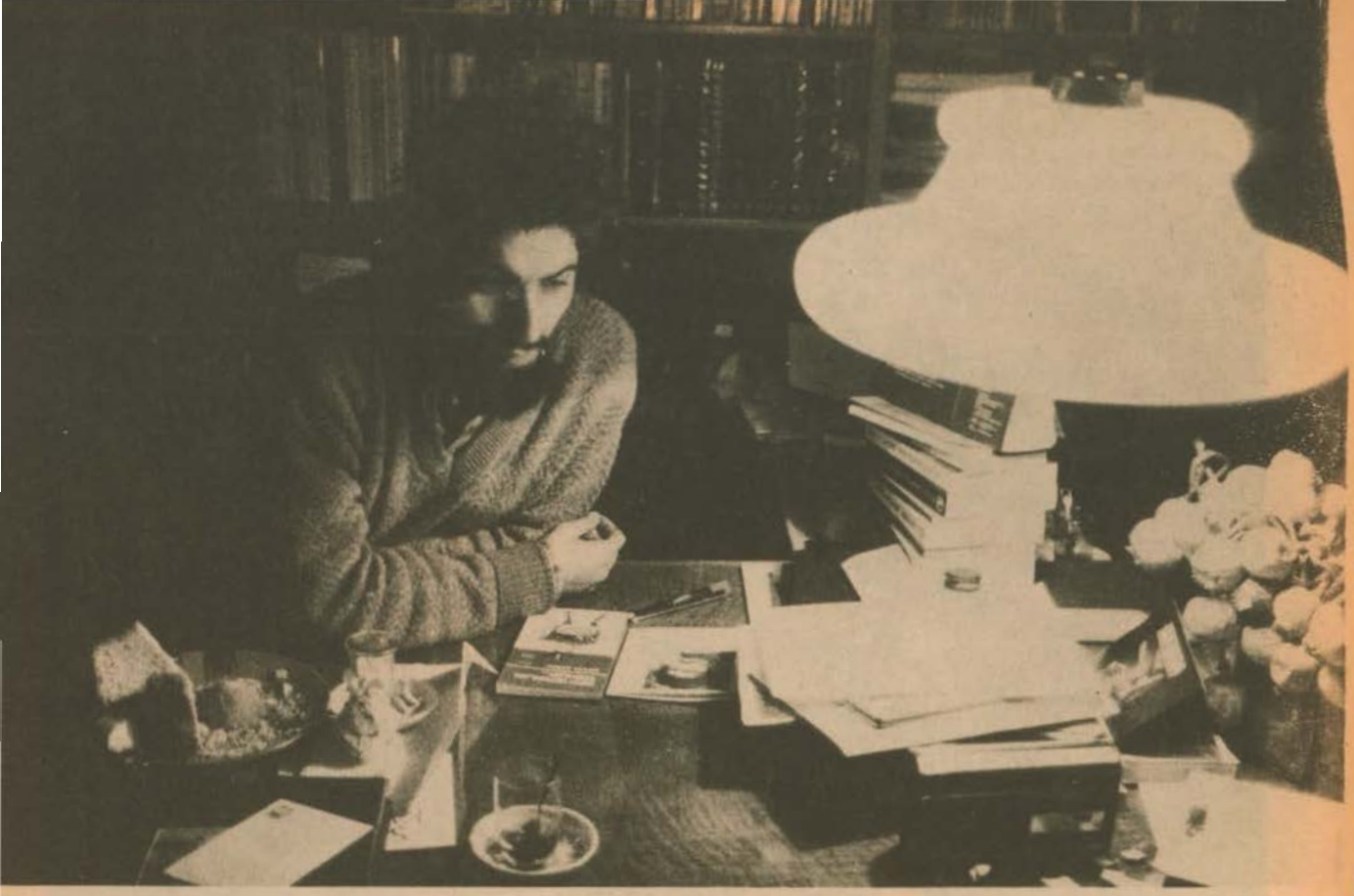
ROMAN sanatında imgelere giderek daha çok yer vermek, anlatım yönteminde görülen gelişmenin doğal bir sonucudur. Bu, tüm roman teknikleri kullanılarak yapılabilir. Ancak, yazar hem roman dünyasında kendini ortaya koyar, hem de kişileri kendi bilinçleri ile başbaşa bırakırsa, kişilerin bilinçleri duygu ve düşüncelerin imgeler biçiminde somutlaştığı bir konum olmaktan çıkabilir. Çünkü okur, önünde gelişen olayları bir sinema izleyicisi gibi izleyemeyecektir. Buna neden de yazarın kişilerin bilinçlerine, nesnelere yüklediği imgelerle müdahalesidir. Bu yöntem *Onay Sözer*'de olduğu gibi hem yazarın ağzından aktarılır, hem de bir iki kişi arasında geçerse, yazar kendi bilincini de etkileyecek olan imgeler altında bir başka kişiliğe de dönüşebilir. İşte o anda da "Öteki" ortaya çıkar.

"Öteki" romanının özellikle ilk bölümü, bir roman girişiminden çok bir deneme niteliğindedir. Yazar duygusal olarak kavradığı çevresini; nesneler üzerinde yoğunlaştırarak, nesnelerin gerçek görünümleri altındakilerinin kendisine çağrıştırdıklarını işlemektedir. Bunu yaparken de bir yazar gözlemciliği ile çevresini değerlendirmektedir. Örneğin, Süleymaniye Camii'nin kubbelerinin "görüngelerini" izlerken, onları boşlukta sallanır gibi görür romanın bir yerinde. Kuşkusuz bu biçimde nesnelere yaklaşmak, en azından Hulki Aktunç'ta veya Nazlı Eray'da olduğu gibi nesnel gerçekliği temelden yok etmeye önelmekle eşdeğerdir. Yazar öznel düşüncesi ile, bir sanrı şeklinde nesneleri kavrayıp; altında çağrışımlar aramakta ve böylece de soyuta kaçmaktan ustaca sıyrılmaktadır. Ancak roman giderek, özellikle son bölüm olan "Melek Sofdun'un Kitabı" bölümünde iyice soyutlaşarak bireyci bir felsefenin bilinçaltı karmaşasına girer.

Gerçekten de imge ve koşutlamalarla Önay Sözer, görünmeyeni görünür kılmak, bakış açısını kullandığı soyutlamayı örneğin M için ve özellikle de Maria - anne için kullanmaz. Melek Sofdun'un öyküsüne geçtiğinde ise yeniden *deneme* tekniğine dönerek nesnelerden kopardığı dünya görüşünü soyut bir varlık aracılığı ile yoğun bir biçimde işler. Ancak, yazarın kişiliği, yaşamın karar anlarında belirlenmesi gibi bir hızla soyut ve somut arasındaki gizliliği ortadan kaldırır ve insanın özünün soyut bir öznellikle oluştuğu savını gütmek zorunda olduğundan da ister istemez kişiliği parçalamak durumunda kalır.

Gerçekte bu varoluşçular arasında benimsenen bir görüş olmakla birlikte, insanın kişiliğini belirleyen en önemli etmenlerden biri olan çevreyi ortadan kaldırmakla Önay Sözer, aynı koşutlukta bir yere yerleşmektedir Kuşkusuz Önay Sözer'de, örneğin Kafka'da veya Camus'de olduğu gibi bir tedirginliğe rastlanmaz, ama soyut ve somut gizlilik arasındaki ayrımı ortaya koyma çabasında olan romanı "Öteki" ile dikkatle incelenmesi gerekli bir yazardır. İçe dönük anlamda da olsa Önay Sözer felsefe bilgisini çok başarılı yansıtmıştır romanına; üstünkörü yapılacak eleştirilere karşı yapıtın savunmada yine aynı yöntemi mutlaka kullanacaktır.

1- Kemal Bilbaşar, "Zühre Ninem", Yazko, 1981, s. 147
2- F.M. Dostoyevski, "Öteki", Çev: Mihal Yalaza Taluy, Varlık Yayınları.
3- Kemal Bilbaşar, "Zühre Ninem", Yazko, 1981, s. 85
4- Burhan Günel, "Acının Askerleri", May Yayınları, 1981, s. 212-222
5- a.g.e., s. 137
6- a.g.e., s. 110
7- a.g.e., s. 119
8- Lütfi Kaleli, "Vakarlı Mamo", May Yayınları, 1981, s. 117
9- a.g.e., s. 121
10- a.g.e., s. 122
11- a.g.e., s. 146



Fotograf: Enis Özbank

ŞAHİN KAYGUN

"Türk fotografı dünya fotografı ile boy ölçüşecek güçtedir"

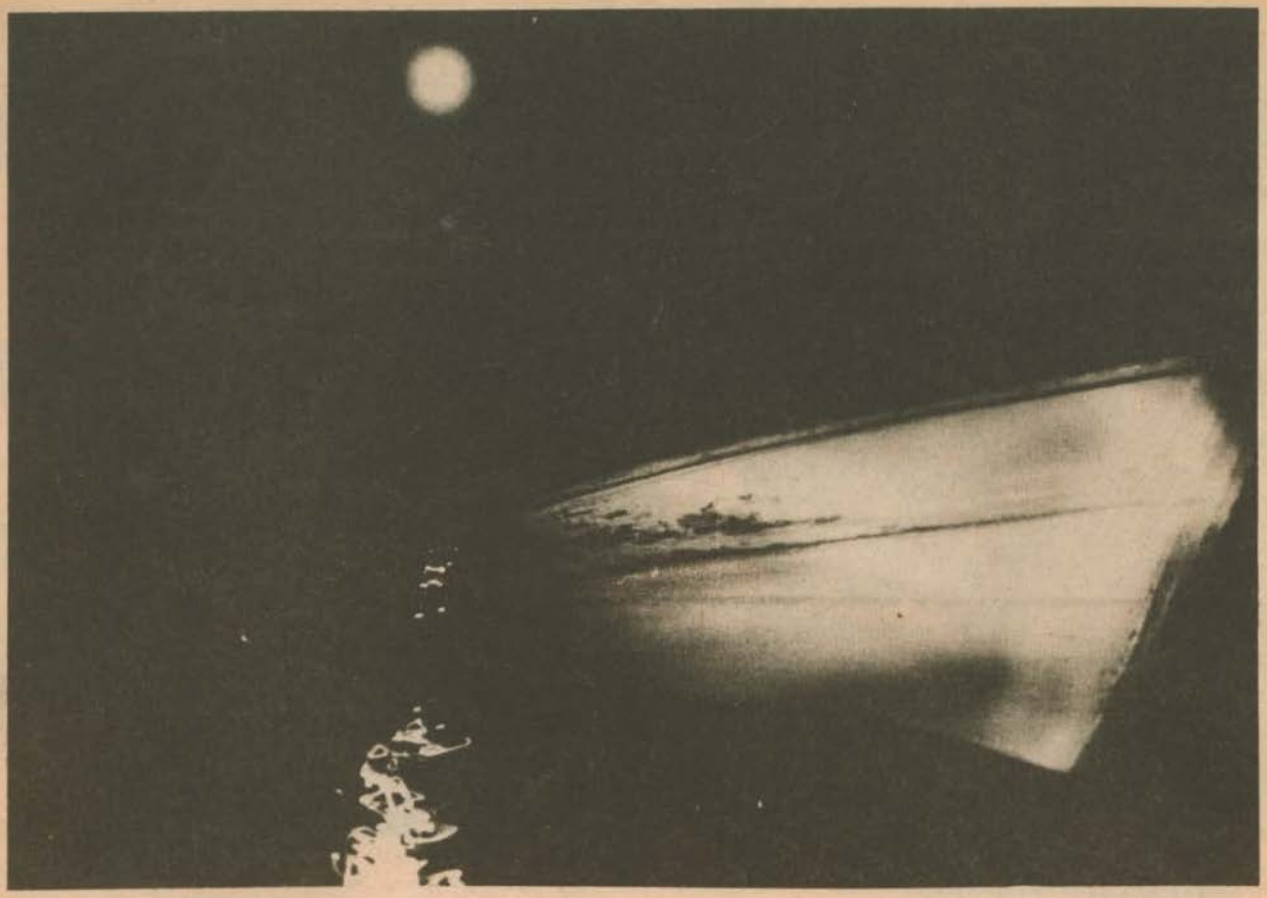
Çağdaş fotoğraf sanatının Türkiye'deki temsilcilerinden Şahin Kaygun, ilk sergisini 1968 yılında Mersin'de açtı. İlk sergiden bu yana tam 13 yıl geçti ve bugün 13. kişisel sergisinin sevincini yaşıyor. Kaba bir hesapla, sanatçı yılda bir kez kişisel sergi açıyor.

Sanatçının son çalışmaları, kendi deyimiyle, "doğa-insan ilişkilerini" kapsıyor. Başka bir deyişle, insan elinin değdiği, olumlu ya da olumsuz izler bıraktığı herşey, Şahin Kaygun'un yaratıcı bakışına, objektifine konu oluyor.

1951 yılında Adana'da doğan sanatçı, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümü'nü bitirdikten sonra, grafik sanatı ile birlikte fotoğraf sanatına yöneldi. Temel eğitim alanı grafik olduğu için fotoğraflarının hemen hemen tümünde fotoğraf-grafik bütünleşmesi, sentezi görülüyor Sanatçı, sık sık fotoğrafları için, "bunlar grafik mi?" sorusuyla karşılaştığını belirtiyor ve ekliyor: "Umarım yeni sergimde aynı sorular sorulmaz"

Teknolojik gelişmelerle en sıkı ilişki içinde bulunan sanat dallarının başında, hiç kuşku yok ki fotoğraf sanatı gelmektedir. Teknoloji açısından dışa bağımlı ülkelerde fotoğraf sanatının gelişmesine yeterince olanak sağlanamamaktadır. Kullanılan ana maddelerin dışarıdan gelmesi nedeniyle, Türk Fotoğrafı da tamamen dışa bağımlıdır. Üstelik yakın tarihimize dek, Türkiye'de fotoğraf bir sanat dalı olarak değil, aile mutluluklarını dile getiren "hatıra görüntüleri" olarak değerlendirilmişti. Ancak, özellikle son yıllarda iki elin parmaklarını geçmeyecek sayıda insanın ısrarlı çabaları sonunda, Türk fotoğraf sanatı dünyaya sesini duyurabildi. Bu alanda çaba gösteren kişiler, uluslararası alanda büyük başarılar kazandılar.

İşte Şahin Kaygun bu kişilerden biri. Onunla, fotoğraf sanatının Türkiye'deki durumu, sorunları ve son sergisinin özellikleri konusunda, aşağıda okuyacağınız konuşmayı yaptık.





Sayın Kaygun, bize, kısaca, Türk fotoğrafının dünyadaki konumundan söz eder misiniz?

Fotoğraf ve fotoğraf sanatı konusunda Türkiye'yi dünya ile karşılaştırdığımız zaman, ortaya şu ayrım çıkıyor: Bütün gelişmiş ülkelerde sanayiye dayalı fotoğraf sözkonusu iken, Türkiye'de fotoğraf yalnız başına; daha doğrusu fotoğrafçı yalnız başına. Bu nedenle, Türkiye'de fotoğraf-fotoğraf sanayi ve fotoğrafçı-fotoğraf sanayi arasında olması gereken bütünleşme hiç gelişememiştir. Günümüzde, Avrupa ülkelerinde, Amerika'da, Japonya'da fotoğraf sanayiinde çalışan dev kuruluşlar, beraberlerinde fotoğraf sanatçılarını da geliştirmiş, ortaya yeni isimler atarak, bunların zirveye tırmanmalarını sağlamışlardır. Belirttiğim gibi, Türk fotoğrafçısı tüm bu olanaklardan yoksundur.



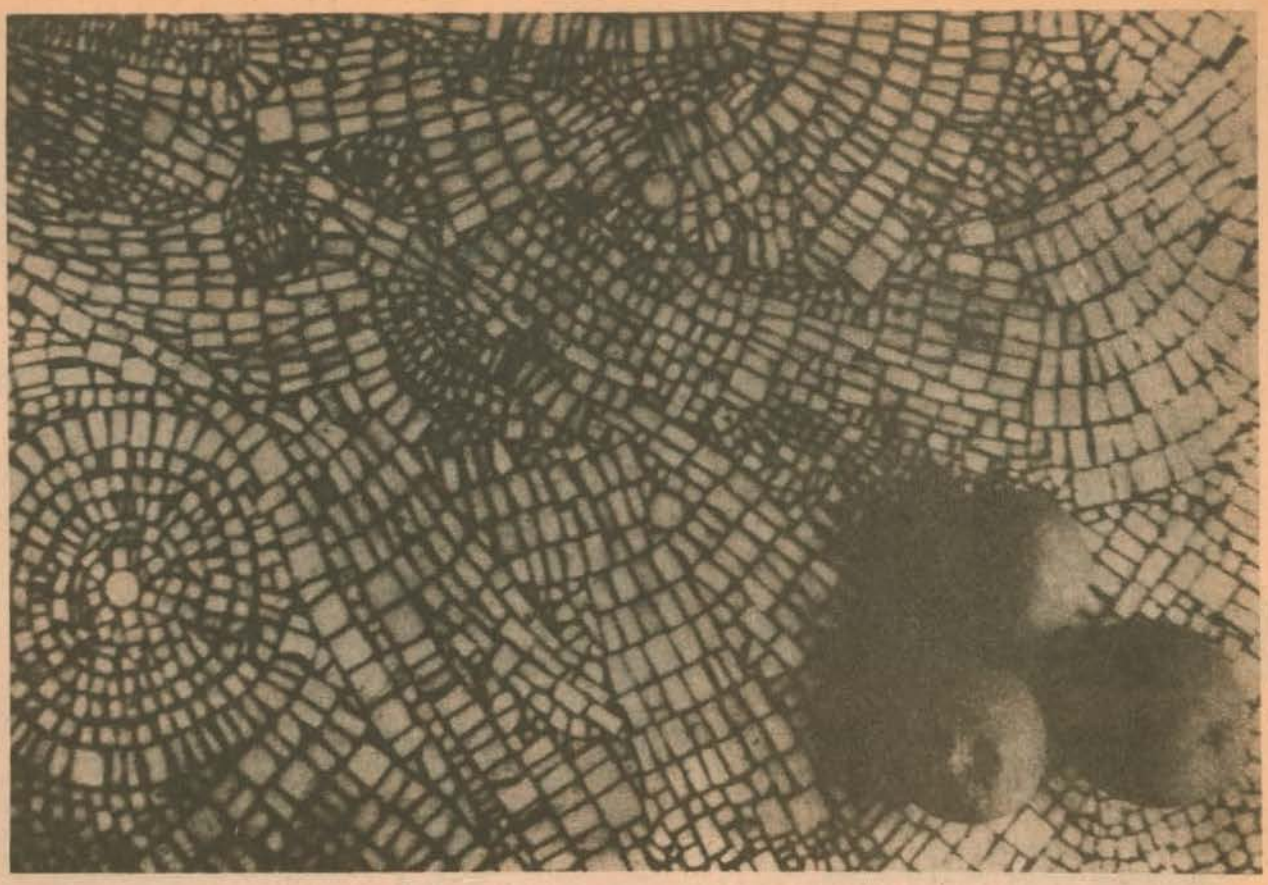
Türk Fotoğraf sanatının sorunlarını, kendi deneylerinizden yola çıkarak biraz daha irdeleyebilir misiniz?

Bilindiği gibi Türkiye'ye, fotoğraf için gerekli olan tüm ana maddeler dışarıdan geliyor. Böyle olunca, fotoğrafçı, istediğini bulamamak ve bulduklarını da çok pahalı edinebilmek durumunda. Sorunların başında bu geliyor. Yani maddi yan. Buna bir de gerekli ortamın sağlanamayışını ve fotoğrafı sürekli geri planda bırakılışını eklersek, herhalde Türk fotoğraf sanatının sorunlarını ortaya koymuş oluruz.



Siz bu sorunların içinde geliştiniz. Zorlukları iliklerinize dek hissederek bugüne ulaştınız ve şimdi 13. kişisel serginizi açıyorsunuz. Başarınızı nasıl açıklarsınız?

Söylediklerinizi çok doğru. Gerçekten zorlu günleri geride bıraktık. Zorlu günleri, hem ben geride bıraktım, hem Türk fotoğrafı geride bıraktı. Bu başarımız, bence, ısrarla ve fedakarca işin üstüne gitmemize bağlıdır. Bugün 13-15 bin lira geliri bulunan bir adam, gelirinin üçte birini amatör fotoğrafçılık için harcıyorsa, bunun tek izahı fedakarlıktır. Özveridir. Bildiğimiz gibi fotoğraf sanatı para getiren bir alan değil, sürekli para yiyen, bir alandır ve bundan dolayı birçok ülkede tercih edilmeyen bir sanat dalı olmaktadır.



Bugünün Türkiyesinde hiçbir gelir sağ layamayacağını ve sergileme olanağını bulamayacağını bildiği halde, elindeki olanakları sonuna kadar zorlayarak fotoğraf çekmeyi sürdüren binlerce amatör vardır. Özellikle batı ülkeleri fotoğrafçılığının sanayi ile bütünleşmesinden doğan avantajlarına rağmen, ben inanıyorum ki, Türk Fotoğrafı dışa açılabilirse ve yeterince tanıtılabilirse bu ülkelerle boy ölçüşecek güçtedir.

Bize, biraz da yeni serginizden söz eder misiniz?

Öncelikle şunu belirteyim: Bu sergiyi oluşturan fotoğraflar insan-doğa ilişkisini yansıtmaktadır. İnsan elinin değdiği, olumlu ya da olumsuz izler bıraktığı herşey, bu serginin konusunu oluşturdu. Fotoğrafların hepsinde ya insan vardır ya da insanın ulaştığı, şekil verdiği doğa. Titiz bir çalışmanın ve yoğun bir el emeğinin ürünleri sergilenmektedir. Bu bakımdan, bana göre, öncekilere nazaran daha ilerde bir sergi oldu. Zaten sanatçının sürekli olarak kendini yenilemesi, bir öncekine göre kendini aşması gerekmez mi?



ilk yoklama



Celil Oker

Yürüdükçe göğsünün sol tarafında duyduğu ağrı çoğalıyordu.., İğne gibi, soğuk, ne kadar uğraşırsan uğraş kendini unutturmayacak bir ağrı.. "Bu ne ağrısı böyle sabah sabah.." dedi kendi kendine. Oturacak bir yer aradı gözleriyle.

Otobüs durağının arkasındaki alçak duvara oturdu.

Bir balık göğe doğru ağıyordu. Çırpına çırpına.. Kafası kara bir martı koştu geldi acemice, balığı kapayım derken bir alttaki iğneye takıldı göğsünden. Telaşlı çığlıkları köprünün altından geçerken bacasını eğmiş çatananın çığlıklarına karıştı..

Nargilesinden ufak bir nefes çeken ihtiyar adam; "Kara gözlü mübarek, bakalım şimdi sen mi yaman, el mi yaman.." dedi hafif gülümseyerek.

İskeledeki sis nedense üşüttü onu. Oysa evden çıkarken otobüse binene kadar "bahar geldi, bahar geldi.." deyip durmuştu kendi kendine. Şimdiye kadar bir türlü alışamadığı askerlerin arasından hafif bir tedirginlikle geçip kalabalığa katıldı. Kımıl kımıl oynayan kalabalıkta sisin yolaçtığı yadsınmaz bir sevinç sezdi birden. Seferlerin iptal edildiğini kısa aralıklarla duyuran hoparlörün o mekanik sesini hoşlarına giden bir şakaymış gibi dinliyorlar, ardından içlerinde tuttukları sesi boşaltırmış gibi mırıl mırıl konuşmaya başlıyorlardı.

Nikah dairesine doğru yürüdü. İskele binasını geçince, ilerde Haydarpaşa'nın bile seçilemediğini gördü. Sis sanki dünyanın yarısını alıp götürmüş, insanlar bunun korkutucu şaşkınlığına dilşmüş gibiydi. "Turizm"i kaldırmış olmasalardı oturup çaylardım diye düşündü.. "Satayım anasını.." dedi kendi kendine, "Patron da dinler nasolsa akşam haberlerini.."

Otobüsten indiği yere doğru yürürken "Bahar daha gelmemiş, daha gelmemiş bahar.." diye yineliyordu.

"Bu çay niye berbat yine?" diye söyleniyordu adam.

Karısı "Allahından bul.." dedi içinden. "Bir an önce içip defolup gitse de yatıp uyusam."

Yolun kenarındaki zerdali ağacının mı ne, yeni çiçek lenmiş dallarından birini kolayca koparmış, elinde evire çevire iniyordu yokuştan aşağı. Sinirli klaksonlarla hafta sonu denizine inmeye çalışan dizi dizi arabaları duymamaya çalışarak yürüdü. Aşağısının çok kalabalık olacağını biliyordu. Kahvelerin, çay bahçelerinin, parkların, kıyı ka-

nepelerinin tıklım tıklım olacağını biliyordu. Sanki yokuş ve bahar kendisini aşağıdaki denize itiyormuş gibi kendiliğinden yürüyordu.

Aşağıya doğru sertçe kıvrılan yolun köşesinde, içinden dalga dalga el çırpma sesleriyle üstüne gelen minibüse yol vermek için durdu, kenara çekildi. Yavaşlayan minibüsün kapı penceresinden beline kadar dışarı sarkmış kız, kahredici bir yılışıklıkla bağırdı:

"Öpsene beni!"

Hiç düşünmedi, şapırtıyla öptü havayı dönemeci dönen minibüsün arkasından..

Şaşkınlıkla olduğu yerde kaldı sonra. Gören olup olmadığını anlamak için dönemece yığılmış otomobillere baktı. Elindeki çiçekli dalı alçakça bir duvarın üstünden atıp, tırnaklarını yiye yiye yürüdü aşağıya doğru ayaklarını sürüyerek.

"İnsanın içinde iyilik olmalı ki, ne bileyim, güzel bir şeyler olmalı ki, yaptığı iş işe benzesin." dedi çırak ustasına.

"Sen tornacı olacağına Yenicami'ye imam olmalıydın." dedi ustası.

Ekranda, bütün kent halkı, depremden sonra çıkan yangının son dumanlarının uslu uslu göğe savrulduğu kentlerine doğru, kolkola marşlar söyleyerek yürüyorlardı. Bir delikanlı: "Yeniden yapacağız San Fransisko'yu!" diye bağırdı. İnsanlar birbirlerine yanaşmış, sıra düzen bakmadan yürüyorlardı. Arkalardan kopup gelen bir "halleluya", üç beş kişinin söylediği bir ezgi olmaktan çıkmış, ekranda görünen görünmeyen onbinlerce kişinin ortak sesi haline gelmişti.

Git git gerileyen bir kameranın üstüne üstüne yürüyen insanlar kadar güzeli, onlar kadar güçlüsü yoktu.

"Bu gürültüde bir bok düşünülmüyor." dedi, kitabını kapadı. Oysa günlerden beri sınıftaki çocuklardan denizi gören bu kahvenin mevkiini dinlemiş, bir yandan birarnı çeker, bir yandan yetenek çözerim demişti...

En çok da kızların kahkahaları duyuluyordu. Sözleşmiş gibi en ters morları giymişlerdi. Şalvarsı pantolonları vardı.

Birasından bir yudum çekti. Tuttu sonra, deminden beri anlamsız karalamalar yaptığı kağıtları üniversiteye hazırlanma kitabının üstüne örttü..

"Bana buraya akademililer gelir demişlerdi.." dedi kendi kendine. "İş yok! Bu kızların en kabadayısı lise iki.."

Şu mektup bir gelse, bir gelse şu mektup diye diye gecelerdir gözüne uyku girmiyordu.

İşte gelmişti mektup, karşısındaydı. Ama bir türlü açamıyor, açıp okuyamıyordu.

Saraybumu'nda çayırlara oturmuş denize, önlerindeki beton rıhtıma bakıyor, vızır vızır gelip giden arabalarla, arabaların içinde olup bitenlere akıl erdiremiyorlardı.

"Ben kaç zamandır dünya üstünde böyle işlerin olduğunu bile unutmuşum" dedi kravatlı olanı. "İşe girdiğimden beri Beyoğlu'na bile çıktığım yok."

"Kalk gidelim." dedi ötekisi.

Kravatlı yerinden kımıldamadı. Ceketinin iç cebinden iki bafra çıkardı, konuşmadan birini arkadaşına verdi.

"Bak, falcılar da yanaştı.." dedi sigaraları yakarken.

Kalçaları şalvarlarına denk iki falcı, uzun sigaralarını bütün dünyaya inat çekiştiren kadınların oturdukları arabaya yaklaştılar. Ön kapı açıldı, falcılar içeri girdi. Parlak deri bir çantanın demir sapı arkalarından gelen güneşte parıldadı.

"Bak, gelecek bunlar için de önemli.." dedi kravatlı olanı. İki dakika önce evlenmekten söz ettiğini hatırladığı için huylu huylu kıpırdadı.

Hemen önlerinde bir murat taksinin yan penceresine yumruğunu dayamış biri, "Aç kız, aç, kafamı bozma kırarım camı.. Aç kız.." diye bağırıyordu.

Kravatlı, dünyanın bütün acılarını sigarasının ağzına değer ucunda toplamış gibi yüzünü buruşturup attı sigarasını...

Öğle paydoslarında inip kaşla göz arasında balık tutmasıyla ünlü kaynakçı Salim usta uydurma iskelenin rengi atmış tahtalarına oturmuş, denizanalarına baka baka düşünüyordu. Kamburlaşmış sırtını paslı demir böğrünü rüzgara açmış, üstünde çalışanların gürültüleri kendisiyle ilgisizmiş gibi görkemle duran yarım tekneye vermişti.

İnip kalkan yüzlerce kolun ucundaki çekiçlerin çeliğe her vuruşunda çıkan seslerden olacak, martılar ortalıkta gözükmüyorlardı. Salim usta denize bakarken gürültüleri unuttuğunu sanıyor, oysa gözleri yüz metre açığından geçen ne kadar küçük olursa olsun bir deniz aracına takılınca arkasından yükselen cehennem gürültüsü anında beynindeki egemenliğini yeniden kuruveriyordu.

Kurtuluş yokmuş gibi aralıksız süren gürültüden bıkmış bir suratla ayağa kalktı.

"Grev zamanı ne kadar sessizdi ortalık." dedi kendi kendine.

"Yapı yerinde hiç olmazsa türkü söylerler.." deyip yürüdü kaynak makinesinin başına.

Elmanın böyle sulusunu görmemişti.. Böyle tatlısını yememişti... İlk ısırığı daha tümüyle yutmadan ikinci kez daldırdı dişlerini avucundaki kırmızılığa. Ağzını doldurup avurdunu şişiren iştahından hiç utanmıyordu. Dişlerinin arasından süzülüp dudağını ıslatan suları, bir tek damlasını bile boşa harcamamak ister gibi toplayıp diline teslim ediyordu. Elmanın ısırılan yerlerinden akan sular parmağına bulaştı. Buna aldırmadı. Sıkı sıkı tuttuğu elmadan bir ısırık daha aldı. Derin kaçtı ısırık, elmanın çekirdekleri ortaya çıktı. Daha yukardan, ustaca, sanki elmanın canını acıtmak istemiyormuş gibi iki ufak ısırık daha attı. Gözleri elmada uzun uzun çiğnedi ağzındakileri..

"Bir haftadır sobayı yakmayıp, odunlukta daha yüz, yüzelli kilo odunun bulunması ne demektir bilir misin?"

"Ne demektir?"

"Bahar geldi demektir angut, bahar geldi!"

Öteki kızmadı angut lafına; aralığın ortası, lapa lapa yağan karın altında, komşuların ayıplayıcı bakışlarını sırtlayarak, elleri ayakları buz kesmiş, bir ton odunu birlikte nasıl taşıdıklarını dün gibi hatırlıyordu çünkü..

Arkadaşı bunu anlamış gibi sürdürdü lafı:

"Herif altı yüz lira istedi taşımaya. Odunun parasından öte tıngır yok.. Hasan'a koştum, evde değil herif.."

"Beni buldun, kabak benim kafama.."

Odunların sahibi sessizleşmişti.

"Ne oldu, keyfin kaçtı birden?"

"Ulan.., bir ton odunu bile doya doya, gerine gerine yakamıyoruz namussuzum.. Bir ton odunu bile yakmaktan korkuyoruz.. Tüh kalıbımıza.."

Arkadaşı, o aralık günü, lapa lapa kar yağarken, bir ton odunun parasını nerden bulduklarını sormayı kuruyordu deminden beri vazgeçti..

Kapı çalınca, okuduğu kitabı kapağı masaya dönük bıraktı, kapıyı açmaya gitti.

Otobüste ayağına basan adama kızamayacak kadar karışıktı kafası. Zaten bütün gün 'tense'leri birbirine karıştırıp çorba etmiş, çocukların nasıl da hemencecik farkettiklerine bile şaşamadan, yararsız çıkışlarla sınıfta düzeni sağlamaya çalışmıştı.

Tuttuğu demirin katılığını, bir hafta on gündür bucak bucak kaçındıkları gerçeğin ta kendisi gibi duydu elinin altında: Hadi diyelim mevsim değişti, ne kadar gecikir bu meret.. Üç gün, beş gün, hadi hadi bir hafta, ötesi? Var bu işte bir keleklik."

Büyük bir hızla eve doğru koşmak istiyor, gelgelelim otobüsün önünden geçtiği tüm biracılara, kahvelere, içkili restoranlara bir girip sabaha kadar çıkmamak, biralar, biralar, biralar içmek ister gibi bakıyordu. Gözü kapının üstündeki düğmeye ilişir ilişmez, eli sanki onun eli değilmiş gibi uzanıp bastı düğmeye.

Eve yürüyerek gitmek olsa olsa yarım saat ertelerdi karısıyla karşılaşmasını. Yüzyüze geldikten sonra da; işte gerçek... İlk on saniyenin içindeki bir ıcık bakış, bir tek gülümseme ya da bir etek hışırtısı günlerdir eve girerken içini yakan sorunun o günki yanıtını çarpacaktı yüzüne.

İçini ferah tutup gelmesi muhtemel konuğa sevinmeyi bir becerebilse..

Buna izin yok! Bunu biliyor işte, maaştan izin yok, evdeki oda sayısından izin yok!

Bir kanamış olsa karısının öte berisi, bir rahatlasa..

Bir kanamış olsa karısının öte berisi..

Bir kanamış olsa..

Bir..

"Benim oltama niye balık gelmiyor baba? '

"Sen gerektiği kadar sabırlı değilsin de ondan."

"Oltam martı olaydı, her gün balık yerdik baba."

"Martı?"

"O da bizimle yerdi."

"....."

"Niye sustun baba?"

"....."

"Sen ne düşünüyorsun Ayşe?"

"Martıyı düşünüyorum baba, bir de sabırlı olmayı."

Şu sırayı da bitireyim öyle yatarım diye düşünüyordu kadın. Kocası yorgun, hemen devrilmişti. Televizyon kapanmış, çay soğumuştu çoktan. Nicedir kocası ikinci uykusuna dalmadan girmiyordu yatağa.

Şişleri sedirin köşesine itti, pıtır pıtır adımlarla mutfağa gitti. Yıkayacak bulaşık bile yoktu. Yapacak bir şey bulmak için etrafına bakındı.

Odaya döndü yeniden. Ayakta dikilmiş etrafına bakarken bir yandan da içerisini dinliyordu. Çıt gelmiyordu yatak odasından

Sedire çöktü. Daha elleri örgüsüne giderken boğazına düğümlenen hıçkırık, ilk ilmeği attığında çözüldü geldi. Direndi ağlamasına, beceremedi. Şişleri göğsünün ortasında birleştirip ağzını yumuşacık yüne gömdü..

Oldum olası nefret ederdi traş olurken aynanın önünde ıslık çalınlardan. Oysa öyle çok istiyordu ki bu sabah..

Reklamlarda böylesi olmaz deyip, eskilerden kalma bir mar[illegible]ylemeye başladı. Tek başına.. İnadına aynanın karşısı

Te[illegible]leri dinliyorlardı. Kadın kaşla göz arasında mutfag[illegible] doldıruvermişti. Elinde tepsi, kapının örtü[illegible]değişti. Kocası öne doğru gerildi koltuğun[illegible]açılınca bardaklar koridorun zeminin[illegible]saçıldılar. Adam yerinde kıpırdadı, kalakaldı[illegible]yakta, şimdi ıslak cam parçalarıyla dolu tepsiye b[illegible]. Tepsiye çıkarılmış eski ev sahnesine bakıyordu.

Spiker tekrar değişti. [illegible]yerinde kıpırdadı. Kadın, sırtı duvara sürünerek çöm[illegible]koridora saçılmış cam kırıklarını eliyle teker teke[illegible]tane tane, birer birer toplamaya başladı.

"İnsan düğünlerde nasıl olur bilirsin.. Kalabalık toplantılarda, şenliklerde, meydanlarda .. Her köşede bir hareket, yükselen seslerde coşku, kahkahalarda mutluluk, susuşlarda felsefe.. Öyleyim işte, bütün bunların ortasında, her bir yana yetişmek, her bir yanda olmak isteyip olamayan birinin yalnızlığı ve hüznü içindeyim. Kah damadın kulağına ayıp bir şaka yapmak, kah gitaristle gizli bir duble atmak, kenarda fısıldaşan kızları gözetlemek, kah o köşedekilerle haykırmak, bu köşedekilerle susmak, hem halayın hem davulcunun koluna girmek, kürsüde şiir okuyanın mikrofonunu tutmak, kalabalığı omuzlayıp, öte köşeye geçmek, kimseyi tanımayan konuğa katılanları tanıtmak ister gibi paramparça, töreni uzaktan izleyen ihtiyar gibi tek başımayım. Göğe uçurulan balonla bir parçam gökyüzüne çıkıyor, yere akıtılan kanla bir parçam toprağa karışıyor."

ÜRETKEN OLMAK ZORUNLULUĞU

Hüseyin Yurttaş

Yolda kalanlar

Eloğlu 'genç şair' diyedursun, artık otuzbeşini aşan, yarı yolu geçen bir ademoğlu olarak ben de zaman zaman dönüp geriye bakıyorum. Yaşadıklarımı düşündükçe bazı ilginç sonuçlara ulaşıyorum.

Örneğin, okul yıllarımın duvar gazeteleri geliyor aklıma. O gün için doyulmaz heyecanlarla oluşturulan bir kartonluk bu duvar gazeteleri ve oralarda yazdıkları acaba bir sanatçıyı geleceğe hazırlayan etkenler arasında değil midir? İlk yazılan şiirler, hatta aşk mektupları bile bazı şairlerin gelecekteki şiirine giden yolda cılız da olsa birer ışık yakmazlar mı? Öyleyse o günlerim için hayıflanmaya gerek yok. Yaşamının akışı içinde geçilmesi zorunlu ilk duraklardı onlar. İyi ama, o okullarda duvar gazeteleri çıkaran, şiirler, öyküler, denemeler yazan ve yeteneklerine kimi arkadaşlarımızca hayranlık duyulan başka arkadaşlar da vardı. Ne oldu onlara? Niçin yitip gittiler?

Epey uzun süren köy öğretmenliği yıllarımda öyle yetenekli arkadaşlar tanımıştım. Buluştukça şiirlerimizi, öteki yazılarımızı birbirimize okur duk. Bunlardan bazıları özellikle yerel dergi ve gazetelerde seslerini duyurur hale gelmişlerdi. Bense, bu yolda önemli bir adım atmış değildim. Şiirlerimi gönderdiğim İstanbul dergilerinin çöp sepetlerini doldurmaktan başka bir işe yaradığım yoktu. Hayıflanıyordum, kaygılanıyordum. Yazdığım kötü şeyleri aşmak için habire çalışıyordum. Onlar da hep böyle çalışacaklar, bu yüzden hiçbir zaman onlara ulaşamıyacağımı sanıyordum. İyi ama ne oldu onlara, niçin birer birer yitip gittiler?

İzmir yöresinde düştüğümde iler tutar ilk şiirlerimi önemli saydığım dergi ve gazetelerde yayınlamaya başlamıştım. O günlerin coşkusu ise çok daha başkaydı. Delikanlılığımın atak lığı ve acemiliğiyle şiirde bayrağımı yükseltmeye başladığım inancındaydım. Başka arkadaşlarda vardı. Çoğu benden öndeydi onların. Kimileri benim henüz anlayamadığım sözcükleri bile şiirlerinde kullanabiliyorlardı. Onca yıllık okumalarım, gözlemlerim boşa mı gidiyordu yok? Yoksa ben öldürallab şiir kapısını açıp şairler meclisine giremiyecek yeteneksizin birimlydim? Ama düşündüklerim, duyduklarım bana göre asla başkalarının ayrımında bile olmadıkları şeylerdi. Niçin yazmayı bırakacaktım? Sürdürdüm. Büyük dergilerin kapısını çalan birçok postacı benden onlara mektuplar taşıdı uzun yıllar. Ama onlar sanki bu şiirleri, yazıları hiç almıyorlardı. Yaşıtım bazı arkadaşların bu dergilerde (bile!) şiirlerini gördükçe içerliyordum kendi kendime. Daha çok çalışıyordum. Hele artık yaş otuza doğru gelirken, yitirilecek zaman kalmadığını iyiden iyiye kavramıştım. Yıllar akıyordu. O günlerde sürekli olarak şiirler, yazılar yayınlayan ve yeteneklerinden başarılarından sağda solda söz edilen arkadaşlardan bazıları, önce yayın hızlarını azalttılar, sonra da tümden hiçbirşey yayınlamaz oldular. Görüştüklerime ya da yazıştıklarına bunun nedenini sorduğumda, "yeni bir birikim ve aşama için hazırlandıklarını, sürekli çalıştıklarını" söylüyorlardı genellikle. Ama bir bir yittiler. Neden? Neden?

Aynı coşkuları, uykusuz geceleri ve sonsuz tartışmaları elbette onlar da yaşamışlardı. Ama, sanatla bağları niçin kopuyordu? Bunun üstünde birazcık durmak gerek. Bazı gözlemlerime dayanarak bu arkadaşların şiirden, edebiyattan (genel anlamda sanattan kopmalarının bazı nedenlerini sanırım şöyle sıralayabilirim: 1. Sanatsal yaratıyı toplum içinde bir yükselme ve sınıf değiştirme aracı olarak görmek yanılgısına kapılmaları, böyle bir yanlış amaçla yola çıkmaları. 2. Kısa sürede üne kavuşacaklarına, kolay başarılarla birden ünlü olup büyük paralar kazanacaklarına ve toplum içinde önemli yer edineceklerine inanacak kadar sanatı hafife almaları ve yaratılmış şeylerdeki kolay başarılabilecekmiş sanısını veren sadeliklerin altında yatan birikimi sezememeleri. 3. Yaşam koşullarının ve bu arada türlü baskıların etkileri altında ezilmeleri, gerekli dayanıklılığı gösterememeleri. 4. Toplum içinde önemli kişi sayılmak amacını taşıyanların, amaçlarına başka yollardan ulaşmaları ve doyuma ulaşmaları (Meslek, politika ve ticarette başarı gibi...). 5. 60'lı yılların son yarısında başlayan ve 70'li yılların son yarısında artan bir başka rüzgarın önünde sürüklenerek (militanlık, örgüt çalışmaları, dernekçilik vb.) sanatın etkinliğini önemsemez bir başka yapıya erişecek yanılgılara saplanmaları, onların başkalarının işi olduğunu unutmaları. 6. En önemlisi, sanatsal yaratı için hem gerekli birikimi sağlamadan yola çıkmaları, hem eksiklerini giderme yolunda gerekli çabayı harcamamaları; bu yüzden de özgün bir ses yaratma yolunda ağır da olsa bir ilerleme kaydedememeleri ve üretmen olamamaları.

İş onlarla bitse iyi. Sanatın türlü dallarında bayağı önemli başarılar elde edip de birden çekip gidenlere ne demeli? (Örneğin, bir Anıl Meriçelli geliyor aklıma...).

Daha da ileri gidelim: Bir iki kuşağı en çok etkileyen sanatçılar içinde herkeslerin kıskanacağı bir yere gelen, bu yolda erişilmez rekorlara ulaşanlar nasıl olur da uzak düşerler sanattan, edebiyattan? Nasıl olur da yeniden üretmek sorumluluğunu duymazlar, toplum onları bağrına basmışken? Anlamak olası değil.

(Öyle ya, Ahmet Arif'in gümbür gümbür yüreği —yaşadığı halde— niçin yeni şiirler yaratmak için vurmaz?..)

Çok ileri yaşlarda bile yazıp çizenleri, felç geçirdikleri halde yeni şeyler üretmeye çalışan usta sanatçıları düşündükçe bir hoş oluyorum. Saygım bir kez daha artıyor öylelerine. Kendiliklerinden emekli olan, artık, yaşamın doruklarından dünyaya bakıp, sanatsal yaratısına güç verecek olan sanatçıların belki bıkkınlık, belki yorgunluk, belki de yaşlılık duygularıyla birden herşeyden elini eteğini çekmelerini anlamaksa elbette daha kolay. Yine de gönül istiyor ki, "sanatçının emekliliği yoktur" ya da "sanatçı için asıl emeklilik yılları verimli yıllarıdır" gibi düşünceler hep geçerli olsun. Ve son yıllarında, en ustaca ürünlerini yayın lamış sanatçılar bile sanatın dışına düşmesinler; yeni ürünler versinler, üretmeye devam etsinler...

Ama dilenenler olmuyor. Başlangıç yıllarından son yıllara dek her yaşta ve her aşamada, sanatta, az ya da çok şey ortaya koymuş nice kişi yolda kalabiliyor. Bu da bir tek biçimde somutlanıyor: Üretememek!

Hal böyle olunca üretken olmak üstünde biraz düşünmek gerekiyor. Nedir üretken olmak? Benim anladığım, sanatçının seçtiği dalda sürekli ön çalışmalarla sanatsal yaratım ve üretim için birikim sağlamak, dolayısıyla yaratun için her an hazır olacak biçimde dağarcığını doldurmak ve her ne olursa olsun engelleri aşmaya çalışmak, güçlükleri yenmeye "azimli ve kararlı olmak, çalışmalarını hiçbir biçimde aksatmamak! Yaşamın hangi döneminde olursa olsun, sanatçının sanatla bağını koparmadığını göstermesinin biricik yolu (gizlese bile) üretmektir. Çünkü sanatçı varlığını üretkenliğiyle ve hatta üretkenliğinin devamlılığıyla kanıtlar. Yani, üretmek sanatçılar için bir zorunluluktur Ancak, bütün bunları söylerken elbet te özgün yaratımları kastettiğimi; yabancılıkları, moda esintiler ardında sahte yenicilikierle çırpıştırılmış kimi ürünleri, esnafça bir pazarlaycılık tezgâhının ardında durarak kendini yine lemeleri bu bağlam içinde düşünmediğimi belirtmek isterim. Yine ayrıca belirtmeme gerek yoktur ki, her gerçek sanatçı, yaşamını allak bullak eden tüm fırtınalara göğüs gerebilen, her engeli aşmayı bilen, önüne çıkan umutsuzluk duvarlarını yıkabilen, en kötü koşullarda bile üretimini aksatmayan kişidir.

Ama yine de kendimi o yitip gidenler içinden de nice iyi ve güçlü sanatçılar çıkabileceği düşüncesinden alıkoyamıyorum; fakat artık onların çoğu çok başka yerlerde ve konumlarda kendi yörüngelerini izliyorlar. Üzülmek belki de boşuna! Üretmek var olmaktır çünkü ve onlar üretmedikleri için yok olup gitmişlerdir.

En etkili savaşım aracı: üretmek

Sanatçılarda bir başka hastalığın göze çarptığını söylemeden edemiyeceğim: Kimileri, yetersiz bir üretim le varlıklarını sürdürmeyi yeğliyorlar. Oysa sanatta 'ya hep, ya hiç!' diye özetlenebilecek bir anlayışın geçerliliği ortadadır. Üretimi kıt sanatçıların önlerine çıkan engelleri aşmakta zorlandıkları yaşam koşulları içinde sanata yeterli zamanı ayıramayıp sanatsal yaratımda ağır kaldıkları da bir gerçektir. Nedir ki, türlü sorunlar içinde bocalayan sanatçının üretiminin sınırlı kalmasının hem ona hem sanatımıza zararları da yadsınamayacak ölçülerdedir. (Burada, Atillâ İlhan'ın, Milliyet Sanat Dergisi'nin 15 Şubat 1981 tarihli sayısında özellikle genç sanatçılar için saydığı üç tehlike (siyasal baskılar, alkolizm, kültürsüzlük) den de söz etmekte yarar var. Hele, kimselerin umursamadığı alkolizmin nice sanatçının başını yediğini, kimileri için de nice yaratısal kayıplara neden olduğu bir düşünülürse, sanatçının yaşam içinde zorlukları yenmedeki kararlılığının önemi bir kez daha ortaya çıkar.)

Aydınlarımızın tembelliği ise dillere destan! Hele son (yani 1980 ve öncesi) dönemin bulaştırdığı hastalıklar küçümsenemiyecek engelleri oluşturuyorlar. İyi örnekleri dışta tutarak düşündüğümüzde, 70'li yılların son kesiminin aydınlarımızı daha da tembelleştirdiği, hazır kalıplara göre düşünmeye, ezberci tutumlara kayıp araştırmasız, incelemesiz önyargılarla düşünce kırıntıları toplamı bir takım akımların ardında —nereye gittiğini bile doğru dürüst ayırmsayamadan— koşturmaya ve en önemlisi de sanatı küçümsemeye alıştırdığı gerçeğini yakalarız. Onca gürültü patırtıya karşın, doğru dürüst bir tek şey yapılmadan o sağırlar diyaloğunun gürültüsüyle geçen ve salt "konuşmak" demek olan o günlerin kime ne kattığı, kimden neler götürdüğü bugün pek ayrımsanamaz belki, ama er geç ayrıntılı görüntüsüyle ortaya çıkacaktır.

Bugün ne yazık ki bu alışkanlıklar kimi aydınlarda olduğu gibi kimi sanatçılarımızda da sürüyor. Sanatı, bir vıdıvıdı curcunasından ayırmak gerekiyor. Hele böylesi bir dönemde, yoz bir roman, yoz bir şiir, yoz bir öykü ne idüğü belirsiz bir metinler bolluğu ortalığı kaplar ve bireyciliğin doruklarında gezinenler baştacı edilirken, hala o eski hastalıkların başdönmelerine benzer savrultusuyla ortalıkta dolaşmak elbette anlamsızdır. Onların karşısına çıkarken en etkili savaşım aracımız ise, yine üretken olmaktır... Çene çalmak yerine, kalemimizi, yazı makinemizi çalıştırmaktır. Sanat anlayışları arasındaki çatışmaların, eğrilerle doğruların ortaya konmasında payı yadsınamaz. Geleceğe giden yolda sanatta hangi yolun geçerlilik ve işlerlik kazanacağına elbette ki zaman karar verir; ama, doğru bildiklerimizi, kendi savaşım yollarına başvurmak da bir zorunluluktur. Ne var ki, üretimde yetersiz kalındığında, üretilende nitelik ve nicelik



İzmir'de Kolaj - Karikatür Sergisi

15-30 1981'de İzmir Devlet Resim ve Heykel Galerisi'nde Oğuz Dicle'nin karikatürleri izlendi. 1959 doğumlu Oğuz Dicle 1978'den bu yana Ankara ve İzmir'deki 3. sergisini açmış oldu. Değişik mizah öğelerini kolaj tekniği ile biçimleyerek ortaya çıkardığı ürünler, "Kolaj-karikatür" adı verilebilecek bu tip çalışmaların ülkemizdeki ilk örneklerinden. İzmirli karikatür izleyicileri için değerlendirme ve tartışmaya açık bir sergiydi.

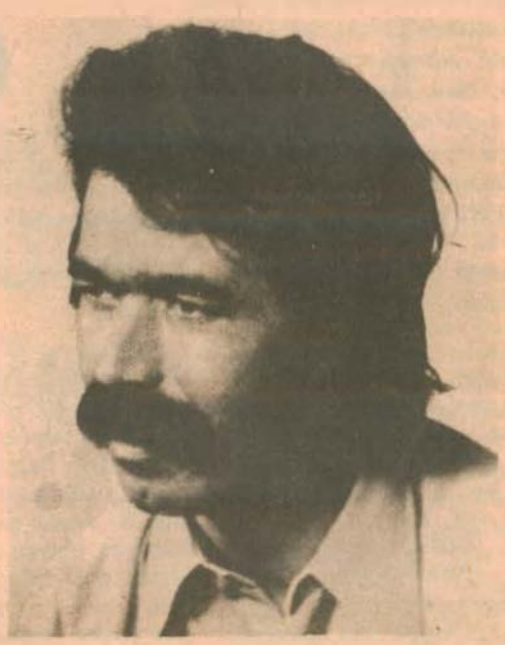
yönünden amaçlananın altına düşüldüğünde bunların fazlaca bir önemi kalmayabilir. Bunun için, çok çalışmak düzeyli birçok yapıtı birden ortaya koymak başlıca amacımız olmalıdır. Sürekli üretmediğinde nasıl yaya kalınıyorsa, karşıt sanat anlayışlarının geriletilmesinde de tembellik başarısızlığı getirebilir. O zaman sanatımız hiç de istemediğimiz yabancı, soyut, bireyci yataklarda akarak geleceğe doğru yol alır ki; sonradan diz dövmenin hiçbir anlamı yoktur.

Günümüz edebiyatına bir göz attığımızda çok kaba çizgilerle gördüğümüz nedir? Toplum kaçağı bireycilerin o yoz, o toplumumuzdan ve gerçeklerimizden, ulusal kaynaklarımızdan uzak yapıtlarının öncelik kazanması; değil mi? Bazı toplumcu gerçekçi sanatçıların yaptığı nedir bu durumda? Umursamazlıklarını gevezelikleriyle örtbas etmek ve birşeyler yapıyormuş görünmek... Ama ortaya dişe dokunur birşey koymamak, koyamamak! İşte durum ortada: Bireyciler tüm kapıları ilk çalanlar oluyorlar. Girdikleri mekânda başköşeye kurulmak için —bilerek bilmeyerek— bazı kucaklara oturdukları da oluyor, itiş kakış kendilerine yer açmaya çalıştıkları da!.. Kendilerine yer açmakta başarılı olanları da var: Elbette üretken olanları. (Üretken olmayanları da maşallah bir şiiri beş yerde yayınlayarak bu işi kıvırıyorlar!) İyi, güzel de, bunlara ne kadar zaman kayıtsız kalacağız? Yani, Türk şiirini'n bu dönemine bir ot şa'ri mi egemen olacak? (O bir şiiri beş yerde yayınlayan...) Aynı kişilerle üç roman ve birkaç öykü yazan mı Türk romanını götürecek? Dedikleri arap çorbasını andıran bilgiç, yığışımcı bir öteki de genç kuşağın şiir ve denemedeki öncüsü mü sayılacak?

Ve birilerini'n başına sanat kuşlarını kondurmak için dönen dolaplar sergilendiği halde kayıtsızlık yine mi sürecek? Yine mi ortak bir tavır geliştirilmeyecek onlara karşı? Sahtelikler bayağılıklar, kurulan tuzaklar nasıl aşılacak? Bizim toplumumuzun özgün ve çağdaş sesi demek olan toplumcu gerçekçi ürünler yine mi gölgede kalacak?

Elbette ki hayır! Her türlü çabanın önünde ve yanında, tüm bunları aşabilmenin biricik yolu üretken olmaktır. Etkinliğimizi en çok bununla duyurmak, bu yolla onları gölgede bırakmaksa boynumuzun borcudur! Tarihsel görevimiz bugün budur!

Öyleyse, hadi makine başına!...



Bende Saklı Kalan

Bende saklı kalan adın
Şimdi fasulyelere sırık diken
Köylü kadınların ağzında
Sakız olup çiğneneceği yerde
Katılıyor onların güpe gündüz
Mırıltılarla başlayan ağıtlarına

Bende saklı kalan adın
Çoktan sokulmuş olmalı
Okul çocuklarının köy yollarında
Taşların soğumuş yüzlerine
Tebeşirle yazdıkları yazıların
Aralarına

Bende saklı kalan adın
Tozlaşsa da bir nergis çiçeği gibi
Gadan alayım gene de
Bir işçinin elindeki sefer tasıyla
Ve alnından sarkan sususla
Yan yana duracak güzellikte

Abdülkadir Bulut

CHICK COREA

Bundan yedi yıl önce –74 Mart'ında– Jazz Hot'da yeralan bir söyleşi de, Chick Corea, "artık dinleyicileri ile olan ilişkisine, müziğinin içeriğinden daha fazla önem vereceğini" söylüyordu. 70'li yıllar jazz-rock'un en iyi orkestralarından "Return to Forever"ı henüz kurmuştu.

Billi Evans'tan sonra bir çok piyanisti peşinden koşturan Chick, dostu Herbie Hancock gibi, armoni araştırmalarını ihmal ederek, daha basit, daha dolaysız, doğrudan ve çok elektrikli bir müzik şekline yöneliyor, rock dinleyicilerini fethediyordu.

Basçısı Bunny Brunel tarafından bu yıl başlarında gerçekleştirilenbu söyleşi, bize Chick'in, şöhret için feda ettiğini kabul ettiği iyi kompozisyon ve daha derin enstrümantal çalışmalar yapmaya kararlı, daha olgun ve titiz yeni yüzünü sergiliyor.

Sonuç henüz duyulmamış da olsa, dörtlünün son Avrupa turnesi, geçmişten daha da büyüleyici olan, çağımızın en iyi emprovizatörlerinden biri ile karşılaştırdı bizi.

Bunny Brunel: Chick, "Tap Steps" albümünden beri ne yaptığını ve yeni tasarılarını anlatır mısın bize?

Chick Corea: "Tap Steps", 79 Kasım ve 80 Şubat'ı arasında kaydedildi. Joe Farrel'in yerini alan Steve Kujala (Sax) ile 80 Mart'ında başlayacağımız uzun turne grubumuz oluştu. "Tap Steps"ten önce 80'in konser yılı olmasına ve bunun için de düzenli bir grubumun olması gerektiğine karar vermiştim. Amerika'da Eylül ayına kadar her gece seyirci karşısına çıktık; aynı müzisyenlerle sürekli beraber çalmak çok hoşuma gidiyordu. Bu yüzden çok otunmuş bir program sahibi de olduk. Sonra Gary Burton ile Avrupa'da ikili çalma fırsatını da buldum. 1980 yılı iki aylık İtalya gezisi ile sona erdi. Evliliklerinin ellinci yılını kutlamaları için annem ve babamı da beraberimde götürmek istiyordum: Onlar anne-babalarının İtalya'dan Boston'a göç etmelerinden bir kaç ay sonra dünyaya gelmişler ve hiç bir zaman ana vatanlarını görme fırsatları olmamış. İtalya'da 1971'den beri ilk defa ardarda 20 solo resital verdim. Bu deneyi çok sevdim. Bir çok müzisyen İtalyan dinleyici gürültücü ve dikkatsiz bulur, bence müthişler. Evime dönüşte yıllardır ihmal ettiğim birşeyi yapmaya karar verdim: tekrar bir öğrenci gibi piyano başında çalışmak ve müziğin hayatımdaki yeri üzerinde düşünerek bir kaç ay geçirmek.

Şimdi her zamankinden daha fazla gelişmeye ihtiyacım var. Yıllar boyunca mümkün olduğunca fazla çalıp sürekli yeni kompozisyonlar yazmaya eğilimli kaldım. Bir çok müzisyen gibi dinleyicinin zevk ve fikirleri ile sürüklenmeye bıraktım kendimi, fakat şimdi geriye çekilip, müziğe yeniden ve uzaktan bakmak istiyorum.

Bir kaç zamandır herkes aynı şekilde, tümüyle aynı notaları çalıyormuş gibi geliyor. Beni çekense yeni oyunlar, yeni müzik şekilleri bulmak.

Amerika'da olaylar çok çabuk gelişiyor, Avrupa'daki belirgin incelik beğenisi bizde yok. Sürekli yeniliklere ihtiyaç hissediyoruz biz, bizde olmayan, gelenek ve kültür gelişimi fikri. Üstelik Amerikan dinleyicisi büsbütün basmakalıp; kimse kendi bakış açısına sahip olmaya çalışmıyor. Değişmesini arzuladığım, fakat tek başıma değiştiremeyeceğim de işte bu. Beni ilgilendiren, bu değişime yardımcı olmak ve güzel sanatlar la kültüre etkin olarak katılmak.

B.B.: Enstrüman çalışmalarını nasıl düzenliyorsun?

C.C.: Yıllar var ki piano çalışmamıştım. Şimdi eğer tekrar başladıysam, bunun nedeni tekniğimi ilerletmekten öte, gerçekten beynimin





40 yaşında

yıkanmasına ihtiyacım olduğu içindir Beethoven'dan Bagattelle'ler, Debussy'den Prelüd'ler, Villa-Lobos'dan küçük parçalar, Messiaen'ın eserlerini ve özellikle piyano repertuarı içinde en sevdiğim kompozisyonlardan biri olan Alban Berg'i çalıyorum. Bu eserleri her akşam çalışıyorum. Aynı zamanda da bazı yeni düzenlemeler yapıyorum. 1970'den beri on altı tane "Çocuk şarkıları" yazmıştım, bunlara dört tane de yenisini ekleyerek seriyi tamamladım. Tümünü solo olarak kaydedip, partisyonları da yayınlayacağım.

Piyano ve orkestra için hazırlanmış bir eser gibi, bir çok tasarım var. Amplifikasyonsuz, gerçek konser salonlarında çalmak istiyorum. 1981'le uzun süredir görmediğim, Mike Brecker ve Eddie Gomez gibi dostlarla (1) kayıt yapacağım.

Görüyorum ki, yıllar geçtikçe topumuzun sanat ve sanatçıya duyduğu ilgi azalıyor. İnsanlar artık okumayı bilmiyorlar ve okullarda sanata güdülendirme de yok. TV hiç birimizin yakasını bırakmıyor ve radyoda da kötü müzik sürümü dinmiyor. Konserlerimin sonunda, her dinleyicimin diğerlerinden değişik tepkiler vermesini isterdim; örneğin biri uyurken diğeri dalga geçmeli, bir üçüncü ise ağlamalı. Bence sanat sadece insanların zevklerine hitap etmez; aynı zamanda yeni fikirlerin gelişip, serpilmesine yardımcı olur.

B.B.: Yeni piyanistlere tavsiyelerin neler olacak Chick?

C.C.: Bu çeşit öğütlerin çok genel olması gerekir, çünkü sonuçta herkes kendi öz kararını almak zorunda kalacaktır. Öncelikle, gerçekten iyi piyano çalanları bulup, çalışlarının çok yakından incelenmesi, ustaların öğrenilmesi gerek. Improvizasyon (doğaçlama) bir teknik olmaktan öte bir düşünce gelişimidir. Kişinin imgeleme gücüne güvenmeye gereksinimi vardır: İşte improvizasyonun temeli de budur.

Piyano tekniği çalışırken, tekniken başka bir şeyin söz konusu olmadığını bilmek gerekir. Başka bir deyişle, teknik enstrümanını kullanış tarzı, duygularını en iyi anlatım biçimidir. Günümüz öğrencileri büyük bir çoğunlukla, taklit etmenin kötü olduğunu düşünüyorlar, fakat henüz taklitden daha iyi öğrenme yöntemi yok.

B.B.: Bende Eddie Gomez ve Stanley Clarke'ı taklit ederek başladım.

C.C.: Ve daha sonra anlatmak istediğine uygun bir teknik sahibi oldun.

B.B.: Evet, onları dinleyerek kafalarında ne olduğunu, bir cümlede niçin bize çok doğal gözükecek bir akort yerine bir başkasını kullandıklarını anlamaya çalışırdım. Bunu öğrendikten sonra, aynı fikri izoniyazarak bir akordu diğeri ile değiştirebiliyordum.

C.C.: Bu nedenle gerçek müzik [illegible] gisi hiç bir kitapta bulunamaz; bir [illegible] tadın bile olsa, her kitap kişisel [illegible] görüşü temsil eder. Önemli olan, [illegible] tün farklı görüşlerden seçebilme [illegible] tisidir.

B.B.: Jazz çevresi içinde uyuşturucu sorununa çok duyarlı olduğunu biliyorum, şimdi ne düşünüyorsun bu konuda.

C.C.: Uyuşturucu kişiyi duyarsız ve bilinçsiz kılıyor. İnsanlar çoğunlukla uyuşturucuların duyuları hareket geçirdiğini, uyarıcı olduklarını sanıyorlar, fakat gerçekte bilinci alt alt bullak ederek, karartan, farklılık hissi vererek kişiyi kendine yabancılaştıran gerçek bir zehir. Kişisel deneyimlerim sonucu, hayatta sahip olabileceğimiz minimum sağlık ve bilince gereksinimimiz olduğunu düşünüyorum. Uyuşturucular yaşamın gelişimini engelliyor. İşte uzun yıllar kullandıktan sonra şu anda düşündüklerim; 1965'de de bıraktım.

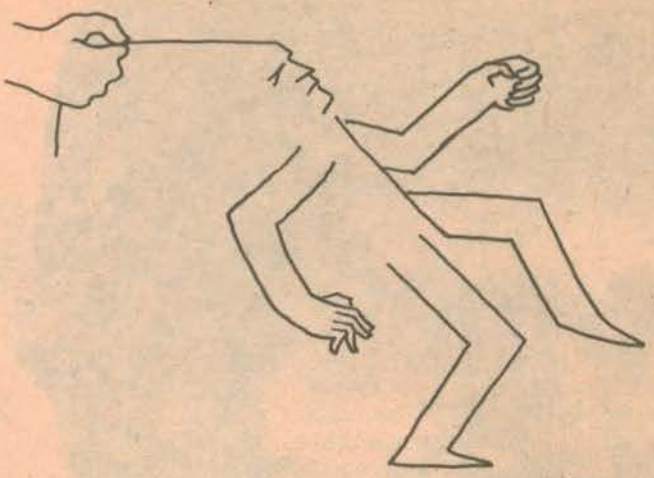
B.B.: Benim kuşağımdan müzisyenlerin büyük bölümünün uyuşturucu kullanmadığını sanıyorum. Uyuşturucu kullanmanın daha iyi çalmaya yardım etmeyeceğini biliyorlar.

C.C.: Evet, artık halkın sevgisini kazanmak için fiziklerini kullanıyorlar; yoga, jogging yapıp, beslenmelerine özen gösteriyorlar. Benim zamanımda, meslekte uyuşturucu [illegible] idi.

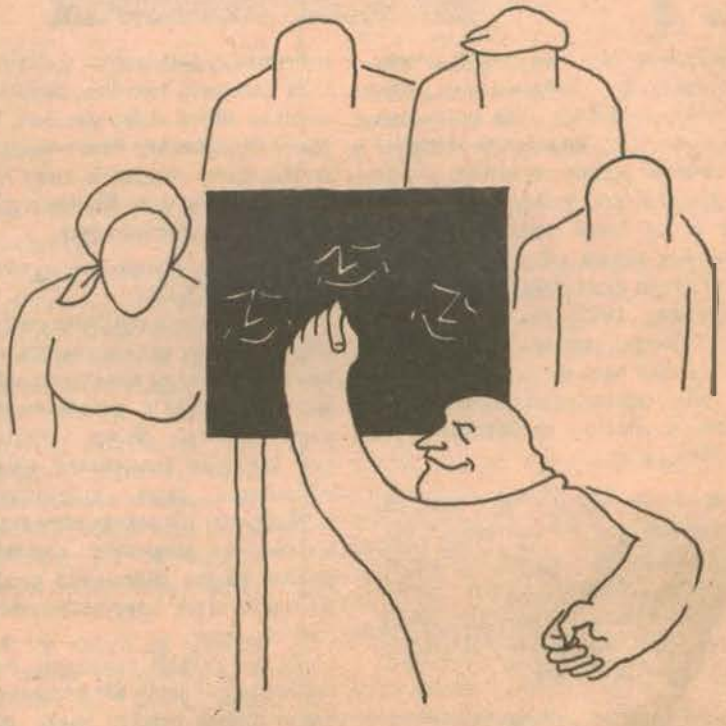


OKAN

MUSTAFA OKAN 1963 yılında Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. Şimdilerde GYÖO Resim Bölümü'nde öğrenimini sürdürüyor. Genç karikatür kuşağımızın da en genç, üyelerinden olan Mustafa Okan'ı, çizgide seçtiği yazın anlatımda, yer yer kimi ustalarımızı anımsatıyor. Yazılı anlatıma hemen hiç başvurmayıp, mizah ögesini yalnızca çizgiye yükleyen bir tutumu benimsiyor. Mizah unsuruna yaklaşımı ise, belki en başarılı yanı. Mizahı, zor köşelerinden kavramaya çalışıyor. Okan'ın bazı teknik eksiklikleri, çizgide biraz daha ustalaşmayla, kolayca giderilebilecek nitelikte. Bu eksiklikleri de giderebildiğinde sayfalarımızda yayımladıklarımızdan çok daha başarılı karikatürler çizebileceği kuşkusuz.

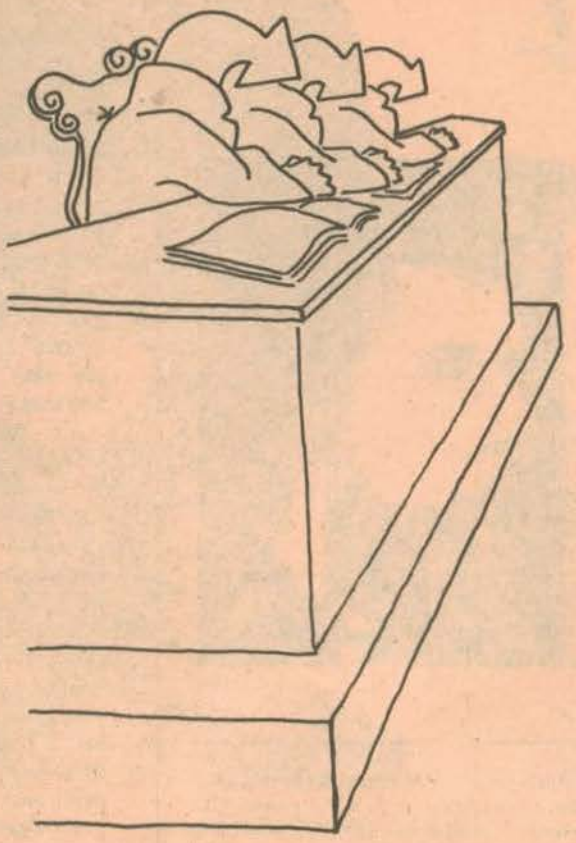


OKAN



OKAN

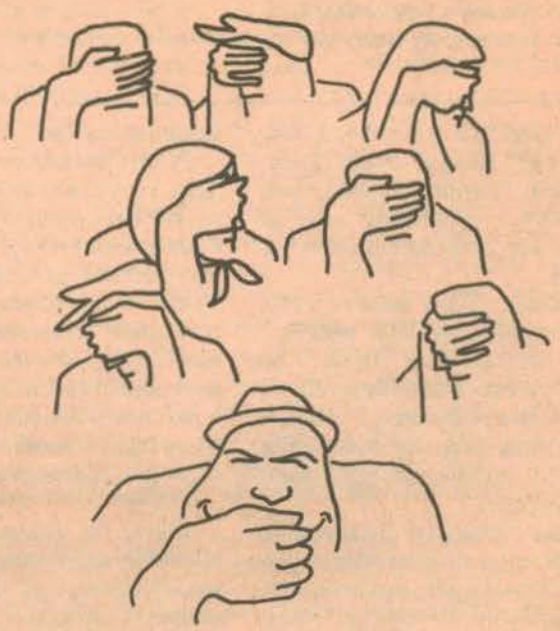


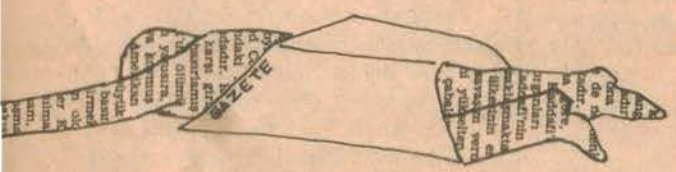




OKAN

OKAN





OKAN

OKAN

CARMEN'in Kısa Ömrü!..



● George Bizet, Carmen'i 1874 yılında yazdı. Pek çok ülkede binlerce kez sahneye konan bu ölümsüz opera, yazıldıktan 118 yıl sonra, Çin Halk Cumhuriyeti'nde "burjuvaya karşı" olduğu için sahneye kondu ve ilgililer seyredip "fazla açık", "sosyalist ahlaka "aykırı olduğu gerekçesiyle 6 gün sonra yasakladılar.

Bir yüzyılı aşan, uzun ömürlü Carmen, 20. Yüzyılda ülkenin birinde ancak 6 gün yaşatılabildi.

1 Ocak'tan bu yana, Çin'de "ilk kez" sahneye konan Bizet'nin ünlü "Carmen" operası fazla "cüretkar" bulunduğu için, ancak 6 kez oynandıktan sonra kaldırıldı.

Aslında, Opera sahneye konulmadan önce "ideolojik tedbirler" alınmıştı. Carmen "ilerici" bir oyun olarak sunulmuştu. Operanın kadın kahramanı, "Burjuva toplumuna karşı mücadele veren, özgürlük tutkunu bir kişi" olarak tanıtılmıştı.

Ama bütün bu betimlemeler Çin'de sanat işleri ile uğraşan ilgililer açısından pek inandırıcı olmadı. Özellikle Carmen'in fırtınalı aşkları ya da Carmen'in Don Jose'ye askerden firar etmesini isteyen sahneler gibi, Çin'de büyük eleştirilere uğrayan tabuların konu edilmesi, yetkilileri karşıt bir tutum takınmaya zorladı.

Pekin Operası'nın görevli sanatçı ve orkestra elemanları, oyunu altı kez yöneten orkestra şefi Fransız Jean Perisson'un önümüzdeki günlerde ülkesine dönmesi ile "Carmen"i oynamayı bırakmak zorundalar. Aynı zamanda, Perisson'un gidişi ile orkestrayı yönetmesi düşünülen Çin'in en yetenekli orkestra şeflerinden olan Zhang Şıaoying'in durumu da yukarıdaki gelişmeler sonucu askıya alındı.

Olayın ilgi çeken bir yanı da, biletlerin satışa çıkarılmamış olması,yalnızca belli kişilere dağıtılmasıydı. Ayrıca, Çin basınında oyun ile ilgili hiç bir yazının da yer almaması dikkat çekiyordu. Hatta oyunun gazetelerdeki günlük sanat programlarında bile yer almadığı görülüyordu.

TEK başına bir okul olan, büyük öğretmen Nazım'ın dışında yakın Türk şiirini en kalın çizgileriyle üç 'çıkış', ya da yerleşik deyimiyle üç akım etkiledi. Garip şiiri, İkinci Yeni ve 60 Kuşağı.

Orhan Veli, iki arkadaşıyla Garip önsözünü yazıp yayımladığı zaman 27 yaşındaydı. Oktay Rıfat yine 27, Melih Cevdet 26. Türk şiirinin Garip'le birlikte önemli bir soluk, şiir deneyimi açısından da önemli bir zenginlik kazandığına kuşku yok. Fakat, 1955'lere kadar, bir takım şairlerce *Garip* bir biçimde çoğaltılıp tıkandığına da. Adını o yıllarda, 25-26 yaşlarında bir Veteriner Fakültesi öğrencisi olan Muzaffer İlhan Erdost'un koyacağı bir başka çıkış, işte tam bu sıralar Pazar Postası'nda başladı. Bu biliniyor. İkinci Yeni şairlerinin yaşları da, yine birkaç 'ağır top'un dışında 30 yoktu. Kendisini doğuran yazınsal etkenler, 1960 sonrasının toplumsal- politik yükselişine dayanamadı; kendinden sonra gelenlerce *g'yaplarında* yargılandı, *günah tekkesi* ilan edildi. Değişen toplumsal- politik koşullar, sonradan '60 Kuşağı' adıyla yer bulacak bir şiiri yaratıyordu. Yazmaya İkinci Yeni'yle başladılar, bir kültür patlaması onları, *yep yeni* belki değil ama, çok farklı bir estetik çerçeveye getirip koydu. 1960'lı yıllarda şiire başlayan bu gençlerden dördü ile Osman S. Arolat, 'çıkış'ın bildirgesi sayılabilecek konuşmayı yaptığı zaman İsmet Özel ve Özkan Mert 25, Süreyya Berfe 26, Ataol Behramoğlu 27 yaşlarındaydı.

Türk şiirinin durgun akışını hızlandıran, değişik dönemlerde taze kan verenler hemen her zaman gençler oldu. Bugünün genç şairlerinin yaşça ağbisi 60 Kuşağı da 12 yıl önce, "şimdi bizimle birlikte yeni bir tomurcuk patlamaktadır", "edebiyatımıza taze bir soluk getirmeye başladık" diyor (İsmet Özel) ve "yapaca(kları) toplu çıkışla kendi(lerinden) sonra yazmaya başlayan genç kuşakları etkilemek, onları zararlı etkilerden arındırmak istiyor(du)" (Ataol Behramoğlu).

Toplumcu gerçekçi şiire, özellikle bu estetik kavrayış içinde olan şair -eleştirmen- okurlarca daha kapsamlı bir eleştirel yaklaşıma şiddetli gereksinim duyulan bu günlerde, 12 yıl önce ANT Dergisi'nde yapılan o konuşma büyük bir önem taşıyor. Aynı konuşmada imzası bulunan şairlerden birisinin bugünlerde yayımlanan bir yazısı, kuşkusuz bir o kadar önem

"Hangi Dünyaya Kulak Kesilmişse Öbürüne Sağır"

Akif Kurtuluş

li. Yazıda söylenenlerle birlikte, bir o kadar da söylenmeyenler, belki de söylenemeyenler dikkat çekiyor.

Hemen arada söyleyelim. Bugün gençler, farklı bir zenginliği yaşıyorlar. Zenginlik, biraz da 'çokluk'tan. Bu çokluk, *çok fazla* konuşmuyor. Çok fazla şiir yazdığı söylenebilir. Özellikle, kendinden önceki için ko konuşmuyor. Bunu *kültürsüzlüğe* bağlamak yanıltıcı sonuçlar verebilir. Ancak, bugüne kadar yapılanın tersine, 'öncekiler' 'şimdikiler' için konuşuyor. Öncelikle de gençler için düzenlenen özel sayılar, özel bölümlerde. Yüzeysel ve şiirin sorunlarına değinmekten uzak olarak. Bir başka eğilim de şu: Özellikle kolaycı yazın piyasası tarafından 'meta' halinde kullanılmaya başlanan ve buna bağlı olarak da abartılan bir gençlik olgusuna karşın, genç Türk şiirinin hastalıklı yanlarını, nereden, hangi zaman diliminden kaynaklandığına bakmaksızın *genelleştirmek* gibi toptancı bir eğilim.

Sözü daha fazla uzatmaya gerek yok. "(....) ANT Dergisinde (iki şair arkadaşın da katılmasıyla) yayınlanan çıkışınız" diye Ataol Behramoğlu'nun söz ettiği konuşmadaki diğer dördüncü isim İsmet Özel'in, Sanat Olayı Dergisi'nin 13. sayısında bugünün şiir sorunlarının üzerine giden, ilgili pek çok konuyu daha net verilerin ışığı altında tartışmaya açabilecek bir yazısı yayımlandı. Bu yazı, o yazı içindir.

* *

Belli bir konunun tartışmaya açılmasının yöntemi pek çok. Ancak, kolay bir yöntemi var bunun. Saldırgan ve 'peşinci' bir biçemle, sonuçları peşpeşe sıralayıp bitiriverme. (Sonra yanıtlar yanıtlanabilir.) Nasıl, neden, hangi koşullar altında, gibi daha da çoğaltılabilecek bu soruları sormadan yanıtlamadan. Bu yöntem, tartışma için en kestirme yol. Türkiye'de özellikle son bir kaç yılda çok kullanılıyor. Yararı olmuyor mu? Olmuyor denemez. Gündelik yazın piyasasını canlandırıyor. Fakat bir kaç yıl sonra *tartışıldığıyla* anımsanabiliyor da. Ne ki bunu yapan gençler değil. Yine bugün, yaşı genç bir şair çıkıp, "Türkiye'de roman şür olmadığı için yok, şiir de asalaktır" gibi kalın yargıları peşpeşe sıralasa dikkate alınmayacak. Ancak, bunları Türk şiir yolunun kesinlikle önemli sayılacak bir ismi, "çarpıntısız dakikası olur mu devrimcinin" deyip "Amentü" ile önünde yeni bir defter açan bir 'ağbi' söylerse, üzerine gidilmeli. Kestirme gibi görünen saptamaların altında nelerin yattığını anlamak, köprülerin altından hangi suların aktığını anlatmak için.

Şiirin dün'ünü seçerek alıyor

SÜREKLİ değinmelerde bulunacağımız bu çıkış söyleyişisine, 2.12.1969 tarihli ANT Dergisi, "Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor" başlığıyla, "Türkiye'de son yıllarda kavganın içinden gelen, yaşadığı olayları soluklanan genç sanatçılar güçlü sesle kuşaklarının seslerini duyurmak tadırlar." diyerek başlıyordu. Osman S. Arolat da, bu söyleşinin ana amacını giriş sözüyle açıklıyordu: "Türkiye sanatının bugünkü durumunu ve sizleri toplu çıkış yapmaya zorlayan nedenleri konuşmak üzere toplandık" Daha sonra Halkın Dostları çalışmasıyla daha net bir görünüm alacak olan, kendinden sonraki şiir yolunu belirli ölçülerle etkileyen ve "birlikte yürüdü(kleri) bir kavganın içinden çıkıp gelip" (İsmet Özel) 1971'in hemen sonrasında dağılacak olan birlik ve beraberlik, ilk kez bu sözlerin ardından *söyleyeceklerini söylüyor* ve açık bir kimlik alıyordu.

Behramoğlu, o günkü Türk edebiyatının, Türk insanının çağdaş gerçekliğini ifade edemediğini, bunun için de geri kalmış bir edebiyat olduğunu söylüyor:, gerici edebiyatı da iki gruba ayırarak, şöyle diyordu: "İlk gruptaki gericiler, N. Fazıl, F. Nafiz vs.nin temsil ettiği anlayış çerçevesin de bulunanlardır ki bunlardan söz etmeye değmez. Çünkü bunlar bugünün kuşakları üzerinde etkili olamamaktadır. Edebiyatçı olarak sözleri edilemez. İkinci gruptaki gericiler ise 1950 - 1960 arasında yazmış olup bugün hala etkinliklerini sürdürmekte olanlardır ki asıl kavgamız onlarla olacaktır." Bu ikili ayırıma orda bulunan üç şair de katılacak ve bunu yine leyecektir şu ya da bu sözdüklerle. Bugün, 1982'nin ilk aylarında "Türk şiiri son büyük atılımını 1954-1959 yıllarında yaptı Bu atılımın 'akım' olarak değeri sıfıra indirgendi çoktan, ama tek tek şairlerin kurup geliştirdikleriyle oluşan özsu uzun süre ilke

şiirini besledi" diyen İsmet Özel, o konuşmada, 54-59 dönemine karşılık gelen edebiyat anlayışı için şunları söyleyecektir: "Bir de gerici gibi görünmediği halde gerici olan bir başka edebiyat anlayışının varlığı görülmektedir. Bu da kendini hayatla yenileme yen, hayat tarafından eskitildiği için gerici olan edebiyatdır."

Herhalde söylenmeli. Bu yazının amacı kesinlikle İsmet Özel'in dün ve bugün söylediklerini karşılaştırmak, aradaki *değişmeleri* yakalamak değil, Salt bunun yararı da olmaz zaten. Dünden bugüne gelen yolda, bugünün sorunlarını tartışacaksak, buna da zorunluysak, dün'e ilişkin doğruları ve yanlışları paylaşmadan bugüne nasıl uzanacağız? Öyleyse?..

İsmet Özel tarihi seçerek alıyor. Oysa boşluklar yok tarihte. Şiir tarihinde de. İsmet Özel şiirin dün'ünü seçerek alıyor. Yazının sonuna doğru söyleyebilirdik. Şimdi söyleyelim. İsmet Özel, dün İkinci Yeni'ye küfür ederken *inkarcılık* yapıyordu. Bugün, bir zamanlar "koca bir tobruğu yüklen(diği) arkadaşlarla" birlikte şiir ürettiği döneme, *sevgisiz* ve aynı toptancı ve inkarcı bakışla yaklaşıyor. Türk şiirinde yaşı genç olanlarca, İsmet Özel'in bugünün gençlerini de aynı toptancı bakışla silmesi bu kadar önemli değil. Çünkü iki sayfalık yazılarla üzerine gidilecek bir sorun, geçiştirilecek bir konu değil. Dün de öyle olmadı. Fakat, verilecek hesapları vermeden 60'lı yıllardan uzaklaşıp, 54-59 dönemine gitmek, ordan bugüne gelmek o kadar kolay olmasa gerek. 60'lı yıllardan bugüne"(...) sanat gözönüne alınıyorsa, yalnızca anlan beklentilerin yedeğinde ve daha önemlisi hazır ideolojik kalıplar içinde hangi biçim ve öze uygun kılınacağı bakımındandır" demek, o zaman dillmine gözler kapatıldıkça, şiirimizin 60 çıkışı tartışılmadıkça 'içten' olmayacak. Buraya sık sık gelinecek.

Bugün artık İ. Özel tarafından özellikle sözedilmeyerek yadsınan 60 lı yılların şiirinden, öncelikle bugün söylenenlerle bağıntılı olarak sözetmekte yarar var.

60'lı yılların şiiri daha önce Türkiye'nin görmediği bir şekilde, yaşamın, toplumsal pratiğin belirlediği bir şiir. Türk şiiri 40 Kuşağının bile başaramadığı (nasıl başarsaydı) bir olayla karşılaşıyor. Şür, Nisuaz, Markiz, Elit, Baylan ve Meserret'in dışına çıkmıştır artık. Şiirimize Baudlaire, Verlaine, Valery'ler ile giren 'şair bohemi' ni sarsmaya başlayan gençler, yazdıkları şiirleri ilk kez birbirlerine 'parti lokali' nde okumaktadırlar. Bunun önemi büyük. Özeti şu: 60 Kuşağında, 54-59 döneminin aşırı biçimciliğine karşı tepki gibi yazınsal etken bir yana bırakılırsa -ki bırakılmalı- öne çıkan kesinlikle toplumsal, politik kaygılardır. Bugün İsmet Özel'in "Türk şiirini aydınlar katında düşürüp, sonra da asalaklaştıran edebiyat dışı, şür dışı dır" dediği eksikliğin çıkış noktası bu yıllarda. İsmet Özel şiiri bozan, asalaklaştıran etkenin şür dışı olduğunu, edebiyat dışı olduğunu söylerken, yeni bir şey söylemiyor. 1974'ün 30 Nisan'ında Salâh Birsel, defterine şunları düşecektir günlük yerine: "Bir de şu var: şiir artık kendi dışındaki ölçülerle değerlendiriliyor. Romanlar da öyle. İyi bir romancının eleştirmenlerce tutulması, onun edebiyat dışı ölçülere uyan bir roman yazmasına bağlıdır." Şiir yazmakla iyi edip etmediğini kendine soracak ve şöyle yanıtlayacaktır: "Yavrum Salâh, elbet iyi etmiyorsun. Ama bu ortamda başka bir şey yapamazsın."

İsmet Özel yeni bir şey söylemiyor. Fakat onda *yeni gibi görünen*, şaşırtıcı da olmayan şu: Geçmişe sevgisiz yaklaşıyor. Önemli olan, bugün 60'lı yılların şüründen bugüne gelen şiiri bozarun, asalaklaştıranın şiir dışı olduğunu söylemek değil. Yapanın da şür dışı olduğunun altını çizmek, daha önemli. Yapan şür dışı olursa, bozan da şiir dışı olacaktır. Bu söylense, asalaklaştıranın da şiir dışı olduğu önem kazanacak ve belki de böylesi abartılamayacak. Ya da o yıllarda söylenen bugün unutulmasa, bu eksiklik daha zengin tartışılabilecek. İsmet Özel, 60'lı yılların şiirine sevgisiz yaklaştığı için, "marksist felsefeyi öğrenme konusunda önemli olanaklar edindik. Böylece edebiyatımıza yeni bir soluk, taze bir hava getirmeye başladık" dediğini unutuyor. O yıllarda, şiiri yapanın da şiir dışı olduğunu söyleyip unutmak, basit bir dalgınlık değildir.

Sevgisiz yaklaşım salt bununla ilgili değil kuşkusuz. 60 Kuşağının şürine sevgisiz yaklaşım, 60'lı yılların toplumsal yükselişine de sevgisiz yaklaşımı getirir beraberinde. Tersi mümkün değil. 60'ların şüri, o toplumsal yükselişin şüri çünkü. Öyleyse 60 Kuşağım *sevmek* ve *eleştirmek*. 61 sonrasına da sevgi dolu ve yarını elde tutmak isteyen bir bakışı gerektiriyor herşeyden önce. İsmet Özel'in *bugünkü* mü'min konumunun muhafaza ettiği anti - emperyalist normlarla bile bu mümkün olabilir. Dün'ünde hiç olmadı. Şunun için.

"Ölürsek bir partizan gibi ölmeliydik" dediği yıllarda da o günü kucaklayan dünyagörüşüne *içerden bakmadı*. İçten yazdı ve 'Evet İsyan' ne iyi ki o dönemin başyapıtlarından biridir. Fakat *fetişin* şiir kitabıdır. Sevgilim Hayat hayatı, Partizan partizanı fetişleştirmenin şiiridir. Ne yazık ki, fetiş, yabancılaşmayla vardır ve sevgiyle yanyana olamaz.

Bu yaklaşımının *yeni gibi görünmesi*, şaşırtıcı da olmaması buradan ileri geliyor. Dün içerden görünenin bugün *dışarıdan* olması.

Ne ki, böyle bir yaklaşımla, o yılların şiirinin ve toplumsal yükselişinin görülmeden geçilmesine, yarını elinde tutacak gençler katlanamayacak.

Bugünü tartışmanın 'onsuz olmaz' koşulu

BİR saptama yapalım: İ. Özel, o yıllarda 60 Kuşağıyla başlayan ve sonraki gençlerin büyük bir bölümünü etkileyen bu sürecin *katalizörlerinden* biri oldu. Katalizördü, çünkü 'reaksiyon'a girdi ve kendi olduğu gibi çıktı. Hiç etkilenmeden. Ne ki, bu reaksiyonun sonucundan, sonraki gençlerin ağırlık kaybetmeden çıkmadığını kimse söyleyemez. (İ. Özel'de bugün bunu söyleyiyor, fakat *başka* bir yerden) Yine hemen şunu ekleyelim, Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel o döneme şiirleriyle imzalarını attılar. Bugünün yaşı gençleri için bir birikim noktası oldular. O gün, ANT Dergisi'ndeki o konuşmada bulunan Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel *şiirleriyle*, Ataol Behramoğlu da, özellikle o günden bugüne *kavgasıyla* diğerlerinin günahını çekemezler.

Bugünün eksiklerini konuşmak için, 60 Kuşağının bütünü içinde tartışılması gereken noktalardan biri de şu: İkinci Yeni düşmanlığı.

Biliniyor, çok çıplak çünkü. 60 Kuşağı, Türk şiirinde, üstelik Türkiye'de kültür ve miras konusunda çevrilen sosyalist klasiklerin okunmaya başlandığı bir dönemde, sekter biçimde geçmişi yadsıdı ve İkinci Yeni düşmanlığı yaptı. İkinci Yeni'nin, 61 sonrasındaki toplumsal - politik yükselişi karşılayamadığı için yolunu bi-

tirdiği doğru. Ancak şiirden öte, şairleri de N. Fazıl ve F. Nafiz'den gerici saymak, hele de sonraki gençlerin büyük bir bölümü için, olumsuz bir 'ahlak', yanıltıcı bir 'ilke' sorunu olmasaydı, o yılların yükselişi için *bağışlanabilir bir çocukluk hastalığı* denilir, geçilirdi. Gereksiz ve yanlış olan yapıldı. "Gerici" ilan edip bir kenara kaldırmak, sonraki yolculuk için kesilmiş bilet oldu.

İkinci Yeni özelinde kendini gösteren *geçmişi yadsımak* bununla sınırlı kalmadı. Şiir Sanatı Dergisi' nin Haziran 1966, 8. sayısında, Nazım Hikmet'in eserlerinin basımı için düzenlenen soruşturmaya, aklı o an "anti-emperyalist bir eylemde olduğu için" *doğru dürüst* yanıt veremeyen İsmet Özel, Nazım'ın, "yaşamını ve şiirini yüce bir yere götürdüğü için büyük bir şair" olduğunu söyleyecek, aradan 4 yıl geçtikten sonra oldukça *tehlikeli* bir yere gelecektir. Halkın Dostları'nın 1. sayısına dönelim:

"Toplumcu şiir ülkemizde yıllardan beri namusla insani değerlerin savunusunu yapmıştır. Ama Nazım Hikmet ve Ahmed Arif dışında büyük boyutlara ulaşmış değildir. Kaldı ki bu iki büyük usta da kendi dönemlerinin şairidirler. Dünyaya bakışları günlerinin gerekleriyle ilgilidir. Sorunları da marksizmin klasik yorumu çerçevesindedir."

Bu yazı "Gerici Sanata Hücum" başlığıyla Halkın Dostları'nın 1. sayısında ve imzasız olarak yer almıştır. (İ. Özel, daha sonra "A. Arif'e Dostça Bir Açıklama" da bu yazıdaki sorumluluğunu önemle belirtti.) Bu yazıda son tümcenin altını çizelim. O yıllarda bir isim bunun altını çizmiştir:

Veysel Öngören. Dost Dergisi'nin Nisan 1970 sayısında "Bir Şeyler Oluyor" demiştir. Gerçekten de "bir şeyler oluyor"du 60 Kuşağı, 40 Kuşağı'na dokunmadan geçmiş, İkinci Yeni'yi tukaka etmiş ve sonunda Nazım "klasik" ilan edilerek, yolun sonuna varılmıştır.

"Nazım Hikmet'le Ahmed Arif'in 'Marksizmin klasik yorumcuları' olup olmadıkları, eskitilmiş bir Marksist şiirin varlığıyla ilgilidir. Nazım'ın yaşadığı dönemle dönemimiz arasında kökencil ayrımların olup olmaması ile ilgilidir. Ahmed Arif'in bugünü yaşıyor olması ile aynı derecede ilgilidir. Bu ilgileri aydınlığa çıkarmadan 'klasik yorum' sözü bir yana, bunun şiire yansımasını nasıl anlayacağız." Veysel Öngören'in 1970 Nisan'ında sorduğu bu soruyu bugün sahipleniyoruz. Aradan geçen 12 yıl geç değildir. Ve bugün de, "hangi felsefe adına" bu sorunun sorulduğu söylenebilir mi?

Bilmem yinelemekte yarar var mı? 71 sonrasında, yaşı genç sanat ve edebiyatçılar, aynı yeknesaklığı taşımıyorlar. Toplumcu gerçekçi bir estetik kavrayışla, yine küçümsenemeyecek bir bölümü, örneğin Edip Cansever şiirini "Sonrası Kalır" la, "Eylül'ün Sesiyle" ile, "Ölü mü Denir Şimdi Onlara" yla birlikte görüyor. Örneğin Ece Ayhan şiirinin İkinci Yeni'yle sınırlandırılamayacağını biliyor. Örnekler çoğaltılabilir; gerek yok. Bizler bu olumsuzlukları tartarak yürürken Ataol Behramoğlu şunları yazacaktı bizler için:

"Benden en az on yaş gençtiler
Bir kuşak geçmişti aramızdan
İsmet'i anımsadım, Necmiye'yi
Gepgenç yüzlerini onların.
Birlikte söylediğimiz türküleri

Kimimiz toprak oldu çoktan
Kimimiz yenik düştü kavgada
Kimimiz bir hayat kuramadık
Güneşli yirmilerden geçtik
Acılı otuzlara vardık"

Pek çok eksikleri aşmaya çalışan biz 'acılı yirmiler' i, 'güneşli yirmiler' in şiiri ve dönemi, İsmet(ler) ve Necmiye(ler) bugün çok ilgilendiriyor.

Bugünden sonra İsmet Özel, 1969 Aralık'ında neden, "bir halkın değerleri hayasızca sömürülürken, bir takım biçim oyunlarıyla oyalanmak mazur görülemez" dediğini, kendisine, "bir de gerici gibi görünmediği halde gerici olan bir başka edebiyat" dedirten koşulları, durumu tartışmalıdır. O günlerle bugünlerin bağını koparmak, *seçmecilik*, giderek de *inkarcılık* oluyor. Bugünü tartışmanın 'onsuz olmaz' koşulunu bilmeliyiz. Yoksa bu sorunlar, bir on yıl sonra Milli Kütüphane'nin arşivinde 'tartışıldığıyla' anımsanır.

Üzerinde konuşulmazsa, tartışıldığıyla anımsanacak bir başka konu daha var. Özellikle bugün "gümrük duvarları", "filancalar kümesi içinde birim olmak" gibi kavramlara karşılık bulmak, şairlerin son yirmi yıldır "politik - bilimsel - felsefi cephenin siperlerine" saklanmalarının daha da derinine inmek için şu söylenenleri anımsamak ve mutlaka tartışmak gerekiyor.

"Ben kendi payıma ajitasyon gereği duyan bir şairim (....) ama benim ajitasyondan anladığım şey budur.

- Devrimin öncü kesimlerini belli bir duyarlığa itmek,
- Onları duygularında terbiye etmek,
- Onları diri tutmak"

Bu mektup nereye gitti? Kim aldı bu mektubu ve nasıl bir karşılık buldu 71 sonrasında. Bunların 71 sonrasında özellikle yaşı genç şairler üzerindeki etkisi ne olmuştur? Bu söylenenler, 71 sonrasında, 'Evet İsyan' boşluğunu doldurmaya çalışanların istemleriyle ne derece örtüştü? Son olarak, neden bu eksikler genelleştirilmeye çalışılıyor?

İsmet Özel, gözlerini iki yıl önce yayımlanan *Şiir Okuma Kılavuzu* adlı kitabında da 54-59 dönemine çevirmiş, ancak bu denli dikkat çekmemiş ti. "Şiir saygısı vardı bir zamanlar Türkiye'de ve bu saygı insanların saygıya değer şeylere özenmelerine yardımcı olurdu (...) Şairler yazdıkları üzerine titrerler, bu duyarlık şiir okuyucusunda hakettiği karşılığı bulurdu" diyor ve sonra ekliyordu: "Ben şiiri böylesi bir ortamda tanıdım."

Bugünün genç şairlerinin küçümsenemeyecek bir bölümü, geçmişe ilişkin sorunları 'içinden' tartışmış ve daha farklı bir şiir üretmeye başlamıştı. (Bugün bu yol siliniyor) Gündelik tartışmaların uzağında, büyük bir *bilgiye susamışlık* (kültürsüzlük deniyor) içinde çoğul bir şiiri üretiyordu. İki yıl önce söylenen bu sözler bu anlamda dikkat çekmedi. İki yıl sonra bugün, gençlerin belli hesapları sormayı gereksemediği bir dönemde önemli sözler söyleniyor.

Konu gelip pazarlama ortaklıklarına, şiirin olmadığına, gençlere, birtakım *kimlik*lerle alınan *şair* kartlarına, belli kavramlarla rahatlamalara dayanmıştır. İyi ki dayandı. Gereği yapılırsa şiir kazanacak bundan.

Genç şairlerin, şiirinden asla değil ama, yazdıklarından *kan bedeli* istediği İsmet Özel, önemli şeyler söylüyor. Sorduğumuz bu soruların yanıtları verilir mi? Verilmeyebilir. Bugünün yaşı genç şairleri, geçmişi bugüne bağlamaya hazır. Yanıtları onlar verir o zaman. Yarın'ı yapmak, dünü bilip, değerlendirip bugüne bağlamakla olur çünkü.

Çünkü İsmet Özel,
"İnsanlar
hangi dünyaya kulak kesilmişse öbürüne sağır" değil.

Mutluluğun Resmini Yapan İnsan

Anatoli Lunaçarski

Türkçesi: Mehmet Kök

Kısa bir süre önce Paris'te bir kaç gün kalma fırsatım oldu. Ziyaretim empresyonistlerinin en büyüklerinden birinin –belki de en büyüğünün– Renoir'in resimlerinin sergilenmesine rastladı.

Renoir çok yaşlıydı. Yetmiş yaşına yaklaştığında kötü bir romatizmaya yakalandı. Elleri, zamanla kanca biçimine, kuşların pençesine benzedi.

Hergün, öldüğü güne kadar, ünlü ressam şövalinin başına oturur, sol elinle sağ elini yönetebilecek bir pozisyonu geçerdi. Ve,

"I-ıh... hayır, bir günün çalışmadan geçmesine izin vermemeli!" derdi.

"Neden böyle inatçısınız?" diye sordu birgün hayranı olan bir ziyaretçisi.

Renoir, kendini bütünüyle kanvasına vermiş olarak yanıtladı:

"Fakat daha büyük bir zevk yok ki!"

Arkadan ekledi:

"Ve zaten bu bir görev."

Burada seksen yaşındaki usta kendisine soru sorana baktı bir gülümsemeyle, devam etti:

"Eğer bir insanın zevkleri ve görevleri olmazsa, yaşamayı sürdürmenin ne anlamı var?"

Amacımız Renoir'in tüm ünlü eserlerinin bir listesini vermek ya da sanat tarihinde onun ekolünün oynadığı rolü, onun ekolü içindeki yerini çözümlemek değil. Dikkatimizi çeken başka bir soru var: Sanatında Renoir neyi arıyordu, ne başarmaya çalışıyordu?

Burada, konuyu değiştirmemiz gerekiyor.

Az zaman önce, başka bir Fransız dehasının, Nicolas Poussin'in son derece ilginç mektupları yayınlandı. 17. yüzyılın klâsik ekolünün önderi basın da yer aldı. Poussin, sanatında aklın egemen olduğu büyük bir ressamdan umulduğu gibi yalnız kendisi güçlü bir düşünce sahibi değildi aynı zaman da kültürel yaşamda düşüncenin birinci öge olduğu yolundaki çağının genel inancını paylaşıyordu.

"Resim" Poussin söylüyor, "ressam açısından, resimlerinin ve çizdiklerinin yardımıyla başkalarına dünyayı doğru olarak görmeyi öğretmek için sürekli bir 'görme' çalışmasıdır." Hemen peşinden ekler, "Fakat 'görme'yi yalnız gözleri ilgilendiren bir eylem olarak düşünmek çok yalnış olacaktır. Görme, renkleri ayırma, eşyaların çizgilerini belirleme, uzaklıkları ayarlama ya da genelde doğayı olduğu gibi yansıtma sorunu değildir. 'Görmek' verili bir nesneyi veya nesneler sistemini bir kimsenin kendi iç dünyasında özümlemesi anlamına gelmelidir. İyi ya da kötü olarak, olması gerektiği gibi yüce, veya aksine daha olgunlaşması gereken birşey olarak. Yaşayan varlıklar ve özellikle halk genel kişiliklerini, onları gördüğünüz anda, ne duyduklarını, gösterirler. Fakat, gerçek 'gören' için yapılar veya su ve bitkilerin bir düzenlemesi bile ayrı değerler taşıyabilir: bir yüce düzen, sertlik, yumuşaklık ve benzer."

Modern psikoloji "yüzeysel görüş" ve "derin görüş" leri belirtebilmek için anlatımlar bulalı çok oluyor. İlk olarak 'algı' gerekir, bir şeyi anlamanın eylemi, ikincisi 'kavrayış', Rus dilinin birkaç anlam yüklediği ve okuyucu üzerinde düşündüğünde anlayış özümseme, konuya egemen olma gibi anlatımlara varabileceği bir kavram

Bütün bu anlatımlar verili bir nesne ya da nesneler sisteminin belli bir karmaşık çaba sonucu özümsendiğini ve bir ressamın yaşam felsefesinin parçası olduğunu gösterir.

Gerçek bir ressamca gözlenen dış dünyanın belli ögeleri çalışmasında gözükürse onları özümsediği anlamına gelir. Resimde ya da gözüktüğü öyküde yazarın kendi 'dünya'sının bir parçası olarak.

Kavrayış sürecinde üç öge gereklidir: Özne, onun 'dünya'sı yani kişisel felsefesini oluşturan dünya görüşü, duydukları ve özümsenmeden önce kendi gerçekliğinde varolan nesne. Burada, ressamın sınıfsal konumu ilkesi var. Çünkü son çözümlemede, kavrayış, en basitinden bir nesnenin, ressamın içinden çıktığı sınıf ya da sosyal grupça özümsenmesi demektir.

Haşin ve aynı zamanda zeki olan Poussin sorumuza yanıt getirmekte bize yardımcı oldu. Renoir'in soruya kişisel yanıtını bulmaya çalışalım: Kendim ve başkaları için, resimde ne arıyorum?

Fransa'da büyük burjuva devriminden sonra üst ve orta burjuva egemen sınıf oldu. Devrimde çok büyük rol oynamasına rağmen küçük burjuvazi geri plâna itildi.

Burjuvazinin yönetici kesimi 'herşeyin kararı' ilkesinin savunucusu oldu. Sanatta da bu ilkeye bağlandı. Sanatları akademikti. Antik sanattan esinlenmişti. Rönesans'ın gerçekçiliğinden etkilenmişti. Bütün olarak dürüst ve büyük (Ingres) bir sanattı. Açıkça oturmuş ve tutucuydu.

Küçük burjuvazi sanatın başka bir



anlayışındaydı. Bu oturmuşluğa karşıydı. Romantizm ilkesini getiriyordu Bu ekolün birkaç önde gelen savunucusuyla birlikte. Başta da Delacroix geliyordu.

Romantiklerin bütün tutumları özellikle rengi kullanmaları, sinirlilik ve parlaklıkla ayrılır. Gerçeklikten öğrenme yerine onunla çelişmeye düşkündürler. İdeolojik olarak romantikler günlük olana karşı alışılmamış olanı pek geri çevirmediler.

Bu sırada kapitalizm demir adımlarla ilerliyordu. Günlük yaşamda bilimin önemi sürekli olarak artıyordu. Bilimsel bilginin taşıyıcıları, teknik aydınlar grubu, genişledi. Bu teknik aydınlar kendilerini burjuvazinin çırakları olarak gördüler ve her zaman bu durumlarda olduğu gibi kölece uysal olanlarından açıkça kızgın ve hoşnutsuz olan, kendilerini 'zorlu angaryacı'larından kurtarma yolunu bulamayanlara kadar uzanan bir sıralama içinde bölünmüş buldular.

Tüm bu tavırlar gerçekçi sanatta anlatımlarını buldu. Resimde de en büyük sözcüleri "Partisiz komüncü" Courbet idi.

Burada aydınlatıcı yolculuğumuzu Fransa'da 19. Yüzyıl sanatında küçük burjuvazinin gelişiminden şimdi ilgilendiğimiz konuya, Renoir'la ilgili ana getiriyoruz.

'Gerçekçilik' kavramı ikili bir yorum gerektiriyor.

İlk tanım: 'Gerçek gözlediğim bir nesnedir' idi.

Bu tanım doğrudur, materyalisttir ancak 19. yüzyılın son on yıllarındaki gerçekçi denilen sanatçılar (Courbet bile) bu gerçeğin kendi gelenekselleşmemiş anlayışına sahiptiler. Gerçeği çoktandır alışık oldukları biçimde görüyorlardı ve alıştıkları gibi gösteriyorlardı. Sonuç, stüdyo toplantıları temelini aşamayan bir çeşit 'safça gerçekçilik' oluyordu.

Çok sayıda artan teknik aydınların etkisi altında, ressamlar gözlem yöntemlerinde 'bilimsel deney' ögelerini sunmaya başladılar. Gerçekçiliğin ikinci tanımı giderek en yüksek yeri alıyordu:

"Gerçek gözlemimin sonucudur.

Bu tanım —bu kez materyalist değil ama positivist— materyalizmle ancak şu yorum yapılırsa uzlaşabilirdi. doğru, gerçeğin toplumsal geçerliliği olan sergilenişi (17. yüzyılda Poussin' in araştırdığını gördüğümüz gibi) gerçeğin dürüstçe ve dikkatli gözlemlenmesinin sonucudur"

Ancak, 19. yüzyılın sonunda Fransız aydınları —Sanatsal öncüleri olan Manet ve Monet'in kişiliklerinde— ne maddi gerçeklikle ne de toplumsal güçleri resimlerinde göstermekle ilgilenmiyorlardı... Bu ressamlar kendilerini stüdyonun egemenliğinden sanatı kurtarmaya adamış, bilimin çocukları sayıyorlardı. Herşeyi tam gördükleri gibi, açık havada, değişik ışıklar altında vs. göstermek istiyorlardı. Bunun için onların hareketi kulağa öznel gelen 'empresyonizm' gibi bir ad taşıdı.

Böylece yine şimdi Renoir'a geldik.

Renoir bir empresyonistti. Empresyonizme çok şey borçludur. Empresyonizm onu karanlık stüdyodan dışarı kovaladı. Empresyonizm gözlerini güneş ışığının canlı ve duygusal güzelliğine açtı. O, ona daha önce kahverengi ve gri gölgeler olan dünyasını değiştirip renklerin gizli lüksünü öğretti.

Empresyonizm, yetenekli ve duyarlı gözlerine nesnelerin yüzeylerinde ve aralarındaki boşlukta rengin ve ışığın titreşimlerini gösterdi. O, ona renklerin canlı neşeli, zengin, cömert oyununu sevmeyi ve başkalarına sevdirmeyi öğretti.

Empresyonist Renoir rengin çok çeşitli tonlarına ve gölgelerine aşıktı. Nesneler dünyası bir yapı iskelesi olarak bunun için işlevseldi.

Ressamımız açısından nesneler dünyasının kendisi daha az önemliydi. Uzay, yapı, güzellik ve çizginin saflığı ama bunlarla birlikte zaman ve uzayda neler olup bittiği pek hesap edilmiyordu. Bunlar ressamın işi sayılmıyordu. Ressamın işi renklerin dansı içinde ve ışığın şarkılarıyla, gölgenin engin eşliğinde sarhoş olmaktı.

Doğal olarak, bu sadece çiçek dürbünü değildi: tüm bir dünyaydı. Renoir'ın tabloları peyzaj, çiçekler, çocuklar, kadınlar, küçüklü büyüklü insan toplulukları gösterir. Fakat hepsi de renklerin harikulade görkemli donanma fişeğini andırır.

Renoir empresyonizmle sınırlandırılmayacak kadar büyüktür: o, hümanist resmin en büyük ustalarından biridir. Kendisi bu gerçeğin vurgulanmasına karşı değildi. Rönesansın büyüklerinden biri olan Tiziano Vecellio di Cadorna ile birlikte adının anılmasından mutluluk duyması rastlantı değildir.

Burası Renoir ile Titian'ı ayrıntılı bir biçimde karşılaştırmaya kalkışmanın yeri değil. Hemen ikisinin de ayrı ölçülerde olduğunu söylemek gerekir. Goethe de bir kez benzer bir içerikle: "Genç çağdaşlarımı dram dünyasında (Tieck ve Kleist'tan söz-

ediyor) benimle eşit bir yere koymak beni Shakespeare'le bir tutmak kadar yanlıştır." Yine de Renoir'in sıcak, kucaklayan, parlak sanatıyla Titian'ın hemen hemen insanüstü sanatı arasında ortak birşey var.

Claude Monet, bildiğimiz gibi, tek bir nesnenin sayısız çalışmalarını yapmıştır. Örneğin büyük bir ot yığınını alarak sabah, öğle, akşamüstü ayışığında, yağmurda resimlemiştir. Monet'nin bu Japon tipi çalışmasının ünlü ot yığını konusunda renklerin bilimsel bir kataloğunu verebileceğini kabul edebilirsiniz. Aslında ortaya çıkan ürünler küçük birer şiirdi. Ot yığını büyük bir gurur içinde, duygusal bir hayal aleminde, melankolide görünüyordu.

O zaman, Almanlar, gittikçe artan sayıda empresyonist peyzajı anlatmak için stimmungslandschaft terimine özel bir yakınlık duydular. Bu, 'ruh durumunun peyzajı' anlamına gelir.

Fakat tam olarak 'ruh durumu' nedir?

O, peyzajdan esip gelen psikolojik müziktir, ama aslında ressamın kendi tirsizliğinin bolluğundan, kendi deneyiminden kaynaklanmıştır.

Burada, peyzaj ressamı, doğal olarak, şairin rolüne kayar.

Renoir büyük güçte bir sanatçıydı. Yaşamı boyunca çizimde ona ulaşabilmiş çok az kişi vardı. Görüşünün keskinliği, portrelerinin görkem ve güzelliği, gözlerin, dudakların, yüzlerin dayanılmaz canlılığı, yanılmaz zevki, vuruşlarının yumuşaklığı, tüm bunlar onu son yüzyılın birinci sıradaki ressamları arasına soktu. Yine de yarattığı 'ruh durumu' dur ve ve bunu yapmaktaki yeteneğidir onu belirgin, dayanılmaz, sevecen yapan.

En iyi empresyonistler, önce de söylediğim gibi, burjuvazinin egemen kesiminin sözcüleri değillerdi. Çoğu egemen sınıfa karşı çıkıyorlardı. Ona bağlı olan ressamların zevklerini beğenmiyorlar ve onlardan nefret ediyorlardı.

Yetenekleri ve boyama teknikleri, sefalet içinde yaşarlarken, kirli küçük lokantalarda ve kahvelerde yiyip içerlerken, biçimlenmişti. Hayal ediyorlar ve ırgat gibi çalışıyorlar, hiçbirşey satamıyorlardı. Çoğu öldü. Bazıları üne kavuştu. Bir kısmı ise başarı ve üne kavuştuysa da açlık içinde çalıştıkları gençlik koşullarının ilkelerine sadık kaldılar sanatlarında.

Renoir böyle biriydi işte.

Ona en yakın olan empresyonistler 'ruh durumu'na (ressamlığın 'şiiri' olarak) çok önem verirlerken, Renoir istisna bir ruh durumunda süreklilik gösterdi. Onun ruh durumu hep aynıydı, kendi içinde zenginlik ve çeşitlilik göstererek tabii. Bu ruh durumu mutluluk'du.

Bir zamanlar, genç bir adam, ressamlık mesleğinin biçimsiz aletleriyle yüklü, dolaşırken görülebilirdi Paris'te. Yeşil, sevimli mahallelerinde, yapılarının çevresinde, su kıyılarında, kalabalığa karışarak, akla gelebilecek her Parisliyle, sokaklarda yürürken en yoksuluna kadar rastlanabilecek herkesle birlikte gezinirdi. Kızılca saçlı, büyük mavi gözlü, her zaman biraz aç ve uzun yıllar perişan bir halde bir adam, fantastik bir panayıra çağrılı gibi dolanırdı. Güneş umulmadık oyunlar oynardı ona. Bazen gizleyerek, bazen muzafferane ve yüksek sesle güler di bu oyunlara. Gök her zaman aynı olmazdı. Ama gelin görün ki, o, düşünürseniz her zaman güzeldi, büyüktü, sonsuz cömertlikteydi. Işık! —Havanın gizemli soluklarından, dünya üstüne, canlı ve cansız varlıkları aydınlatarak süzülüyordu.

Ve işte yeni karnaval başladı.

Ne panayır! Ne büyük harikalar pazarı!

Renoir'in ısrarlı, keskin gözleri ışık ve gölge oyunlarının büyük, sıcak yakıcı düğümlerini çözmeye çalışan akıllı parmaklar gibi çalışırdı. Ardından, ansızın, taş kesilmiş gibi durup geçmekte olan kıza bakakalırdı. Evet, evet, kızdaki herşey onu hayran bırakmıştı, yürüyüşü, genç göğüsleri, kedi gibi sevimli yüzü. O, genç bir delikanlıydı! Onu mobilyasız, tavanarasındaki bekar odasına çekebilmek iyi olmaz mıydı? Fakat herşeyden önce yapacağı, pencereyi açmak, onu pencerenin yanına oturtmak ve büyük dünyamızın ışığının onun kocaman parlak gözlerine nasıl yansıdığını, oradan da nasıl olup mutluluğa dönüştüğünü ve neden bu mutluluk veren ışığın bu yumuşak, nemli, kızarmış dudakları, yanaklarındaki gümüş ışıltıyı yarattığını göstermek olacaktır.

Yürürken yüksek sesle şöyle dedi: "Çocuk yüzünde danseden ne neşeli pırıltılar çizerdim." Tam bu anda şişman bir bayanın dizine boya kutusuyla çarptı, canını yakarak. Kadının onun arkasından haykırışı hepten yalan da sayılmazdı: "Ressamlar her zaman çatlaktır!"

Dünyanın mutluluğu, çocukta olduğu biçimde bu denli saf ve utkulu, Renoir'dan başkasını etkileyemez. O, çocukluğun en büyük ressamı ve şairidir.

Evet, elbette Doğa'da bu denli mutluluk var. Ama ya mutsuzluklar? Haksızlıklar? Tüm bunlarla savaşmak için ne yapmalı?

İşte Renoir geçiyor! Bu konuda ondan birşey beklemenin yararı yok.

Hayır, o bir burjuva sanatçısı değildir. Ama devrimci de değildir. Bolca bulduğu mutluluğa iştahlı bir insandır. Ve bu mutluluğun resmini bolca yapan insandır. O, ancak çok kaba kimselere sahte gözükebilecek bu mutluluğu başkalarına cömertçe veren insandır.

Titian, insanüstü sanatında, bol miktarda mutluluk yansıttı ve yarattı. Ama o, gerçekten Cain'in Abel'i öldüren korkunçluğunu, ve kara panterlerinki gibi acımasız, kurnaz ve vahşi gözlü erkek ve kadın portreleri de gösterebiliyordu.

Renoir da, bütün bir dünyanın yaratıcısıydı, ancak dünyası daha dardı. Kadınları alışılmamış tatlılıkta, sıcaklıkta ve arkadaşça varlıklardı. Tüm bu tazelik ve dayanılmazlıklarına rağmen çok ender rastlanırdı onlarda zekâya. Onun dünyası tüm çocukların birikimlerini taşır. Unutulmazdır. Üzüntüyü unutturan bir yanı vardır. Kalabalıkları özgür, neşeli ve canlıdır. Dünyası gülümseyen cennetin güzelliğidir. Bunun için ona çok teşekkürler. Bize kaderin ne çok iyi şey verdiğini —en azından— dünyada ne denli mutlu olabilme olasılığı olduğunu unutmamalıyız.

Eğer buysa Renoir'dan istediğiniz — bunu verecektir. Eğer büyük ustalıksa— onu verecektir. Neredeyse kutsal bir insanın ruh temizliğiyse aradığınız— onu da verecektir.

Bunlar da yetmez mi?

"Piccolo Teatro" ve İtalyan Tiyatrosundaki Önemi

Cengiz Korucu



Strehler'in yönettiği bir Goldoni güldürüsü.

PİCCOLO TEATRO ülkesi İtalya'da ve günümüz yaşayan tiyatrosun da kendini kanıtlamış, kabul ettirmiş bir tiyatrodur.

1947 yılının Mayıs ayında kurulan bu tiyatro: daha önceleri adı bile duyulmamışken bir anda üne kavuşmuş yaptığı çalışmalarla haklı övgüler kazanmıştır. Öyle ki; "Piccolo Teatro"/ çağdaş dünya tiyatrosunun sözedildiği her yerde usa gelen adlar arasında da olmuş, parmakla gösterilmiştir.

Devlet ve belediyenin yapmış olduğu katkılarla kurulan "Piccolo Teatro" İtalya'nın ilk ödenekli tiyatrosudur. Bugün Milano'nun iki ya da en çok üç yerinde oyunlar oynayan bu tiyatronun büyük bir bölümü; ağırlığını turnelere ayırmıştır.

Topluluğun Roma'da oyunlarını sergilediği haftalar; bu başkentin en etkin, tiyatro döneminin de en dorukta olduğu süreyi içerir. Ünlü tiyatro eleştirmeni Bernart Dort'un "... örnek bir tiyatrodur." diye nitelediği "Piccolo Teatro" kuruluşundan bugüne dek oynadığı oyunlarla, izlediği kültür politikasıyla maddeci dünya görüşünü benimsemiş, bu doğrultuda oluşan bir estetik anlayışla izleyicisinin karşısına çıkmıştır.

Böylece tiyatro sanatı: savaş sonrası İtalya'sında ilk kez doğru bir bakışla, yeni bir boyut kazanmış ve bu tiyatronun getirdiği güçlü anlatımlarla gelişip, aşama göstermiştir.

Üstün başarıları, getirdikleri yenilikler çok geçmeden devletçe değerlendirilmiş, devlet "Piccolo Teatro" ya "ULUSLARARASI TİYATRO" ünvanını taşıma hakkını vermiştir.

Piccolo Teatro'dan önceki İtalyan Tiyatrosu

İtalyan tiyatrosu incelendiğinde; tiyatrosunun kökeni latince yazılan bir takım oyunlara dayanır. Gerçi daha önceleri metinsiz, yazılmadan oynanan halk gösterileri vardır. Ama, tiyatronun İtalya'da yazın düzeyine çıkması ve sanatsal nitelik taşıması rönesansla olur. Rönesansta antik Yunan'la Roma'ya karşı ilgi duyulduğundan oyunların konuları mitolojiden alınmıştır. Klasik oyunlardan etkilenerek oyunlar yazılır. Oyun yazarlığı 1470'lerden sonra çıkan ustalarla olgunlaşır. Asıl gelişme ise 16. y.y.da olur. Seneca'nın stoacı töre felsefesi ortaya çıkar. Onun töre dersi veren tragedyaları İtalyan Tiyatrosu'nun esin kaynağı olarak çeşitli örnekler verir...

İlk İtalyan tragedyası Albertino Mussato'nun "Ecerinis" adlı tarihe geçmiş oyunudur. Antonio Laccie'i 1390'da "Akhilleus" adlı bir oyun yazmıştır. Daha sonra ise Piyer Palverceryo'nun "Paulus" adlı oyunu yazdığı bilinmektedir. Bütün bu oyunlar latince yazılmış olup, oynanan oyunlar değildir. Üstelik bunlara İtalyan tiyatrosu demek bile güçtür.

İtalyanca yazılan oyunlar ancak 16 y.y da ortaya çıkar. Ama yine de 15. y.y.da kimi örneklerine rastlanır. 1490'da Platus'un oyunlarından birçoğu görülür. Yalnız bunların aşağı yukarı hepsi yitmiştir. Eski Yunan'da komedya; eski komedya, orta komedya ve yeni komedyo diye üç biçimde gelişmiştir. Aristofanes'de eski komedya yazarı olarak nitelendirilmiş, Sokrates ve Oripides'i alaya alan oyunlarıyla güncellik kazanmıştır. Yeni Komedya ise bir takım tipler vardır. Platus ve Terentius bu tipleri işleyerek oyunlar yazarlar. Yitik oyunların bulunup, ortaya çıkmasıyla İtalyan Tiyatrosu'na büyük yenilikler gelir.

1453'de İstanbul'un alınmasıyla Avrupa'ya çeşitli belgeler, kaynaklar gider. 1465'de matbaanın bulunmasıyla da klâsik metinlerin değerlenmesi önem kazanır. 1472'de ve 15. y.y. sonlarıyla 16 y.y. başlarında tüm tiyatro metinleri yeniden basılır. Buna karşın İtalya'da klâsik tiyatroya gösterilen ilgi çok azdır. Bilginlerin dışında kimi çevrelerde de ilgi görür. Ama bu yaygınlık da çok önemli değildir, daha halkla bütünleşme olmamıştır. İtalya'nın küçük kentlerinde saraylarda oturan krallar: kültürlerinin artması için bu metinlere önem verirler. 1475'den sonra ise kimi hükümdarlar, latin oyunlarını ya da taklitlerini saraylarında sergiletirler. Böylece klâsik tiyatro hiç olmazsa saraylarda tutulmağa başlamış olur.

Antik Yunan'daki; yeni komedyanın tipleri olan koca, karı ve aşık üçgeni İtalyan komedyasının temelini oluşturur. 1508'de Floransa sara-

yında bir İtalyan güldürüsüne rastlanır Ariosto'ya ait olan bu oyunun adı "Mücevher Kutusu"dur. İlk önce düzyazıyla yazılan bu oyun 1529'da vezinle yine yazılır. Kardinal Bibbiena adlı bir din adamı da tiyatro sanatına ilgi duyup, oyunlar yazar. Bu oyunlar bugün oynanan oyunlar olmayıp yalnızca tarihi oyunlardır. Bibbiena'dan sonra Nikolay Macchiavelli'yi bilmek gerekir. "Hükümdar" oyunu ile adını duyuran yazar; aynı zamanda felsefeci ve siyasal düşünür de. Macchiavelli'nin 1513 yılında yazmış olduğu, dilimize çevrilmiş "Adamotu" diye bilinen bir oyunu daha vardır.

İtalya'da 1510-1520 yıllarında baş layan ulusallık, İngiltere'ye ve Fransa'ya da sıçrar. Orada da bunlara benzer oyunlar kendi dillerinde yazılır.

İtalyan tiyatrosunda ilk önemli tragedya "Sofonizba" adını taşır. Bu oyun antik Yunan tragedyasından esinlenerek yazılmıştır. "Sofonizba" da da koro kullanılmış, ama oyun perdelere bölünmemiştir. O sıralar Jan Cinthio adında birisi de Seneca türünde tragedyalar yazar. Yalnız bu yazarın oyunları günümüz İtalyan tiyatrosu için o kadar önemli değildir. İtalya'da tek Seneca yazdığı oyunlarla tragedya anlayışına değişiklikler getirir. Bu dönemin felsefi düşüncesini stoacılık oluşturur. Stoacı düşünce; acıya katlanmakla bilgeliğe ulaşılabileceğini öngörür. Bu nedenle Seneca'nın tragedyaları da stoacı düşünceyle yoğrulmuştur.

Rönesans İtalya'sında tarihteki birtakım beğeni kalıpları gene ortaya çıkar ve tragedya ile komedyanın yanısıra kırsal dünyayla ilgili pastoral oyunlar önem kazanır. Bunlarda antik Yunan satirlerinin izi göze çarpar. Ama antik Yunandaki satirler daha vahşicedir. İtalya'daki satirler ise evcilleştirilmiştir. İtalya'da tiyatro yeniden doğarken, antik Yunan'daki tiyatro anlayışını yumuşatmıştır. Yazılan oyunlar rönesansla bağdaşmadığından sonu mutlu biten oyunlar olarak düzeltilir. Başlangıç dönemi pastoral oyununa örnek Tasso'nun "Aminta"sı sayılabilir. Daha sonraları ise, İtalya'da tiyatro giderek intermeseolara, opera türüne yerini bırakır. Saraylarda tutulan opera ve intermesseoları tuluat tiyatrosu diye nitelendirebileceğimiz commedia dell' arte izler...

Buraya dek kabaca ele aldığımız İtalyan tiyatrosunda: antik Yunan' dan esinlenen, commedia dell'arte oyunlarından kaynaklanan, Goldoni ile Gozzi gibi ustalara dayanan güçlü bir taşlama, ironi ve güldürü anlayışı göze çarpar.

Ama nedense, belirli bir düzeye yükselen tiyatro 19 y.y İtalya'sında duraksama dönemine girer. Özellikle savaş öncesi ve savaş sonrası yazarlarındaki içe kapanış, az ürün verme büyük ölçüde dışarda etkileşimi doğurur. Belli bir biçem arayışı içinde olan yazarlar ve sanatçılar kendilerini bu etkileşimden kurtaramazlar. Özgünlüğe yönelemezler. Bu kısır tiyatro ortamının yaratılmasında Mussolini faşizminin rolü de büyüktür.

Piccolo Teatro'nun Kuruluşu

Artık kelimenin tam anlamıyla bir bunalım, bir çıkmaz içindedir İtalyan tiyatrosu. Kendilerini sahne sanatına adamış, oyuncu, yönetmen ve işveren olarak tiyatrosu yakından tanıyan iki genç hukuk doktoru Paolo Grassi ile Giorgi Strehler bu durumu çekilmez bulurlar...

Öte yandan İtalya'da bir oyun oynanacak sahne bile yoktur. Yalnızca Opera'nın kendi binası ve belirli bir topluluğu vardır. Tiyatro yapmak, oyunlar oynamak gezginci ekiplerin işidir. Ama bu gezginci topluklarda büyük kentlerde hiç varlık gösteremeyen, sanatsal değeri az olan gruplardır. Amaçları bu yoldan kazanç sağlamaktır.

İşte yapılan bu kötü tiyatroya karşılık ozan ve oyun yazarı Pirendello Roma'da sanat dolu bir tiyatro kurar. Dışardan yardım alarak kurulan bu ilk ödenekli tiyatro kısa zamanda başarısızlığa uğrar. Böylece de Pirendello, İtalya'da eğlence amacı gütmeyen hiçbir sanat yapıtına ilgi duyulmadığını anlamış olur. Bu arada Mussolini faşizmi kendi ideolojisini benimseyen ya da kendisine hiç olmazsa karşı çıkmayan ozanları, sanatçıları baş tacı etmektedir. Ama bu yönetimden sanatçıların uyutucu övgüden başka birşey beklemeleri olanaksızdır.

Siyaseti çok iyi bilen, halkına aşırı tutkusu olan Paolo Grassi, faşizmden ve faşizmin ülkesinde yarattığı yanlış toplumsal ilişkilerden tiksinmektedir. Giorgi Strehler de Grassi gibi bir ilericidir. Mussolini faşist diktasının insanlara tutsaklık uygulamasına, günlük yaşamda yapılan haksızlıklara baş kaldırmaktadır.

Ama tam o sırada savaş çıkar, Strehler de askere alınır. Grassi ile Strehler sanki buluşmak için ayrılmışlardır. 1945 yılında gene biraraya geldiklerinde artık o çok zor dönem olarak niteledikleri savaş yılları geride kalır.

Strehler 1943'tekl, ateşkesten sonra üniformasını çıkarıp İsviçre'ye sığınır; Cenevre'de uluslararası tiyatro adamlarından oluşan seçkin bir çevreye Sacba Pitoeff, ünlü bir tiyatrocu olan babasının mirasını sürdürme çabasındadır. Strehler'de bu tiyatroya katılır, oyunlar yönetir. Bu kumpanyada Strehler'in sahneye koyduğu oyunlar içinde Eliot'un "Kilisede Cinayet"i ile Camus'nün "Caligula"sı da bulunmaktadır. Diğer yandan İtalya'da bu yapıtların oynanması için henüz uygun bir ortam bile yoktur.

Onun için savaştan sonra Grassi ile Strehler bir toplumcu ve eleştirmen olarak; İtalyan tiyatrosuna yenilik getirmek üzere işe koyulurlar. İlk iki yılı kendilerine ait bir tiyatroyu kurmak için yardım aramakla geçirirler. Bu uğraşa sonunda Milano Belediyesi'nden olumlu bir yanıt gelir. Hem de kentin tam göbeğinde Via Rovello'da Polazzo del Broletbo'nun kilerinde yıkık dökük bir tiyatro sahnesi bulunur.

Grassi ve Strehler bu serüvenli iş için; oyuncu olarak eski yoldaşlarından ilgi görürler. 14 Mayıs 1947'de de sezonu Maksim Gorkl'nin "Ayaktakımı arasında" adlı oyunuyla açarlar. Gorkl'den seçtikleri bu oyunu oynamaları başlı başına bir olay olur. Çünkü o güne değin İtalyan sahnelerinde hiç bir biçimde böylesine doğru gerçekçilik görülmemiştir.

Stanislavski ve Max Reinhardt'ın aşağı yukarı elli yıl önce tiyatro sanatı alanında sergiledikleri bu oyunun başarısı, yıldız tiyatrosuna alışmış olan Milano'lu izleyici üstünde şok etkisi yaratır. Ancak Grassi ile Strehler'in de amaçladıkları zaten budur. Çünkü doğru düşünce, yeni bir toplum, yeni bir gençlik, değişikliğe zorlanan bir kitlenin varlığı çerçevesinde etkili bir güce sahip olabilir.

Savaş sonrası İtalya'sında kitlelerin beğenilerinin değişmesine sinema sanatı da büyük ölçüde katkıda bulunur. Yeni yaratmalar, yeni düşünceler veriler dönemi, der Rossellini, Visconti, de Sica'ların parlak devri başlar. Ama yalnızca Piccolo Tiyatrosu çalışanları kısa zamanda tiyatronun

kendi başına sinemadan ayrı bir yol izlemesi gerektiğini kavrarlar; eleştirel gerçekçi tiyatronun diğer tiyatrolara örnek gösterilebilecek bir kimliği ve ölçüt verebilecek bir kişiliği olmalıdır.

Grassi ve Strehler o günün koşullarının üstünde bir tiyatro yapmağa çalışırlar. Piccolo Tiyatro'nun kültür ve sanat politikasını, dünya sahneleri ile yarış içine girmek ve zamanın çağdaş yazarlarıyla klâsik yazarları arasında sanatın yerini saptamak, bunu savunmak olarak belirlerler. Grassi ile Strehler'in çizdikleri, belirlemiş oldukları bu kültür-sanat politikası o dönemde olabilecek en cesur, en cüretli amaçtır.

Grassi bu kuruluşu çağdaş yöntemlerle organize ederek, yalnızca halkın bir bölümünü tiyatronun çıkarı için kazanmayı düşünmez, aynı zamanda alışılmışın dışında bir etkinlik yoluyla da onların ilgisini çekmek ister. Bu nedenle de Piccolo Tiyatroyu kültür merkezine dönüştürür. İtalyan tiyatrosunu ulusal yönden destekleyerek evrensele uzanan yolda çeşitli denemeler yapar. Tanınmamış genç yazarların ellerinden tutarak onları özendirir. Grassi'nin Picco Tiyatrosu içinde kurduğu deneme sahnesini tiyatro okulu izler. Strehler'in de yönlendirdiği bu okuldan tiyatro sanatçıları, tiyatro adamları yetişir.

Piccolo Tiyatro'nun oyun dağarcığı kuruluşundan bugüne dek geçen otuz dört yıl içinde Shakespeare'den Brecht'e varan ve "Seçki" olarak adlandırdıkları bir dönemi içerir.

Kendine özgü tiyatro anlayışı ve estetiğiyle tiyatro sanatına damgasını vurmuş olan Strehler için merkez yalnızca bu iki ad, Shakespeare ve Brecht'tir. Gerçi bu yönetmen tüm ustalardan daha başkadır, Sofokles'i Çehov'u ya da Pirendello'yu aynı buluş ve başarıyla sahneye koyarsa da ökeliği Shakespeare'de hepsinden daha başka parlar. Kendi çağdaş anlayışının yazarını ise Brecht'te bulur. Brecht'in öğretisiyle beslenen sanat anlayışı: Ülkesinde ve diğer ülkelerde Strehler adını öne çıkararak Piccolo Tiyatro'nun başarısında etken bir rol oynar.

Piccolo Tiyatro'yu ayakta tutan üçüncü tiyatro yazarı ise Shakespeare' ve Brecht'ten sonra Carlo Goldoni'dir.

Strehler Goldoni'yi de çağdaş bir yorumla sahneye çıkartarak, ulusal tiyatroyu kurmada commedia dell' arte den yararlanmasını bilir.

güz sonu için şiirler

1

güz de bitti,
kurudu yaprakları güllerin bahçelerde
kuşlar dağıldı, sular daha mı esmer dünden
ne gülüş kaldı, ne coşkun haykırışlar, ne şiir
kaldırmada geçmiş görüntülerin yaslı örtüsünü rüzgar
fısıldaşırlar da duyulur, yalnız acılı kelimelerle
yaşayanlar hangi acılarda kimbilir
geçmiş güzden kalma sevdalar.

kar başladı kederli güz bahçelerinde
bembeyaz gül dalı, toprak bembeyaz
yatıyor tanımlanmaz dalgınlığında.
derinde gizemli titremelerle
bahar hazırlığı fışkınlar beslenmede
bilinir, ne kar kalacak bahçelerde
ne de bahar sevdasına yabancıdır toprak.

güz de bitti, karıştı rüzgara güzde yaşanmış sevdalar
kurudu yaprakları güllerin bahçelerde
bahar için söylenecek şimdi
kar altında kalmış seslerle şarkılar.

2

ay buluttan çözülse yüzünü görsem

ay buluttan çözülüp ağaçlığın ardında kalmasa
yüzünü görsem.

gölgeleri dağılsa güzelliğinin
ay yürürken bizimle, yüzünü görsem

kalbim dağılmasa durup dururken
ansızın bastıran iki kış arasında,
aşktan ve kinden bunca uzakta, akşamüstleri
çiçek götüreceğim biri olsa, yüzünü görsem

yüzünü görsem bakışlarının sisi dağılırken sabah
güneş açarken, zincirleri kırılmış mahpuslar evlerine
dönerken
bir kaçak artık aranmadığında,
çiçeklere su verdiğimde, günlerdir uğramadığım evimin
penceresinde.

ay buluttan çözülse, bakışlarının sisi dağılsa
baharın ucu görünse, menekşe alsam taksim'de
çingenelerden
götürecek kimim var, gülümseyen hüznüyle
bir bardağa ıslayacak.
böylesine özleyeceğim kim olacak
aynı sofrayı paylaştığımız, aynı kardeşliğin öbür yanı
dostlardan başka.

Serhan Özdemir

Klasik Alman Felsefesinin Genel Özellikleri

Victor Basch

Türkçesi: Mehmet Sert

KLASİK Alman felsefesi ilk olarak Leibniz'in çalışmalarıyla başlar ve Hegel'in sisteminde doruk noktasına ulaşır. Bu dev yapıya birçok işçinin emeği geçmiştir. Meslekten filozofların dışında, şairler ve edebiyatçılar da bu çabaya etkin olarak katılmışlardır. Lessing'in, Herder'in, Schiller'in, Goethe'nin katkısı neredeyse Fichte ve Hegel'in katkısı kadar büyüktür. Öyle ki, edebiyatdaki klasikl'ğin gerçek anlamda felsefedeki klasikliğe katkısını gözden kaçırmak XVIII. yüzyıl Alman düşüncesini haksız yere yoksullaştırmak olur.

XVIII. yüzyıl Alman felsefesi öz olarak maneviyatçı bir ülkücülüktür. Bu felsefenin dayandığı temel varsayım Varlık'ın Ruh olduğu, Ruh'un mutlak'a ulaşmaya, kendini mutlak olarak kavramaya yetenekli olduğudur. Alman felsefesi Evren'in kavranılabilir olduğunu, yani insan usu için doğayı ve insan ruhunda usun şaşmaz düzeninden kaçmaya yatkın şeyleri- kendiliğinden eğilim ve usdışı duygu gibi- us yoluyla elde etmenin olanaklı olduğunu belirtmekle kalmaz. Dünyanın düzeninin ruhun düzeni olduğunu savunmakla da kalmaz. Aynı zamanda nesnelerin özlerinde usa benzer olduklarını, hatta onları kavramayı başaran usla özdeş olduklarını öne sürer.

Bu maneviyatçı ülkücülük, yüzyılın en seçkin düşünürlerinde, Leibniz de, Kant'da, Fichte'de, Schelling'de ve Hegel'de uscudur, hatta bütünüyle uscudur. Usculuğa göre, Varlık'ın bilgisine ulaşabilmek için us, öz yapısı gereği, sıkı sıkıya belirlenmiş ve özdeş bir dizi işlemden geçmek zorundadır; kavramlardan yola çıkmak, onları önermelerde bir araya getirmek, bu önermeleri usavurmalar biçiminde birbirine bağlamak, bir başka deyişle açık ve seçik tanımlar getirmek ve bu tanımlardan içeriklerini tümdengelim yoluyla çıkarsamak zorundadır. Her şey, hatta aksiyomlar da gösterilebilir, gösterilmelidir. Matematiksel gösterme gerçek bilimsel bilginin en yüksek, belki de tek biçimidir. Siyaset gibi kararsız ve geçici alanlar bile aynı yolu benimsemelidir. Örneğin Leibniz'in "Specimen Demonstrationum politicarum pro eligendo rege Polonorum" adlı yapıtında gerçekleştirdiği buydu. Açık, seçik ve dolayısıyla gösterilebilir olması gereken yalnızca tasarımlarımız değildir, eylemlerimiz de yadsınamaz kanıtlara dayanmalıdır. Böylece felsefenin çabası olası'nın kendini gerçekleştirmesini sağlayan nedenleri araştırmak ve bu araştırmadan giderek kaygan ve devingen olan olası'nın alanına zorunlu doğruların durağan ve değişmez alanına dönüştürmek olacaktır.

Ama bu uscu akım XVIII. yüzyıl Alman düşünceleri içinde en yaygını, en belirgini olsa da, biricik akım değildir. Daha az belirgin olan, ruhların derinliklerinde anlaşılmaz bir biçimde mayalanan, aydınlık bilince ender olarak erişen, ama usculuk kadar derin ve zengin, hatta ondan daha derin ve zengin bir akım vardır ki, o da gizemci akımdır. Gizemci akım Alman düşüncesi kilisesinin gelenekçi öğretimi karşısında kendi kendinin bilincine varınca doğdu. Gizemcilik XII. yüzyıl başlarından başlayarak Alman ruhunda kaynadı durdu Azize Hildegard' ve Elisabeth von Schönau'yla başlayıp Johann Eckart, Suso, Johannes Tauler, genç Luther, Schwenckfeld, Sebastian Franck, Jacob Böhme ve Wiegel'le süren gizemcilik katı skolastik yapıyı ve bağlayıcı sıradüzenini derinleştiren, insancıllaştıran, yumuşatan o sofuluk'a kadar uzanır - protestanlık da bu sofulukda katılaşır. Preger Almanya'nın Ortaçağ'dan beri gizemcilik bitkisinin en doğal ve en verimli biçimde istekle çiçek açtığı toprak olduğunu söylerken, haklıdır. Bu gizemcilik de felsefenin yöneldiği amacın peşindedir: o da Varlık'ı egemenliği altına almak, nesneler ve ruhlar bütününü tüm uzanımı ve tüm derinliğiyle yakalamak. hem dışımızda hem içimizde madde olarak ne varsa maneviyata, en yüce maneviyata, yani Tanrısal'a indirgemek ister. Ancak, bu amaca ulaşmak

için izlediği yolla felsefeden ayrılır. O, usavurmanın dolaylı, dolambaçlı yollarına başvurmaz: varlığa sezginin karşıdurulmaz atılımıyla yönelir, onu coşkulu görüyle yakalar, üretken bir aşk edimiyle sarar.

En önemlisi, Almanya'da bu eğilim yalnızca gerçek anlamda gizemcilerde bulunmaz. Alman felsefecilerinin uscu kurgularına da en şaşırtıcı biçimlerde karışır. Örneğin Leibniz'in, Evren'in tükenmez zenginlik ve karmaşıklığını açık ve seçik, derlitoplu ve sıra düzenine bağlanmış kavramlara götürmeye çalışan aydınlık düşüncesi, doğa krallığının ötesinde, artık doğa ve us yasalarının değil de tanrısal yasaların egemen olduğu o Tanrı Kentini götür gibi olur, olağan dünyadan Tanrı'ya içten, sıkı bir biçimde bağlanmış o ahlak dünyasının doğduğunu görür, ahlaklılığın en yüksek aşamasını Tanrı aşkıyla temellendirir ve Paracelsus, Van Helmont gibi dincilere bütünüyle karşı çıkarken. Jacob Böhme'ye hak verir ve bu gizemci düşüncenin tanrısal ışık, Tanrı'nın ruhda varoluşu, kendi özüne duyulan gerçek aşkın Tanrı aşkıyla bir olduğu gibi kuramlarla ilgili temel savlarını geçerli sayar. Bunun gibi, Kant'ın, Fichte'nin, Hegel'in en kuru. en duygusuz usavurmalarında bile gizemci mayalar bulup çıkarılabilir. Kant Arı Us'un Eleştirisi'nde bütünüyle uscuysa, Pratik Us'un Eleştirisi'nde iyice gizemcilikle doludur: ahlaksal edimde, kuramsal anlamda bilinemez olan o Numen'i birdenbire kendimizde algılamamız gerçek bir görüyle gerçekleşir ve kendimizi neden ve sonuçların kırılmaz zincirinden kurtarmamızı sağlayan her gerçek ahlaksal edim tam anlamıyla bir mucizedir. Gene bunun gibi, Fichte'de Ben'i sezmemizi, kavramamızı sağlayan düşünsel sezgi, insan etkinliğinin alışılmış, olağan tüm yasalarının dışında kalır, yani mucizeyle ilgilidir. Üstelik, edimsel olarak Ben-olmayanı da içeren bu Ben Eckart'ın Varlık'ı değil midir? Doğayı yaratan üretici imgelemin bilinçsiz güçlüğü Eckart'ın bilinçli güçten değil de bilinçsiz güçten fışkırdığını söylediği, istemimizin katılması olmaksızın gücül güçlerden kaynaklandığını söylediği o imge, "Bild" değil midir? Ve sonunda, kendini ortaya koyan, kendine karşı çıkan ve kendi kendiyle uyuşan Ben'in bu üçlemi, gizemcilerin Baba, Oğul Kutsal Ruh üçleminin felsefi açıklamasına, kişileştirilmesine benzemez mi? Schelling'in felsefesi, Fichte'nin felsefesinden de büyük ölçüde gizemciliğe açıktır; bir dincilik olan ve açıkça gizemcilerin etkisini taşıyan üçüncü felsefesinden başka, ikinci felsefesi, özdeşlik felsefesi de böyledir. Devinimsiz, billurlaşmış ve çok değerli taşlar gibi katılaşmış olan düşünceyle doğanın birbirine bağlandığı bu özdeşlik ancak coşkudan büyümüş ve kendinden geçmiş gözlere, mutlak'ın doruk noktasında açınır; bu özdeşlik Eckart'ın durağan, sessiz, dünya yüzü görmeyen ve kendinden dışarı çıkmayan Varlık'ı (unbeweglich, in einer stillen Stillheit, ist das einige Ein durftlos, das in sich selber shwebt in einer düsteren Stillheit) değil midir? (3) Ve son olarak Hegel'in Varlık'ı, kendini ortaya koyan, kendinden dışarı çıkan, yeniden kendine dönen ve özünün içkin yasasından başka yol izlemeyerek, kendi çevresindeki dönüşüyle ve dönüşü içinde, mantıksal dünyayı, doğal dünyayı ve gerçek anlamda Ruh'un dünyasını:yani insan ruhunun yaşamını, tarihi, ahlaklılığı, hukuku, sanatı, dini ve evriminin son ve en yüksek aşaması olarak felsefeyi yaratan belli belirsiz ve ayrımlaşmamış Hegel'ci sein, gizemcilerin, kendiliğinden akıp giden, durağanlığı içindeki yargısıyla dışsallaşan, düşündüren, sein'ıyla "İmge" sini yayan, yaratılmış her şeyi yaratan, dünyanın örneği ve ilkörneği olan Oğul'u, Kutsal Ruh'u, ve sonunda insanı ve onun tüm yaratıcı güçlerini yaratan Varlık'ı değil midir?

Elbette, klasik Alman düşüncesindeki gizemci öğeleri abartmaya hakkımız yok. Ancak, Leibniz'de, özellikle Kant'da, ama aynı zamanda Fichte'de ve Hegel'de de uscu öğe, yalnızca biçimde değil, özde ve kavrayışta da gizemci öğeye ağır basar. Leibniz'in ülkücülüğü uscu bir ülkücülük olarak nitelendirilebilir: Yalnızca öğretiyi kuran en sistemli ve en uyanık bilimsel düşünce olduğu için değil, aynı zamanda bu öğreti zaten baştan aşağı usculukla dolu olduğu için. Leibniz'de töz, ona göre, bilindiği gibi, monad'dır, yani en güçlü iç güdüsü algıya yönelmek olan ruhsal bir güçtür. Leibniz'e göre tüm Evren gittikçe artan bir ışıklar sistemidir; bu sistemin evrimi, maddenin karşılık olduğu en karanlık ve en belirsiz algıdan, Tanrı'nın karşılık olduğu bütünüyle aydınlık, tam anlamıyla seçik, nesneler bütününü kavrayan algıya doğru ilerlemeye dayanır. Leibniz'in dünyasında ruhdan başka bir şey yoktur ve insan monadında her şey —Beden, duyum, duygu, istem— değişik biçimlerde değişikliğe uğramış sunumdur yalnızca. Leibniz'in ardılı Wolff uscu filozofun en yetkin örneğidir; uscu filozofun çabası Leibniz'ci usculuğu bilinebilirliğin tüm alanına uygulamak, insan ruhunun tüm dışavurumlarını usun düzenine, matematiksel göstermeye bağlı kılmak ve a priori, more gemetrico ilkelerden giderek hem doğanın ve insanın fiziksel, ahlaksal, siyasal ve dinsel yasalarını hem de efendilerin uşaklarına, annelerin ve dadıların çocuklar ve bebeklere olan sorumluluklarını, genç insanlar için içki alemlerinin ve safahatın tehlikelerini ortaya koymak oldu. Aynı biçimde, halk felsefesi de, İngiltere'nin deneyci ruhbilim ve ahlakını Leibniz'ci ve Wolff'cu usculuğa bağlamakla bütünüyle usculuğu benimser: Halk felsefesinin en büyük çabası dindeki mucizelerin bile ussal verilere dayandırılabileceğini göstermek olmuştur.

Kant, Arı Us'un Eleştirisi'nde Descartes'cı usculuğa ve Leibniz'ci ülkücülüğe yeni bir biçim kazandırır. Descartes gibi o da ikilemcidir. Evren iki temel ögeden, insan ruhu ve bu ruha indirgenemeyen, dolayısıyla kendi'nde bilinemez olan bir ögeden, Numen'den meydana gelir. Bu numen'e yüklenen rolün ne kadar küçük olduğunu düşünün bir: bilgi edimini başlatır başlatmaz bir tuzağa düşmüş gibi ortadan kaybolur. Varolduğunu biliriz ama, bütün bildiğimiz de budur. Ve ruh Numen'le karşılaşıp bir kez etkin hale geldi mi, artık yüce yönetici olarak hüküm sürer. Nesnelerin bilinemez maddesine karşı kendi evrensel ve zorunlu biçimlerini koyar. Nesneleri uzayda kuran ve zamanda sıralayan odur, duyımları birleştiren, onları demetler halinde bağlayan gene odur ve nesne de bu demetden başka bir şey değildir. Kategoriler aracılığıyla nesneler arasında değişmez, sabit ilişkiler kuran gene ruhdur Doğada olguların baş döndürücü çokluğu ve bitmez tükenmez çok yapılılığı yasalara bağlı olduğu için, deneyi de doğayı da yaratan odur. Ayrıca, bilgi ruhun kendiliğinden etkinliğinin tek ürünü değildir. Bu etkinlik eylemsel dünyayı da yaratır: Ahlak, din, estetik, devlet gibi. Üstelik, doğanın biliminin doğabilmesi için, doğanın, sonsuz çeşitliliği içinde ruhumuzun birlik gereksinmelerini karşılayabilmesi için, en yüksek zekanın, Evren'i

yaratırken insan zekasını da göz önünde tutmuş olduğunu varsaymamız gerekir, bu da sonuç olarak uzlaşmaz ülkücü maneviyatçılığın en önemli varsayımına gelmemiz demektir, çünkü bu, Numen'in özünde bile zekanın, ruhsalın bulunduğunu, sonunda Numen'in de insan ruhuna benzediğini söylemek olur. Demek ki Kant'a göre insan ruhu, insan usu evren'in bir ucundan öbür ucuna etkide bulunur, bir araya getirir, birleştirir, düzenler; maddeyi yoktan varetmese de her şeyin biçimini o verir. Kant'cı Eleştiriler'e şöyle bir göz atmış olanlar bile, biçimler yaratan bu ruhun bireysel ruh değil de genel olarak insan ruhu olduğunu, ve ruhun biçimlerinin evrensel ve zorunlu bir değere sahip olduğunu kabul edeceklerdir. Zaten düşünmek de bu biçimleri doğa'da yeniden bulmak, onları doğa'ya uygulamak değil midir?

Fichte'nin felsefesi maneviyatçı ülkücülükte Kant'dan çok daha ileri gider. Ruh nesnelerin yalnızca biçimlerini değil, maddesini ve içeriğini de yaratır. Kant'ın ikilemi böylece aşılmıştır. Artık Evren'de insan ruhu ve kendinde şey, Ben ve Ben-olmayan diye indirgenemez iki öge yoktur: Düşünsel sezginin bir nesne, belirli bir şey olarak değil de bir olgu —Tatsache— hatta bir edim —Tatnandlung— olarak kavradığı Ben'den başka bir şey yoktur. Bu Ben kesin edimle kendini ortaya koyduktan sonra sunumunun koşulu olarak, kendi yarattığı bir koşul olarak, bir Ben-olmayan'ı gereksinir: Ben'ine karşı bir Ben olmayan koyar. Fichte'ci ülkücülük elbette Kant'ın ülkücülüğünden daha az uscudur: Üretici imgelemin bilinçsiz eylemi sayesinde Evren'i yaratan ruh, zeka değil istemdir ve sonunda Ben yükümlülüğü olası kılmak için bir Evren'i gereksinir. Bununla birlikte Ben temelde ruhdur, kendini kavrayıp yaratmasını sağlayan edim, yani düşünsel sezgi her şeye rağmen bir bilme biçimidir, kuramsal Ben uygulanır hale gelmeden önce bu bilmenin evrensel ve zorunlu yasalarına uyar, tüm Evren'in evriminin bağlandığı Bilim Öğretisi'nin en yüksek ilkesi mantıksal bir önermedir: a:a. En önemlisi, kendini ortaya koyan ve Ben-olmayan'a karşı çıkan Ben, bireysel bir Ben değil, gerçek bilincin Ben'i değil, genel olarak Ben'dir, tüm dışavurumları evrensel ve zorunlu olan Ichheit'dır.

Schelling'in felsefesi en özgün biçimiyle —Yani Fichte'cilikden ayrıldığı ve dinciliğe dönüşmediği ölçüde— özdeşlik felsefesidir. Evren ne Kant'da olduğu gibi Ben-Ben-olmayan karşıtlığıyla ne de Fichte'de olduğu gibi Ben-olmayan'ın Ben tarafından özümlenmesiyle koşullanmıştır. Fichte'nin haklı olarak durağanlaştırmak istediği mutlak ayrılmazlık'tır, yani özneyle nesnenin özdeşliği, bilinçle bilinçdışının birliği, düşünceyle doğanın uyumudur. Doğada dışlaşan güç düşünsel dünyada gerçekleşen gücün aynıdır: Doğada gerçeklik ve nesne egemendir, Ben'deyse özne egemendir. Usla doğanın yetkin bileşimi sanatsal yaratının coşkusunda gizemli bir sezgi gibi bazı ayrıcalı seçkinlere açılır ve tarihin bitip tükenmez sürecinde gerçekleşir. Görüldüğü gibi Schelling'in sistemi Fichte'nin, özellikle de Kant'ın sisteminden daha az uscudur. Kant Pratik Us'un önceliğini belirtmek ve Evren'i görünüş olarak, özgürlük dünyasının simgesi olarak kabul etmekle birlikte bu Evren'i Us'un evrensel ve zorunlu yasalarıyla açıklar. Ve Fichte Evren'in ahlaksal Ben'in bağımsız bir edimiyle yaratsa da, bu ahlaksal ben de evrensel ve zorunludur ve yükümlülüğün kendini gerçekleştirmesini sağlamak için Evren'i bir kere yarattı mı, bu evren artık ruhun mantıksal yasalarına uyar. Oysa Schelling için, tersine, dünyayı açıklayan estetik Ben'dir, coşkusal görüdür, theoria'dır: Dünyayı anlayabilecek durumda olanlar yalnızca sanatçı dehalardır, yani insanların tümü değil de az rastlanır ve seçkin kişiliklerdir, çünkü sonunda dünya en yetkin dahi sanatçının, Tanrı'nın yapıtıdır.

Tersine, Hegel'in öğretisi, söz ettiğimiz gizemci mayaları içermekle birlikte temelde bir usculukdur: Alman felsefesinin ülkücü usculuğuna en keskin biçimini kazandırmıştır. Hegel, Fichte ve Schelling'in sistemlerini birleştirir. Fichte'ye göre mutlak, Ben'di ve mantıksal dünya, doğa, ahlaksal dünya, devlet, varlıklarını, kendini ortaya koyan, Ben-olmayan'a karşı çıkan ve bu Ben ile Ben-olmayan'ı karşılıklı sınırları içinde uzlaştıran bu Ben'in kesin edimine borçluydu. Schelling ise, mutlak'ın Ben-Ben-olmayan bölünmesinden önce olduğunu, ayrılmazlık olduğunu, doğayla Ben özdeşliği olduğunu belirtmişti. Hegel de Schelling gibi, bölünmeyi önceleyen, doğanın ve eylemin dünyasını gücül olarak içeren bir mutlak bulunduğunu söyler. Ama bu mutlak, durağan, devinimsiz ve ölü değildir: Gelişme gücüne, Ben'in yaratıcı evrim gücüne sahiptir ve bu gelişimin anları, bu evrimin evreleri arı ve soyut varlığın dünyasını, yani mantığı, kendiyle çelişki halindeki varlığın dünyasını, yani doğayı, ve kendiyle uyuşum içindeki varlığın dünyasını, yani Ruh'u, öznel, nesnel ve sonunda mutlak Ruh'u (Geist'ı) meydana getirir. Ancak bu mutlak, kendinde varlık, Fichte'ci Ben'in tüm yaratıcı güçlülüğüne sahip olmakla birlikte, Ben değil, mantığın yasalarına göre gelişen kavramdır, arı fikirdir, soyut fikirdir. Öte yandan, temelde fikir de olsa, mutlak, aynı zamanda varlıktır ve onun mantıksal evrimi gerçekliğin yaratıcısıdır. Hegel'de varlık-bilim mantıktan, mantık da varlıkbilimden ayırdedilemez. Dünyanın en köklü çekirdeği mantıksa, mantığın en köklü çekirdeği de gerçekliktir.

Görüldüğü gibi klasik Alman felsefesi usculukla gizemciliğin bir karışımıdır ve ona Eskiçağ'da Platon ve Plotinos'un sistemlerinin sahip olduğu o iki yanlı, karışık, kararsız ve çekici özelliği veren de budur —Bu sistemlere de Descartes'ın aydınlık ama kuru ruhu ve İngiliz felsefesinin iğneleyici ama kıt sağduyusu karşı çıkar. Ana çizgileriyle özetlediğimiz bu büyük öğretiler hem bilimsel sistemlerdir hem de fikir şürleridir, en kesin ve en aceleci mantığın, zincirlerinden hoşanmış imgelemin yaratılarıdır. Alman felsefesinin bu iki yanlı özelliğini her zaman gözönünde tutmak gerekir.

NOTLAR:

1. W.Preger, Geschicte der deutschen Mystik im Mittelalter.
2. Bakınız özellikle, Principes della Nature et de la Grâce, fondes en raison.
3. Preger, a.g.y.
4. Hegel'in gizemci yanı için Dilthey'ın övgüye değer çalışması:

L.Histoire de la Jeunesse de Hegel'e bakınız. Dilthey bu çalışmasının daha ilk bölümlerinde, Hegel'in 1797 ile 1800 yılları arasında Frankfurt'da, felsefesinin bilincine varmaya çalıştığını gösterir; Hegel felsefesi kendini gizemci bir heptanrıcılık olarak ortaya koymaktadır. Hegel, kategorileri ruhun derin göllerinde yükar gibidir, onları yaşar (erlebt), coşkuyla en yüce Birlik'e batırmak ister, ayrımlar ve çelişkiler kurar, ve Varlık'ın konumları ve karşıtlıkları da bunların Varlık'ın yapısında uzlaşmaları da gizemli bir ruh müziğinin akorları, çözülmeleri ve tınlamaları gibidir.

Genelev Mektupları

Şükrü Erbaş

Desenler: Hasan Mutlu

I

Tenime yabancılaştım, etime
Göğsüme kollarıma kalçalarıma
Bacaklarıma yabancılaştım.

Saçlarım o eski güzelliğini
Çoktan yitirdi..
Şimdi yalnız bilmem neden
Zaman zamanyüzüme vuran
Bir utancı perdeliyor sadece.
Oysa önceleri, oysa eskiden
Salınca tarakları tel tel
Düşler ülkesinden sevgiler ülkesinden
Yağmur serinliğinde, incecik
Yumuşacık bir el
Bulutlardan yüreğime kayardı.
Gözlerim kaçamak bakışlarda
Kirpiklerim kırık,
Boynum bir çocuğun pembe ağzında
Ürperdikçe uzardı.
Dudaklarım dersen, dudaklarım
Öptüğüm aynalarda kaldı.

Tenime yabancılaştım, etime
Acıma sevincime insan yanıma
Kendime yabancılaştım.





II

Giysiler alırım nedense
Nerelerde ne zaman giyeceksem
Bir eski alışkanlık işte
Çocukluktan kalma.
Oysa bir dantel külot bir gecelik
Çok bile.
(Şimdilerde sütyeni de çıkardık)
Giysiler alırım giyilmez
Çıplaklığıma.

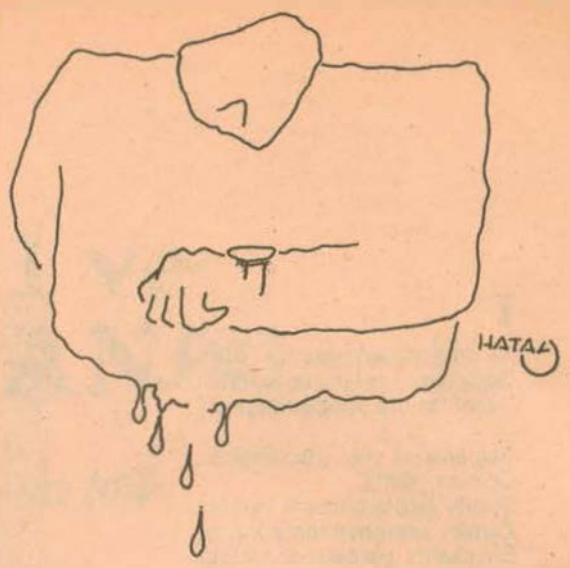
Arada bir çarşı pazar
Doktor dönüşleri daha çok
Eser de aklıma;
Çocuğuna çeşit çeşit
Kazaklar örecek
Evcimen bir ev kadını gibi
Yün alırım şiş alırım tığ alırır
Nasıl sevinirim bir bilsen
Nasıl mutlanırım.

III

Bu insan başları sıra sıra
Bu kalabalık
Camlardaki bu sürekli karanlık
Bana bakkal dükkanlarını
Anımsatır hep.
İçerde boy boy konserve kutuları
Sabun kalıpları yağ paketleri
Sıralı bakkal dükkanlarını.

Kararsız bir müşteri
Etiketi görememiş
Korkarak alacağı malın ederinden
Girer içeri..

Kimi gün bir yaşlı yaşına güvenerek
Hoyrat davranışlarda rahat
Kimi gün bir çocuk ürkek mi ürkek
Ayva sarı terlerini silerek
Düşer üstüme..



İki Romalı ve İnsan

Taner Gürel

"İki insan aynı şeyi söylese de söyleni'en aynı şey değildir" dermiş eski Romalılar. Neden insanlığa böylesi bir sözel kalıt bırakmak gereksinimi duymuşlar ki? Çelişkiye dayanan yaşamın hangi anında, ne türden bir olaylar zincirlemesi bu vargılarına neden olmuş? Yaşadıklarını, yaşamamış olanlara öğretmek için çağları aşan bu uyarıya niye gerek duymuşlar dersiniz. Elimizde bir olanak olsa da zamanın sonsuz akışını bir ancık olsun durdurabilsek. Durdurup, zaman ve yer kaydırmaları yaparak, romalılara konuk gidebilsek ya da romalılar bize konuk gelebilseler. İki romalı ile karşılaşsak, yaptıklarını görsek, anlattıklarını dinlesek, yazdıklarını okusak. Yaptıklarıyla, söylediklerini karşılaştırsak. Önyargısız anlayıp, dinleyip, gördükten sonra irdeleyip, birinden yana tavır alsak Ve yaşantımıza öğrendiklerimiz uyarınca bir yönelim kazandırsak, neler olurdu ki? Bir kezlik, olsun yaşam bize bu olanağı versin.

Şimdi zamanı durdurduğumuzu varsayalım. Biraz bizden, biraz romadan katarak, zaman ve yeri yeniden kurgulayalım. İçinde yaşadığımız an'a konuk gelsin romalılar. İlkin iki romalıyı, aynı şeyleri söylemelerine karşın, birbirlerinden ayrımlı kılan noktayı bulalım. Aynı toplumsal koşullar içinde yaşamalarına karşın, aynı kurallar ve kurumlarla ilişkide olmalarına karşın, aynı sözcüklerle bambaşka şeyler anlatmalarının bir nedeni olmalı. İki romalı bir yol ayrımına gelmiş olmalılar. Bir parça sisli de görünse, ayrım yaşamlarını sürdürmek için giriştikleri her türden ilişkiler yumağında gizli. Ayrımın özü doğayla - toplumla insan teki olarak kendileri'yle kurdukları ilişkilerinde. Davranışlarına, tutumlarına, tavırlarına, sözcüklerine ilişkilerinden öğrendikleri yön veriyordu. Toplumsal olarak varoldukları yer kişiliklerini yoğuruyordu. Bu ayrımki, aynı dili, aynı sözcükleri kullanmalarına karşın, başka şeyler anlatmalarına yapmalarına neden oluyordu.

İnsan dediklerinde, aşk dediklerinde, sevgi dediklerinde, cinsellik dedik lerinde bambaşka şeyleri anlıyorlar, anlatıyorlar, tasarımlıyorlardı. Bambaşka şeyleri yaşıyorlardı.

İnsan dediklerinde birinci Romalı, değişmez, duruk, doğuştan iyi ya da kötü nitelikleri olan bir canlıdan söz açıyordu. Hayvansal içdürtülerinin doyumu arkasında koşan bir yaratığı anlatıyordu. Biolojik bir canlıydı insan. Açlık, susuzluk gibi biolojik olan bir cinselliği vardı. Tıpkı onlar gibi doyurulmalıydı. Birinci Romalı yaşamı biolojik doyumlar arkasında sağırten bir yaratık olma özüne göre düzenliyordu. İnsan karşısında bir yandan yasaklar bulurken, bir yandan da yeni koşullandırılmaların ikircikliğine sürükleniyordu. Biolojik doyumların düşüyle geriliyordu. Duyumları ölümcül yaralar alıyordu. Acaba kaç insan teki gecenin bir saatinde hastayım diye eşine sırtını dönüyordu. Kaç insan teki yapışkan soluk lanmalardan kusmamak için gözlerini yumuyordu. Kaç insan teki yaşama sevincini yitiriyordu. Bilinmez. Cinsellik, aşk, sevgi birbirlerinden koparılmış sözcükler olarak kalıyordu. İnsan teki cinselliği beslenme karşılığı, korunma karşılığı tek kişilik bir oyun biçiminde görüyordu. Cinsellik insanal olmaktan çıkıyor, mekanikleşiyordu. İnsan teki giderek insanal ilişkiler yerine başka nesnelere cinsellik kazandırıyordu. Makyaj yaparak harcadığı zaman ve parayı anatomi öğrenmeye ayıramıyordu. Başkalarının içli göz yaşlı yaşamlarına, romanlarına gösterdiği ilgiyi insana ilişkin bilimsel bilgiyle donanmaya ayıramıyordu. Bir kezlik, yinelenemez, özgül bir varlık olan sayısız insan teki yeteneklerini, becerilerini, kahkahalarını bilgisizlik çölünde susuz bırakıyordu. Uyarı - yüksek gerilim-bastırma ve yine uyarı, uyarılara sağlıklı çözüm bulamayış ruhsal olarak tükenişlerini hazırlıyordu. Uyuşturucu, alkol, benzeri bir çok nesne, insanın insanla ilişkisinin yerini alıyor ya da ilişki kurulmasına yardım eder duruma geliyordu. Yasakları, tabuları kırdığını sanan insan tekleri, her insanda doyum bulabilecekleri sanısı ile doyumsuzluk zincirlemeleri sonucu sinir sistemi sakatına dönüşüyorlardı. Cinsellik ruhsal - bedensel olarak yıpratıcı, bezginlik verici, bıktırıcı bir iş durumuna geliyordu. Biolojik doyum çözüm değildi. İnsan, aşk, sevgi, cinsellik tanımsız, anlatımsız, gülünç sözcükler olarak kalıyordu dillerde. İnsanın duyumları yara almıştı çünkü.

İnsan dediklerinde ikinci Romalı ise, geçmişi, şimdisi, geleceği ile eti, kanı, canı olan bir varlık gösteriyordu Tarihsel gelişim içinde bir an'dı insan Koşullarca belirlenir, koşulları belirler ve koşulları değiştiren kültürel - toplumsal bir varlıktır. Beyninin geli-

şimi ile hayvandan ayrılmış, toplumsallaşmış, bir kültür yaratmıştır. İçgüdüleri toplumsallaşmış, yarattığı kültürle bambaşka niteliklere bürünmüştür. Doğal - toplumsal - bireysel zorunlulukları bilerek yaşamak zorundadır insan teki. İçgüdülerinin doyurulması bu bileşik, birbirinin ürünü olan zorunlulukların bilinmesine bağlıdır. İçgüdülerinin doyurulması koşullarca belirleniyor ve olanaklar elverdiğince yerine getirilebiliyor. İnsan teki içgüdülerini doyururken bir seçim yapıyor. Bedenine içgüdüsünü doyururken her önüne konanı yemiyor, içmiyor. Karşısındaki çeşitlilik içinden birini seçiyor. Korunma içgüdüsünü ölçülü biçili işlemlerden sonra kotarıyor. İnsan teki doğa - insan ilişkilerinde bir tutum alıyor. Bir seçim yapıyor. Ve davranışlarını sözcüklere döküyor. Doğa - insan ilişkilerinde insan teki, doğadan, insandan yana bir tavır alıyor. Doğayı koruyor, değiştirdikçe görkemine saygı duyuyor, korumaya, geliştirmeye çabalıyor. İnsana karşı tavrını, tutumunu belirliyor. İnsanın yaşamındaki belirleyicileri, koşulları ortaya çıkarmaya çalışıyor. Yaşamı insanal kılmaya çabalıyor. İnsanı ruhsal-bedensel toplumsal olarak kendini gerçekleştirmeye çağırıyor. İnsanı uzaklaşan özünden, özüne doğru akışın içine katmayı gerçekleştirmeye çabalıyor. İşte bu sevgi. İnsanın dış dünyayı duyumları ile sağlıklı yorumlaması süreci, değiştirme çabası, insanın kendini gerçekleştirme isteminin bitip tükenmek bilmeyen uğraşı. Ve kuşkusuz ki, bireye ilişkin bir yaşantı. Her bireyde görülmeyen, rastlanamıyan bir duyum. Sevgi süreci içinde insan tekinin, diğer yarısını seçme anı ise aşk. Milyonlarca, bir kezlik, bir daha yinelenemeyen insan tekleri arasından ruhsal süreçlerine uyumlu yarısını bulma anı aşk. Beyinsel birliktelikların, ruhsal uyumun insan teklerini birbirlerine karşı cömertliğe sürüklediği, insanın kendisine yalan söylemesinin olanaksız kılındığı duyum noktası ise cinsellik. Birbirlerine yaklaşmalarını sağlayan, olgunlaştıran, geliştiren iki kişilik bir eylem. Yaşama sevinci veren, ruhsal - biolojik doyuma uyumlu varılan insanın insan yanı. Saygı, dostluk, karşılıklı hakların korunmasının insanca uyumu.

Aynı sözcüklerden yola çıkarak, iki romalının, iki insanın aynı yerlere varmasının olanağı var mıdır?

Aynı dili kullanarak, aynı sözcükleri söyleyerek, bu iki romalının aynı şeyleri anlatmalarına olanak var mıdır? İnsan dediklerinde, sevgi dediklerinde, aşk dediklerinde, cinsellik dediklerinde aynı şeyleri anlatabilirler mi? Hele söyledikleri'nin ne anlama geldiğini bilmiyorlarsa.

kalkıp bir dosta gitsem

kıyıları baştan başa dolaşsam
ayağım değmedik kum
gözüm değmedik mavi kalmasa
çakılların üstüne oturup şehri seyretsem
gürültüsünden uzak
deniz taşlarını birbirine vursam
duysam çırıl çıplak sesini taşların..

uzanarak kumlara
seyretsem derinliklerini gökyüzünün
bulutların şekilden şekile girişlerini izlesem
köpükler sıçrasa üstüme
çeksemçiğerlerime olanca tuzunu dalgaların
yorgun akan ırmak gibi duysam serinliğini
anımda bir uçurumun..

doğrulup bir kaya gibi ufka baksam
saatler gelip geçseler habersiz
martıları seyretsem akşamlara dek
avdan dönen balıkçı motorlarının
kütürdüsünü dinlesem
yeşil bir yaprağın damarlarını
beneklerini seyretsem saatlerce...

bir balıkçı kahvesine uğrasam
hoş beş etsemorda
kalın bıyıklarını seyretsem yaşlı denizcilerin
av yorgunu, tuz yanığı yüzlerini...

sonra kalkıp bir dosta gitsem
sarılsam boynuna açar açmaz kapıyı
kardeşim desem/kardeşim
dünya güzellikler içinde...

Ergül Çetin

Bu Nasıl "Anlaşılır Olmak?"

Ahmet Çakır

YARIN'ın Aralık 1981 sayısında, sayın Recep Selahattin'in "Anlaşılır Olmak" başlıklı ilginç bir yazısı yayınlandı. Sayın Selahattin; iyi yürekli, cesur, zeki ve şakacı öğeleri içeren yazısında, halktan kopuk, "sanat sanat içindir" anlayışına bağlı, zor anlaşılır yazarları kınıyordu.

Bir eleştiri yazısı için iyi yürekli, cesur, zeki ve şakacı nitemlerinin söz konusu edilmesi şaşırtıcı gelebilir. Sırasıyla bunların üstünde durarak, bu yazı hakkındaki görüşlerimizi açıklamaya çalışalım.

İyi niyetli bir yazı

Sayın Recep Selahattin, sayın Melih Cevdet Anday'ın bir yazısında: "Bize güç anlaşılır yapıtlar gerekli." dediğinden yola çıkarak eleştirilerini sıralıyor. Fakat, bunu yaparken, haksızlık etmiş olabileceği düşüncesiyle sık sık duraksıyor. Örneğin, "...Yapay derinlikler elde ederek şaşkınlık yaratıp 'zoraki saygı' kazanmak gibi tutarsız tutkuların itkisiyle oluşan güç anlaşılırlık boş bir saplantıdır." denildikten sonraki tümce de şöyle: "Aslında Melih Cevdet Anday'ın karşı olduğu yapay uğraşılardır bunlar"

Aynı durum, bu bölümün son paragrafı olarak belirleyebileceğimiz bir yerde yeniden karşımıza çıkıyor. Şöyle yazıyor sayın Selahattin: "Bize güç anlaşılır yapıtlar gerekli" diyen Melih Cevdet Anday'a bu denli yüklenmekle haksızlık ettiğimi de biliyorum..." Bu kuşku ve tedirginlik içinde, anılan bölüm şu tümceyle bağlanıyor:

"Olsun varsın, ben de haklıyım."

Sayın Recep Selabattin, sanıyorum bu tümceyi haklı olduğuna bir türlü kendini inandıramadığını özellik le göstermek için yazmış. İyi yürekli nitemi de, en çok bunun için gerekli oldu. Çünkü, sayın Selahattin, haklı olduğuna gerçekten inansaydı, bu konudaki düşüncesini açıklamakla yetinir, kararı okurlara bırakırdı. En azından 5 daktilo sayfasını dolduracak oylumda görüşlerini açıkladıktan sonra, konuyu bu biçimde bağlaması, yanlış bir iş yaptığı kuşkusunu içinden atamadığını gösteriyor. Bu yüzden de, taraf olduğu bir davada, yargıçlığı da üstleniyor.

Cesur bir yazı

Söz konusu yazının en çok üstünde durulması gereken öğesidir yazarın cesareti. Bu denli sınırlı bir bilgi ve yazma becerisi ile, böyle bir yazı kaleme alma sorumluluğu duymuş olması ve bunu cesaretle yerine getirmiş olması ilginçtir. Üstelik bunu, toplumcu gerçekçi yazın anlayışı adına yapması büsbütün ilginçtir.

Bu yargıya varmamıza neden olan etkenlerden, ilkin maddi yanlış olduğunu düşündüğüm noktalara değinmek istiyorum.

Sayın Recep Selahattin'in hoşgörüsüyle karşılayacağı umuduyla, 43. sayfadaki "Çevir gaz yanmasın" biçiminde kullandığı deyimin, doğrusunun "Çevir kaz-ı yanmasın" olduğunu belirtmek isterim (Ömer Asım Aksoy, "Deyimler Sözlüğü" (2), TDK Yayını 325/2, Ankara-1978, İkinci Baskı, sayfa 576). "Gaz"la "Kaz" arasında küçük bir ayırımın bulunduğunu herhalde kabul edecektir sayın Selahattin.

44. Sayfadaki, sayın Demirtaş Ceyhun'un bir yazısından yapılan alıntıdan sonraki, ayraç içinde (Bilenlerin bilgiçliğinden (!) Tanrı saklasın. Ya da "Bu ne biçim lastik, patlayı patlayıveriyor!") tümceleri --Sayın Selahattin bağışlasın—, kuyuya atılmış bir taşa benziyor. Çıkarabilecek kırk kişiyi hemen bulamayacağımıza göre tek başımıza deneyelim:

(!) İşaretinin anlamı şudur sanıyorum: "Sevgili okur, lütfen burada dalga geçme, aslında yazdığımın tam tersini söylemek istiyorum."

Ancak, bu işarete gelmeden başka bir yanlışa değinmemiz gerekiyor: "Bilenlerin bilgiçliği" diye birşey olmaz; bilmeyenlerin bilgiçliğinden söz edilebilir. Ayrıca, "bilgiçlik" zaten kendisi olumsuzlama/kınama anlamı taşıyan bir sözcüktür. Bu yüzden, (!)

işareti yanlış kullanılmıştır. Şunu da ekleyelim: Bilenin bilgiçliği, üzerinde konuşulan konunun gerektirmediği bilgileri sıralayarak göz boyamaya çalışanlar için söz konusu edilebilir. Oysa, sayın Demirtaş Ceyhun'un böyle birşey yapıp yapmadığı belirtilmiyor.

İkinci tümceninse özellikle "Anlaşır Olmak" başlıklı bir yazıda yer almasını anlayabilmek çok güç: "...Bu ne biçim lastik, patlayı patlayıveriyor"!)" Burada patlayan nedir? Niçin patlamıştır? Sayın Demirtaş Ceyhun mu patlatmıştır, yoksa sayın Recep Selahattin mi? Lastik patladığına göre, şimdi durum ne olacaktır? Yeni bir lastik takılıp yola devam mı edilecek, yoksa "bu araba burada kalır" mı denilecektir?

Küçük bir ayrıntı daha: Söz konusu tümcenin sonunda yanyana gelen şu üç noktalama işareti (!) sayın Recep Selahattin'in dikkatini çekmemiş midir?

(!) İşaretinin 45. sayfadaki şu tümcede bir kez daha yanlış kullanıldığını görüyoruz: "... Bu düzey dengesizliği bizim yükseklerden kocaman kocaman (!) konuşmamız nedeniyledir..."

Bu tümcede söz konusu işaret fazladır; tümceyi bozmakta, anlamı terne çevirmektedir. Çünkü sayın yazar, —doğru olarak— "Yükseklerden kocaman kocaman konuşmanın" yerinde bir davranış olmadığını belirtmek istemektedir. Oysa, bu işareti koymakla, tümce, "yükseklerden kocaman kocaman konuşmanın" yerinde bir davranış olduğunu söylemek istediğini belirtir duruma geliyor... Sayın Selahattin, bilenlerin bilgiçliğiyle dalga geçmek isterken, "bilmeyenlerin bilgiçliği" yanlışlığına düşüyor.

Doğruluk-yanlışlık derecesinin tartışma götüreceği kavramların kullanılmasıyla, anlatım bozukluklarına yazının her paragrafında rastlamak olası. Örneğin, yazının daha ilk tümcesi okuru düğüm edecek biçimde yazılmış. Ayrıca, o tümcenin yazının niçin başında yer aldığı da sorulabilir? Niye ortalarda bir yerde değil? Hatta yazının sonunda yer verilse belki daha iyi olurdu denebilir? Ama en iyisi keşke hiç yer verilmeseydi...

43. sayfadaki "... tutarsız tutkuların itkisi..." derken, "tutarsız tutku" sözü hem yanlış, hem de kakafoni (söyleniş bozukluğu) yaratıyor. "...kör tutkuların itkisi denilseydi, hem doğru hem de güzel olurdu.

44. Sayfada, "...durup dururken usuma Demirtaş Ceyhun geliverdi..." deniyor. Bir düşün ve eleştiri yazısında durup duruken akla gelen şeylerin yazılması hiç doğru değildir.

"Yapay halkçılık" diye bir kavramın ne siyasal terminolojide, ne de yazın terimleri arasında yeri olduğunu sanmıyorum. Sayın Selahattin, yazıdan çıkarabildiğim kadarıyla "sahte halkçılık" demek istiyor. Özdenlikle halkçı olmadıkları halde, koşulların zorlamasıyla halkçı gibi görünmeği çıkarlarına uygun bulan kişileri kastediyor. Yine bağışlamasını dileyeceğim sayın Selahattin'den, "yapay"la "sahte" arasında küçük bir ayırım bulunduğunu herhalde kabul edeceklerdir. Bu önemli bir konudur. Kavramlara sadece kendi anlayabileceğimiz anlamlar yükleyecek olursak, karşılıklı anlaşmayı güçleştiririz. Zaten bundan yakındığımız için, büsbütün dikkatli ve titiz olmak zorundayız kavramları kullanırken. Bu kapsamda, "... tarihsel değişim ve gelişim yasası..." gibi "kocaman kocaman" sözleri daha yerli yerinde kullanmaya özen göstermek gerekiyor. Bir de, konuşurken söz arasında bir anlamı varmış gibi kaynayıp giden "... Ülkemiz somutunda..." gibi anlamsız ve tuhaf sözlerin yerine daha uygun ve anlaşılır sözler kullanmamız gerekir. Bu konuda sayın Recep Selahattin'le görüş birliği içinde olduğumuzu düşünerek, cesur bir yazı kapsamında söyleyeceklerimi noktalamak istiyorum.

Zeki bir yazı

Sayın Recep Selahattin'in söz konusu yazısı için bu niteml de kullanmanın nedeni, alıntılarla ilgili tutum ve ad verilmeden yapılan kimi değerlendirmelerdir.

Örneğin, Gorki'nin söylediği ileri sürülen, "Güzellik, her ne denli yazara gerekli ise de, gelin biz güzellikten biraz özveride bulunalım." sözünün nerde söylendiği belirtilmemiş. Merak edip araştırdığımızda, Gorki'nin sayın Selahattin'i pek de onaylamayan sözleriyle karşılaşma olasılığı daha fazla. Eleştirilerin asıl nedenini sayın Tahsin Yücel'in "Anlatı Yerlemleri" adlı kitabı oluşturduğuna göre, Gorki'nin kitaplar hakkındaki görüşlerinden birkaç satır alalım:

"... İnançlarınıza ters düşse bile, içtenlikle, insan sevgisiyle, iyiniyetle yazılmış her kitap değerlidir.

"Yararsız bilgi yoktur. Yapılan yanlışlardan, alınan yanlış kararlardan bile mutlaka bir şey öğrenilir...

"... sizi tinsel bir güce kavuşturacak, içtenlikli, dürüst ve akıllı kişiler yapacak, size insanları sevmeyi, emeğine saygı duymayı öğretecek, durmak bilmez direncinin eşsiz meyvalarına sıcak bir hayranlık duymamızı sağlayacak olan, kitaplardır." 1918. (Maksim Gorki, "Edebiyat Yaşamım", İstanbul-Kasım 1978, sayfa 24-25, Çeviren: Şemsa Yeğin).

Sayın Demirtaş Ceyhun'dan yapılan alıntıların "Edebiyat Mızrakçıları" başlıklı bir yazıdan olduğunu görüyoruz. Bunun belirtilmemiş olmasının nedeni, acaba aynı yazıdaki şu sözler olabilir mi? "... Hiç unutmam. 1955-56'larda, o dönemin ünlü dergisi Yeditepe'de çıkan ilk yazım, Ataç'a sövgüydü. (..) 'Aman farkına varsın, bana sataşsın, bir yazısında benden söz etsin' tutkusuyla yazmıştım onu. Artık itiraf edebilirim..." (Demirtaş Ceyhun, "20. Yüzyıl ve Edebiyat", Çağdaş Yayınları, İstanbul Ocak 1979, sayfa 67, "Edebiyat Mızrakçıları" başlıklı yazı). Umarız sayın Recep Selahattin'de 25 yıl sonra böyle bir itirafta bulunmak zorunda kalmaz...

"Önce Lukacs vardı." (!) diye başlayan bölümde, öncelikle bu sözler tırnak içinde yazıldığına göre, bir yerden alınmış olmalı. Nerden alındığının belirtilmemesi alıngan okurlar tarafından saygısızlık olarak yorumlanabilir. Yine bu sözü izleyen paragraftaki öteki değerlendirmelerin, nerelerde ve kimler tarafından yapıldığının belirtilmemiş olması da, yazıyı içinden çıkılmaz bir bilmece haline getiriyor.

Alıntıları burada kesip değerlendirmelere geçtiğimizde, ilk göze çarpan, "Benim romanım romandır..." dediği ileri sürülen bir sayın yazara, söylemediği sözlerin yakıştırılması fantezisi oluyor: "... Benden sonra da bu alanda konuşacak olanın alnını karışlarım..." Bu oldukça zeki bir yöntem. Gelgelelim, her okur, ortalama zekânın altında bir kişinin bile böyle bir söz etmeyeceğini bilir. Kaldı ki, bu sözlerin yakıştırıldığı sayın yazar, romancılığı, şairliği ve siyasal yazılarıyla, herşeyden önce çok zeki biri olduğunu kanıtlamıştır. Üstelik, toplumcu-gerçekçi bir sanat anlayışının ilk ve en etkin savaşımcılarından biridir. Sayın Recep Selahattin bunla-

rı bilmiyor mu? (Bilmiyorsa şu kitaba bakıp öğrenebilir: Atillâ İlhan, "Gerçekçilik Savaşı", Yazko Yayınları, İstanbul-1980, sayfa 83-87. Yazının başlığı: "Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı." Gerekirse bir de şu kitaba bakılabilir: Atilla İlhan, "Hangi Sol", Bilgi Y. 2. Basını, Ekim-1976, s.312-315. Yazının başlığı: "Halk İçin Yazmakmış.") Bu bölümün de daha fazla uzatılmasında bir yarar yok.

Şakacı bir yazı

Sayın Recep Selahattin'in yazısı bütünüyle şakacı bir anlayışla oluşturulmuş. Örneğin, yazının başlangıç bölümünde Sayın Melih Cevdet Anday'dan, "Saygınlıkları neredeyse kurumlaşmış bazı usta yazarlarımız..." diye söz edilir ve söz konusu bölümün sonunda da aynı yazarın sözünü kasıtlı olarak yanlış anladığı itiraf edilirken, şu sözleri şakacılıktan başka neye yorarsınız:

"Çevir gaz yanmasın' diyerek kendisini bağışlatacak nedenler sıralamakla anlaşılır olmağa çalışsın dursun bakalım." (s.43)

"Yılların usta yazarlarının ayaklarının yerden kesik oluşuna insanın aklı ermiyor." (s.43).

"temize çıkmağa çalışan Melih Cevdet Anday.." (s.44).

Sayın Mehmed Kemal'le ilgili sözlerinde de bu şakacılığı görüyoruz sayın yazarın. O bölüme başlarken: "Anlaşılır olmayı engelleyen tipik bir nedeni, geçenlerde Mehmet Kemâl'i (Sayın Recep Selahattin'in yazdığı biçimde alınmıştır. A. Çakır) okurken yakaladım" deniyor. Gerçekten çok şakacı sayın Selahattin. Çünkü bu yöntem ülkemizde en az yüz yıldır uygulanıyor. Var olan koşullar Namık Kemal'den bu yana böyle bir yöntem geliştirmeyi zorunlu kılmış. Bundan haberi yok muymuş sayın Selahattin'in? Vardır elbet. Şaka yapıyor. Fakat bu şakanın tatsızlaştığı yerler de oluyor: "...—kulakları şöyle bir çekiliveren Mehmed Kemal (Bu kez de böyle yazılmış. A. Çakır) örneğinde olduğu gibi—..." sözünden, sayın yazarın Sayın Mehmed Kemal'i yaramaz bir çocuk gibi gördüğünü —daha kötüsü yaramaz çocuğa verilen cezayı az bulduğunu— anlıyoruz. Ne kadar yukardan bir söz: "... şöyle bir kulağı çekiliveren..." sayın Selahattin'in şakayı enikonu tatsızlaştırdığı herhalde kabul edilecektir bu bölümde.

Yeni başlayanlara estetik derslerinin verildiği bölümdeki şakaysa, bunun tersine oldukça eğlendirici. Şöyle deniyor: "... avucumuz içinde sıkı sıkı tuttuğumuz estetik ögeleri yeri geldikçe yazılarımızın üstüne serpeceğiz. Tuzu biberi gibi birşey!.." Estetiğin bu denli şakacı bir tanımını hiç okumamıştım. Çok yararlandım. Ama pek aklım yatmadı yine de. Bana kalırsa, estetik, öyle tuz-biber gibi yemeğin üstüne serpilen bir yardımcı öğe değil, işe başladığınız andan itibaren var olması ve kullanılması gereken önemli bir öğedir. Örneklersek, birkaç renk iplikten güzel bir kazak örmek diyebiliriz sanıyorum. Yoksa, "eh yapıtı hazırladık bitti, hadi şimdi biraz da estetik ekleyelim" demek, estetikten pek birşey anlamadığını göstermek oluyor. Oysa sayın Selahattin'in estetik bilgisi ve yeteneği, salt bu yazısından bile anlaşılmaktadır. Fakat, o ille de şaka yapmadan duramamaktadır.

Bu şakanın doruğa çıktığı yer, "Arkadaş, ne iş yaparsın sen?" sorusunun yer aldığı bölümdür. Bu bölüme şu tuhaf sözlerle giriliyor: "Toplumsal öğelerin yama gibi iliştirildiği zorlama romanları, kapandıkları köşk tipi konaklarda için için ağlayarak okuyanlardır bu tür sanatçılar..." Sonra sekiz saat okuyup, sekiz saat yazmak gibi saçmalıklar kınanarak sürdürülüyor. Böyleleri "Halkın sanatçısı olamazlar." deniliyor. Gerçekten çok şakacı sayın Selahattin. Birkaç tümceyle öyle şakalar yapıyor ki, hangi birine değinebilirsin... Şu ilk tümcede ne denilmek istendiğini pek çıkaramadım, geçiyorum. İkinci tümcede yine bir başka sayın yazara söylemediği sözler söyletilmiş. Ama bu kez onun lehine. Üstü kapalı olarak söz konusu edilen sayın yazar, sayın Selahattin'in çok kızdığı bir dergide, "günde 5 saat yazıp 3 saat de okuduğunu" belirtmişti. Sayın Selahattin bunu yeterli görmeyip iki katına çıkarıvermiş! Daha önemlisi, "yazdıklarıyla geçindiğini" açıklamıştı. Sayın Selahattin buna çok kızmış! Oysa, bana göre, yazın anlayışı ne olursa olsun, bir yazarın bizim ülkemizde yazdıklarıyla geçinebilmesi, kendi koşulları içinde devrim sayılabilecek denli önemli bir olaydır. Yazı yazan herkesin kıvanç duyması gereken bir olay... Gelgelelim, sayın Selahattin, yine şaka yapıyor, böyle okuyup-yazma gibi saçmalıkların işten sayılamayacağını, üretime bir katkıda bulunulmadığını söylüyor. Günde 5 saat yazıp üç saat de okumayı hiç denememiş midir sayın Selahattin? Mutlaka denemiştir, daha fazlasını bile yapmıştır. Ve görmüştür ki, birkaç sayfalık bir dergi yazısı bile, yazara, nice uykusuz gecelere, sıkıntılara, tedirginliklere malolmaktadır. Bunun için yazarlık, dünyanın en saygıdeğer uğraşlarından biridir. Buna inanmaz mı sayın Selahattin? İnanmazsa ne diye yazı yazıyor? İnanıyor elbet. Onun için yazıyor. Peki niye böyle söylüyor? Şaka olsun diye. Gerçi yer yer şaka sınırlarını da aşıyor ama, şu sözleri de o kapsamda sayalım:

"Anaları güzel mi onların?"(s.44)

"Köşeye sıkıştırıldıklarında başlarını boyunlarının içine çekip popolarının üstüne oturan burjuva yazarları..."(s.45)

İş, bu mahalle kabadayısı ağzının kullanılmasıyla kalmıyor; bir miktar da mahalle dedikodusu ile şakalar çeşitlendiriliyor. Şu sözlere bakın: "... Kapitale transfer olmuş eleştirmen geçinen kişiler, ne yapıp ediyorlar, salt sanat yapan genç şairleri, anlaşılır olmaktan uzak yapıtları allayıp pullayıp topluma yuttumağa uğraşıyorlar. (Sözgelimi, bu ne yapıp etmelerin içinde, önceden kaş göz oynatılarak sonucu saptanan ödüllü yarışmalar da olabilir. Oldu da!...)" Sayın Recep Selahattin bu tür çirkin şakaların insanı ne durumlara düşürebileceğini bilmiyor olmalı. Bir iki soruyla kendisine bunu belirtmeğe çalışalım: 1. Söz konusu edilen yarışmanın hangi ödüllü yarışma olduğunu sormaya gerek yoktur sanıyorum, 2. Bu yarışmayı kazanan genç şair, bir önceki yıl da AKADEMİ Kitabevi'nin ödülünü kazanmıştır. Orada da aynı durum söz konusu olmuş mudur? (Kaş göz oynatma işi!) 3. Bu yıl, yukarda üstü kapalı olarak anılan yarışmada 2.liği kazanan Sayın Haydar Ergülen'in YARIN dergisinde şiirleri yayınlanmaktadır; o da bu kaş göz oynatma işlerinin içinde midir? Yoksa, sıra ona geldiğinde işler birden değişivermiş midir? 4. Söz konusu yarışmanın seçiciler kurulunda. YARIN Dergisi okurlarının büyük çoğunluğunun saygı duyduğunu tahmin ettiğim kişiler bulunmaktadır Bu kişilere, böyle bir çirkin yakıştırma için, sayın Recep Selahattin'in elinde hangi kanıtlar vardır? 5. Kanıt-

larla kamuoyuna açıklandığında "Yılın Edebiyat Olayı" denilebilecek bir skandala neden olabilecek bir konuda sayın Selahattin, niçin bildiklerini açıklamıyor da, yazın dergisinde mahalle dedikodusu yapıyor?

Görüldüğü gibi, iyice tatsızlaşan bu şakaları daha fazla irdelemekte bir yarar yok.

Sonuç!

Bunca şakadan sonra, birkaç satır da ciddi konuşalım.

YARIN Dergisi, özellikle yazın-sanat anlayışı ve gençlere sayfalarını en geniş biçimde açık tutmakla, ötek dergilerin hemen tümünden farklı, saygıdeğer bir yayın siyasası izlemektedir. Yazılarını bu dergide yayınlamayı düşünen gençler, dergi ve okur karşısındaki sorumluluklarını unutmayarak, bu güvene layık olduklarını gösterme çabası içinde olmalıdırlar. Türkiye'de yazın ve sanat alanında, sayın Recep Selahattin'in haberinin bile olmadığı nice kepazelikler sergilenmektedir. Bu kötülüklerle, yanlışlıklarla ve yozluklarla elbetteki savaşmak gerekir. Ancak bu, yeni yetme yazı heveslilerinin, "saygınlıklarıyla neredeyse kurumlaşmış bazı usta yazarlarımızın" sözlerini kasıtlı olarak çarpıtarak oluşturmaya çalıştıkları derine çatma yazılarla olacak iş değildir. Önce bu konuları iyice öğrenelim? Türk yazınında neler oluyor? Toplumcu gerçekçilik nedir? Toplumcu gerçekçi kimdir? Bir ülkedeki bütün yazarların ille de toplumcu gerçekçi mi olması gerekir?.. Daha bunun gibi pek çok soruya yanıt verebilecek biçimde kendimizi donatalım Ondan sonra yazacağımız yazılar elbette ki toplumcu gerçekçi sanat ve yazın anlayışına daha büyük katkıda bulunabilecektir.

Burada, hemen şunu da belirtmek isterim; genç bir yazarın adını dergi yazarları arasında görmekten ne kadar büyük bir mutluluk duyacağını biliyorum ve anlıyorum. Gelgelelim, bu mutluluğa bir an önce ulaşma isteği, bizi yanlışlara götürebilir. Görüşlerimiz yeterince gelişmeden, yazma yeteneğimiz belli bir olgunluğa varmadan yazmaya kalkışma durumunu ortaya çıkarabilir. Bundan özenle kaçınmalıyız. Yoksa, o zaman değenmediğimiz burjuva yazarlarından biri çıkıp da:

"Öğren de gel!" diyecek olursa verecek karşılık bulamayız.

Bilmem anlatabiliyor muyum?

Karikatür: Uğur Çavuşoğlu



Orta oyuncuları Kastelli'nin Küçük Sahneyi yıkarak "Cici Sahne" yapacağını savundular...

Banker Kastelli'nin "Küçük Sahne"yi satın alması tartışmalara neden oldu. Küçük Sahne Orta Oyuncuları, Kastelli'nin Küçük Sahne'yi yıkarak "Cici Sahne" yapacağını savundular. Banker Kastelli Yönetim Kurulu Başkanı Cevher Özden ise, Küçük Sahne Orta Oyuncularına bir buçuk milyon lira "avanta" para verdiğini öne sürdü.

ORTA OYUNCULARININ BİLDİRİSİ

Orta oyuncular tarafından yayınlanan bildirinin bir bölümünde şöyle denilmiştir:

"Banker Kastelli namıyla maruf Ceyar Özden Beyoğlunu Rokfellerce satın alırken, Muhsin Ertuğrul'un açtığı Türkiye'nin ilk özel, İstanbul'un en eski tiyatrosu Küçük Sahne'yi de almayı ihmal etmedi. Muhsin Bey'den bugüne dek gelen otuzbir yılın anılarıyla Küçük Sahne'yi onarmaya, Küçük Sahne'yi müzeleştirmeye uğraşan biz Orta Oyunculara kibar bir tahliye şekli önerdi Ceyar. Küçük Sahne'yi yıkıp yerine Cici Sahne yapacakmış. Cici Sahne'de Kastıbelli bir kültür ve sanat vakfı, yoz sanatoloji türünde Kastıbelli eserler sergileyecekmiş."

ÖZDEN'İN SÖZLERİ

Banker Kastelli Yönetim Kurulu Başkanı Cevher Özden ise, söz konusu bildiri konusunda, kendisinin Orta Oyuncuları Küçük Sahne'den çıkmaya zorlamadığını, bir buçuk milyon lira "avanta" para verdiğini öne sürdü. Özden şunları söyledi:

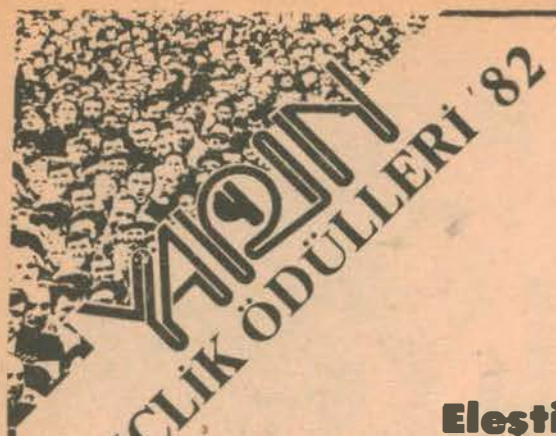
"Onlar kendi kendilerine tevatür çıkardılar. Ben onları dışarı atmış değilim. 1,5 milyon lira para aldılar benden, patronları belki kendilerini yanıltmış olabilir ama, doğru budur.

Özden, "Küçük Sahne'nin yıkılmayacağını yazabilir miyiz" biçimindeki soruya da "Hayır yıkılmayacak, Küçük Sahne tarihini muhafaza edecektir" yanıtını vermiştir.

KÜÇÜK SAHNE OYUNCULARINDAN FERHAN ŞENSOY'UN SÖZLERİ

Küçük Sahne Orta Oyuncularından Ferhan Şensoy ise Cevher Özden'in iddialarını yanıtlarken, şöyle konuştu:

"Biz 150 liralık biletlerimizden biriktirdiğimiz paralarla Küçük Sahne'yi onardık, bugünkü durumuna getirdik. Kendisinden elbette bu tutarı alacaktık ve yaptığımız masrafların karşılığı olarak Kastelli'den 1,5 milyon lira aldık. Avanta aldığımız söylentileri asılsızdır."



Eleştiri Ödül Yönetmeliği

katılma biçimi ve süresi:

Eleştiri ödülüne katılma süresi, 1 Aralık 1981'den 1 Nisan 1982'ye kadardır.
Eleştirilerde sayfa sınırlaması yoktur. Altı kopya olarak, sayfanın bir yüzüne, daktilo ile, iki aralıklı yazılmalıdır.
Her yazar, her alt dalda, ancak bir eleştiriyle katılabilir.
Eleştiriler, daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.
Eleştirilerin üstüne iki sözcükten oluşan bir rümuz konulmalı; yazarların gerçek adı, kısa özyaşamı ve bir fotoğrafı ayrı bir zarf içine konularak, bu zarfın üstüne de aynı rümuz yazılıp kapatılmalıdır.
Katılma şu adresle yapılmalıdır: **Yarın Eleştiri Ödülü, Zafer Çarşısı No:18 Yenişehir-ANKARA**

değerlendirme:

Seçici Kurul ilkönce bir Büyük Ödül kazananı seçer. Bunun yanısıra, aşağıdaki alt dalların her biri için birer birinci seçer.a) **Şiir Eleştirisi.** b) **Roman ve Öykü Eleştirisi.** c) **Sinema Eleştirisi.** d) **Tiyatro Eleştirisi.** e) **Plastik Sanatlar Eleştirisi.** f) **Görsel Sanatlar Eleştirisi.**
Tüm ödüller paylaştırılabileceği gibi, Seçici Kurul gerekli gördüğünde Başarı Ödülleri de verebilir.
Çeşitli kuruluşların ve yayın organlarının özel ödülleri kendileri tarafından yapılacak bir değerlendirmeyle verilir. Bu kuruluş ve yayın organları, dilerlerse, yapacakları seçimi Ödül Seçici Kurulu'na bırakabilirler.

ödül ve açıklama tarihi:

Yarın Gençlik Ödülleri '82 ödülü, tüm dereceler için, **Gümüş Plaket'tir**. Sonuçlar, 1 Haziran 1982'de açıklanır.

seçici kurul:

Seçici Kurul aşağıdakl kişilerden oluşur:
Muzaffer İ.ERDOST
Afşar TİMUÇİN
Veysel ÖNGÖREN
Ataol BEHRAMOĞLU
Ahmet TELLİ
(Yarın Dergisi adına) Ömer ATEŞ

Karikatür Ödül Yönetmeliği

katılma biçimi ve süresi:

Karikatür ödülüne katılma süresi, 1 Aralık 1981'den 1 Nisan 1982'ye kadardır.
Her karikatürcü, ancak bir karikatürle katılabilir. Konu sınırlaması yoktur. Karikatürler, daha önce başka yerlerde yayımlanmış olabilir; ancak daha önce bir yarışmada ödül almamış olmalıdır.
Gönderilecek karikatürlerin boyutları 42x 42 cm'den büyük olmamalıdır. Karikatürler postada kırılmayacak biçimde ambalajlanmalıdır.
Karikatürlerin arkasına ad ve adres yazılmalı; karikatürcünün adı, kısa özyaşamı ve bir fotoğrafı ayrı bir zarf içine konularak, bu zarfın üstüne de ad yazılıp kapatılmalıdır.
Katılma şu adrese yapılmalıdır: **YARIN Karikatür Ödülü, ZaferÇarşısı No: 18 Yenişehir-ANKARA.**

değerlendirme:

Seçici Kurul ilkönce bir Büyük Ödül, bunun yanısıra da, birer Birincilik, İkincilik ve Üçüncülük ödülü kazananları seçer. Tüm ödüller paylaştırılabileceği gibi, Seçici Kurul gerekli gördüğünde Başarı Ödülleri de verebilir.
Çeşitli kuruluşların ve yayın organlarının özel ödülleri kendileri tarafından yapılacak bir değerlendirmeyle verilir. Bu kuruluş ve yayın organları, dilerlerse, yapacakları seçimi Ödül Seçici Kurulu'na bırakabilirler.
Ödüle katılan karikatürlerden oluşan bir sergi, izleyicilere sunulur.

ödül ve açıklama tarihi:

Yarın Gençlik Ödülleri '82 ödülü, tüm dereceler için, **Gümüş Plaket'tir**.
Sonuçlar 1 Haziran 1982'de açıklanır.

seçici kurul:

Seçici Kurul aşağıdaki kişilerden oluşur:
Tan ORAL
Nezih DANYAL
Ümit ÖĞMEL
Seydali GÖNEL
Semih ACAR (Yarın Dergisi adına)

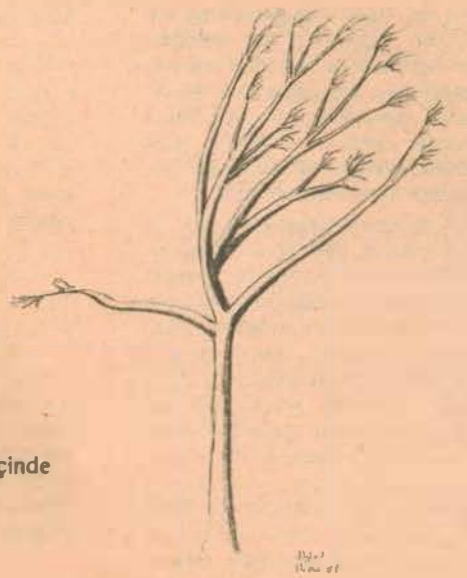
3. Sınıf Şair

Yağlı
ve
kararlı
bir sesle
mermi,
namlunun
dölyatağına
verildi.
Çelik bir
yay
horoz
kaldırarak
geril-
di.
Yivlerin
karanlık
kasıklarında
yedi
-nokta-
altmışbeş....
Ölüm,
ekşi bir
kokuyla
çınlamaya hazır,
setlerin er-
kek
ve
çelik
tırnaklarına
teslim olma
tut-
ku-
sun-
dadır...

Bir
iki
üç,
dört saniye içinde
birşey-
ler
olabilir-
di.

Varisli bir kadın
elinde kır
çiçekleriyle
caddeyi geçebilirdi örneğin.
Eski bir dosttan
içten bir mektup,
ya da yağmur;
düpedüz bir
y a ğ m u r....
kovanı terk-
eden
çekirdek,
ıslak bir
ışık gibi
karşı-
ki
duvara
yapış-
tı.
Kovan,
çelik tırnağı
aş-
tı.....
çapraz bacakları
katlanabilir
masanın üzerinden
bir kâğıt,
boşlukta
iki yana
salınıp,
işgüzar bir polisin
(yanlış vurgularla
okuyacağı)
şiiriyle
birlikte
düş-
tü.
Hiç büyümemiş
bir çocuk,
üçüncü sınıf bir
şair,
ve
orta yaşlı bir
erkek
tek
bir kurşunla
öl-
müş-
tü.

Sefa Özgüven



Merhaba Deniz

Sessiz bir gül gibi yüreğim,
Ama yorgun,
Sessizlikle arkadaş.
Yaşamla çelişiyor vuruşları,
Belki yalnızlıkla yarışıyor,
Maviliğin
Duyarlığıyla besleniyor.
Dostluğun
Çiçekli güzelliğine koşuyor.
Merhaba,
Yalnızlıkla gelen dost
Deniz...

Işık Kansu

"Yarın, kültürümüze yozlaşmadan bakabilen bir dergi..."

Özgünlük, özgü. Edebiyat yapıtlarından birinden söz edildiğinde bu iki sözü sık sık duyuyoruz. Şu kişinin son yapıtı şöyle iyi böyle güzel. Adam kendine özgü bir yol bulmuş. Usta sanatçılar, gençlere, kendinize özgü yöntemler bulun diye öğüt veriyorlar. Bu ilk bakışta çok güzel gibi görünmesine karşın biç de göründüğü gibi değildir.

Birisi çıkıp özgün yapıt ortaya çıkartacağım diye, eşcinselliği yasallaştırıyor. Bilimsel açıklamalarla buna yasallık kazandırmaya çalışıyor. Bir diğeri, içinde bulunduğu aile sorunlarını, içindeki sıkıp sıkıntılarını kendine özgünlük diye ortaya atıyor. Ardı ardına kitaplar yazıp piyasaya sürüyor. Bir üçüncüsü çıkıp özgünlük diye ne demek istediği anlaşılmayan bilmece türünden şeyler yazıyor. Bir dördüncüsü, bir konuyu anlatmaya çalışırken, daldan dala atlayarak ne anlattığı anlaşılmayan arap saçına benzeyen bir şeyler sunuyor. Tüm bu rezaletler özgünlükse, tüm bunlar edebiyatın çağdaşlaşması için yapılıyorsa, bu adamlar resmen edebiyatı kalbinden hancerliyorlardır. Hele toplumcu gerçekçilik, ilericilik adına bunları yapanlar, topluma en büyük düşmanlığı yapıyorlar. Toplumcu gerçekçilikte özgünlük denince, eğer bu beyler karmaşıklık anlıyorlarsa, vay edebiyatın haline. Milyonlarca insanın içinden birkaç toplum bozuntusunun çıkıp günlerce boyalı tekelci basının sayfalarına manşet oluyorsa, bu tekelci basının, çok satmak çok kazanmak hırsından kaynaklanıyordur. İkinci bir neden de, Türk toplumunu, gelenekleri görenekleri ile uzlaşmayan, batı kapitalist ülkelerindeki ahlak çöküntüsüne özendirmektir. Tekelci basının bunu yapması doğaldır. Fakat toplumcu, aydın, ilericilik maskesi ile ortaya çıkıp sayfalarca kitap yazanların maksadı, "sanatçılık için bunu yapmak", hele "özgünlüktür" asla olamaz.

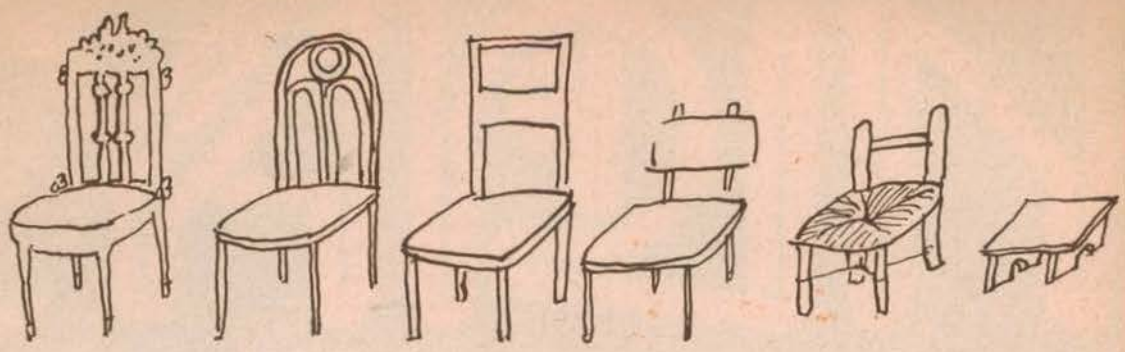
Yarın, edebiyata getirdiği yenilikçiliğini sürdürüyor. Genç kuşaklara elinizi uzatın. Onlara fırsat verin. Toplumun tüm kesimlerine sanatı sevdirmek, sanatı desteklemelerini sağlamak güncel bir sorundur. Toplumumuz cahil dir, geri kalmıştır diye nutuk atanlar, cahilliğin nasıl önleneceğini düşünseler daha yararlı iş yapmış olurlar. En çok satan günlük gazetelerin tirajına bakın. En çok tutulan yapıtlar kaç adet satıyor bir düşünün. İnsanların adını yazması, A'yı B'yi bilmesi toplumun kültürünün arttığı anlamına gelir mi? Suçlu aranacaksa bugüne kadar topluma bir şey veremeyenlerdir. İnsanlara okumayı sevdirtmek gerekli. Bunun için de, toplumcu gerçekleri anlatmak, toplumun tüm kesimlerini ilgilendiren sorunları iletmek gereklidir. Son söz olarak söylenecek şey, halktan alıp, halka vermek gerekli. Özgürlük diye ortaya çıkıp sanat züppeliği yapanlara dur demek gerekli.

Toplumcu gerçekçilik toplum için sanatın yapılması demektir. Toplumdan alıp topluma vermek tir. Bir avuç küçük burjuva sanat çısının, içinde bulundukları sıkıntıları toplumun temel sorunu gibi göstermeleri karşısına dikilmek, toplumcu gerçekçiliği savunanların temel görevleri olmalıdır. Bir toplumda, bilim adamı, aydın, işçi memur köylü gibi toplumsal katmanlar vardır. Eğer bir yapıt bilim adamı, aydın için yapılırsa, toplumun diğer kesimleri dıştalanmış olunur. Toplumcu gerçekçilik: Gerçekleri özlü, sade ama toplumdaki her tabakanın anlayacağı bir biçimde vermektir. Özgünlük diye karma karışık bir bulmacaya benzeyen yapıtlar, bir kaç kişinin dışına çıkamayan, belli bir çevrede hapsolan yapıtlardır. O zaman da toplantılar, forumlar düzenleyip, neden iyi, çağdaş yazarlar çıkmıyor, diye düşünmek hiç bir işe yaramaz. Tekelci basın işine gelmi dizinin dibine oturtup, işine gelmeyenin alnına kara çalmaya çalışırken, nasıl çağdaş yazar yetişebilir. Geçmişe bir bakın. Nazım'dan sözederler, Sabahattin Ali'den sözederler. Ama ellerini başlarının arasına alıp, onların karşılaştıkları güçlükleri düşünmezler. İşsiz kaldılar, yazdıkları salt isimlerinden ötürü yayınlamadı. Onlar her şeylerini emekçi insanların mutluluğu için verdiler. Ama şu gerçek unutulmamahdır. Siz çağdaş yazarlar, iyi sanatçılar arıyorsunuz ama, yanlış yerde arıyorsunuz. Onlar içimizdeler. Siz onlara hiç bir zaman ulaşamazsınız.

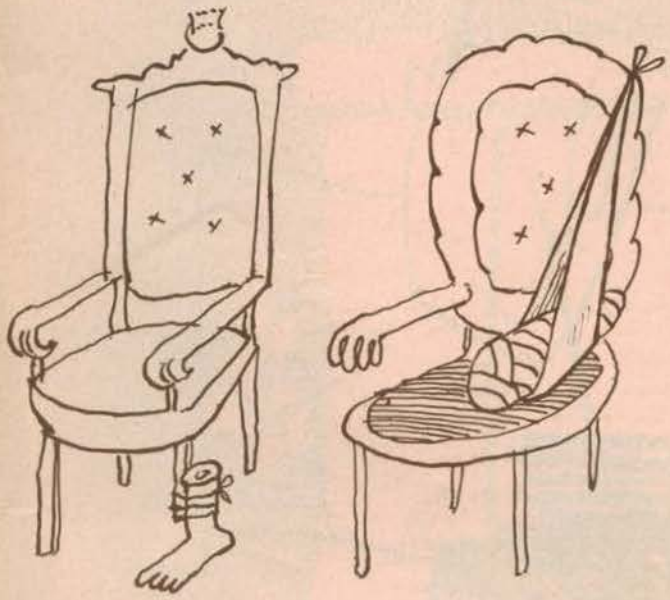
Yarın'a çok iş düşüyor. Sanatı katledenlere karşı dimdik ayakta durmak istiyorsak, genç kuşaklara omuz vermeliyiz. Onlara doğruları, toplumsal gerçekleri objektif biçimde göstermek gereklidir. Bir avuç burjuva, küçük burjuva bunalımlı kişilerin karşısına dikilip, yeter yaptığınız demek gereklidir. Arkasını tekelci basına dayamış olan sanat edebiyat dergilerinden bunu bekleyemeyiz. Onlar çözüme gidiyoruz derken kördüğüm oluyorlar.

Toplumculuk adına yola çıkıp, ilericilik adına yollarına devam etmek isteyen, fakat bunların biç bir özelliğini taşımayan kişileri eleştirelim. Halka ulaşalım. Halkı okumaya özendirelim. Bakın o zaman, okuyan züppelik lere nasıl karşı duruluyor. Yarın'ın her sayısı biraz daha ileri adım larla ilerlerken, okuyucu sayısı artıyor.

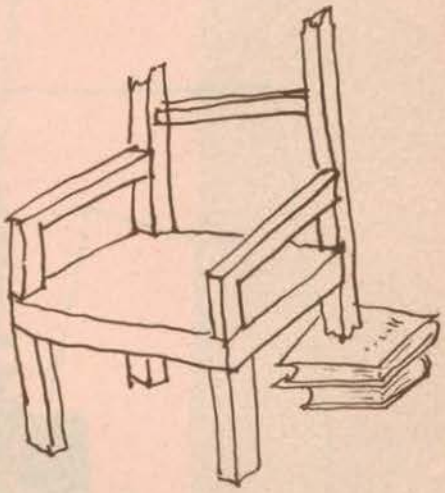
AHMET GÜNGÖR



DÜZEN



ZENGİNİN KOLTUĞU



FAKİRİN KOLTUĞU



BÜROKRAT



DEMOKRAT


FE.