25.YIL

EVRENSEL KÜLTÜR

AYLIK KÜLTÜR SANAT EDEBİYAT DERGİSİ
291
MART 2016
+11



dosya
görme hakkı!

Burhan Kum:
İktidar olduğu sürece sansür de olacaktır
ÇAĞRI SARI

İhtiyar Alonso'nun rüyası
BİRKAN BULUT

Şu "burjuva" dedikleri
ALİ GALİP YENER

Amedspor: Kimlik, popüler olana karşı
DAĞHAN IRAK

TÜYAP Bursa
Tüyap Bursa Fuarcılık A.Ş.
www.tuyap.com.tr
TÜRKİYE YAYINCILAR BİRLİĞİ
BTSO Bursa Ticaret ve Sanayi Odası 126

BURSA 14.
CEMİL MERİÇ 100 YAŞINDA
KİTAP FUARI

kitapfuari
bursakitapfuari
www.bursakitapfuari.com

19 - 27 MART 2016

Ziyaret Saatleri:
10.00 - 19.30
(27 MART 2016, 10.00 - 19.00)

KOSGEB
BURSA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
ufi
TİM
BURSA

TÜYAP BURSA
TÜYAP BURSA ULUSLARARASI FUAR VE KONGRE MERKEZİ
Altınova Mah. Fuar Cad. 25/1 16250, Osmangazi / Bursa
"Bursa'nın Gücü"

BU FUAR 5174 SAYILI KANUN GEREĞİNCE TOBB (TÜRKİYE ODALAR VE BORSALAR BİRLİĞİ) DENETİMİNDE DÜZENLENMEKTEDİR

içindekiler

3 **İhtiyar Alonso'nun rüyası** Birkan Bulut

9 **Burhan Kum: İktidar olduğu sürece sansür de olacaktır** Çağrı Sarı

13 **Yazıt** Adnan Özyalçıner

14 **Fırat Cewerî: Yazmaya başladığımda Kürtler dağ Türkü, Kürtçe de dağ diliydi** C. Hakkı Zariç

18 **Taç** Nafia Akdeniz

19 **Ölümler için yeni bir cilt** Oğuzhan Yeşiltuna

21 **Müsvedde** Narin Yükler

22 **Şu "burjuva" dedikleri** Ali Galip Yener

25 **Adım adım yaklaşıyor kaleye** Mert Öztürk

26 **Ayçiçekleri** Zafer Doruk

28 **Önce söz vardı** Nilüfer Altunkaya

31 **"Sevgilim hayat"** Duygu Kankaytsın

32 **Kürtarnica** Enver Topaloğlu

33 **Amedspor: Kimlik, popüler olana karşı** Dağhan Irak

36 **Bağlar: Maç devam ediyor** Suzan Demir

39 **Kutsal Watergate: Spotlight ve ötesi** Zeynep Gizem Şenel

44 **Barışın görsel dilini konuşmak**

46 **Etin mahremiyeti ya da bedenin çıplaklığı üzerine tiyatral bir okuma** Nihat Nuyan

50 **Aşı** Murat Atıcı

51 **Emin değilim** Hakan Keysan

52 **Nâzım Hikmet'in resmî ve yarı resmî yayınlardaki şiirleri** Yurdaer Taş

60 **Özgürlük** Eylem Ata Güleç

62 **Erken bahar kelebeği** A. Kevrina

64 **Son durak** Refika Kocabey

65 **Tanrının doğusu** İdris Sezgin

66 **Sonsuzluk ve Bir Gün Yarın ne kadar sürer?** Veysel Atayman

71 **Mitoloji'den hayata ışıyan kıvılcım** Ensar İlyasoğlu

74 ***** Elif Firuzi

74 Dosya: **Görme Hakkı**
Aydın Çubukçu, Burhan Kum, Ezgi Bakçay, Oğuz Haşlakoğlu, Serdar Aydın, Meliha Sözeri

Aylık Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi • Mart 2016 • Sayı 291 • Doğa Basın Yayın Dağ. Tıc. Ltd. Şti. adına Sahibi: Barış Tosun
Yazışları Müdürü: Nuray Sancar • Genel Yayın Yönetmeni: Aydın Çubukçu • Yayın Koordinatörü: Mustafa Kara • Editörler: C. Hakkı Zariç, Çağdaş Günerbüyük • Tasarım ve Uygulama: İsyan Bahar Eroğlu • Yayın Türü: Yerel Süreli • Yönetim Yeri: Kamerhatun Mahallesi, Alhatun Sokak, No: 25 Tarlabaşı-Beyoğlu İstanbul • T: (0212) 255 25 46 F: (0212) 255 25 87 E: evrenselkulturdergi@yahoo.com • Yurtdışı Temsilciliği: Hüseyin Avgan didf@didf.de • Schwalbengasse 42 - 50667 Köln T: 0049 221 925 54 93 F: 0049 221 925 54 95 • Teknik Hazırlık: Doğa Basın Yayın (0212) 255 25 46 • Baskı: Ezgi Matbaası. Sanayi Caddesi Altay Sokak No: 14 Çobançeşme - Y.bosna/İST. Tel: 0212 452 23 26 • Abone Koşulları: 6 Aylık: 55 TL. Yıllık: 110 TL • Posta Çekı Hesabı: Doğa Basın Yayın Dağ. Tıc. Ltd. Ştı. 09673016 • Banka Hesabı: Doğa Basın Yayın Dağ. Tıc. Ltd. Şti. İş Bankası Kuledibi Şubesi 1078 0185619

Osman Hamdi Bey'in "Yaratılış/Mihrap" tablosunun kayıp olduğunu kapağımıza taşıyalı aylar geçti.

Ve şimdilerde *"en büyük patronun yatak odasında"* olduğu dedikodusu ortalıkta.

Elbette, *"ne kadar sanatsever olduğu"* övgüsü için değil, *"ne kadar din düşmanı olduğu"* yergisi için kullanıyor yandaş medya.

Sahibini, dokunanı, göreni saracak bir lanet varmış gibi!

Dedikoduları boşverelim, Mustafa Koç ya da bir başkası... Yatak odası ya da özel kasa... Bir "patron"un elinde olduğundan şüphesi olan var mı?

Nerede olabilir ki başka? Resim kime mülktür bu düzende?

Liberal bir sanat eleştirmeni Robert Hughes bile kurulu düzeni şöyle yargılıyordu: *"Bir alan düşünün ki, tüm birikim ve gösterim yalnızca tek bir sınıfın beğenisinden oluşsun. Olacak iş değil!"*

Evet, olacak iş değil!

O "tek sınıf"ın beğenisinin sermaye biriktirme dürtüsünün bir görüntüsüyle biçimlendiğini; ve hatta "yatırım"dan öte anlamları olduğunu biliyoruz biz!

Sokak sanatçılarının bile piyasalaştırıldığı günlerde olduğumuzu da...

"Çerçeve hâlâ elimizde" diye alaycı manşet atmıştı bir Paris gazetesi 105 yıl önce. Mona Lisa, ünlü Louvre Müzesi'nden çalınmış, üstelik çalındığı 26 saat sonra fark edilmişti.

"Yaratılış"ın bir patronun yatak odasında çıkma ihtimali karşısında *"Başka nerede olacaktı!"* diye düşünenler az değil. Başka ihtimal yokmuş gibi. Olamazmış gibi.

Ne çerçeveler, ne kopyalarla yetineceğiz.

İnsanlıktan çalınanların tümünün farkındayız.

Kapak Resmi: *Yüz On Beş Yıl, Burhan Kum, 2015-16, 217x153x10 cm, tuval üzerine yağlıboya, korniş ve perde*

EVRENSEL
KÜLTÜR



İhtiyar Alonso'nun rüyası

BİRKAN BULUT





Florian Doru Crihana

Florian Doru Crihana



Salvador Dalı

Okusun okumasın Don Kişot'u tanımayan, en azından ismini bir kez olsun duymamış kimse yoktur. 1605 ve 1615 yıllarında iki bölüm halinde, İspanyol yazar Miguel de Cervantes'in kalemiyle okuyucusuyla buluşan cılız ve yaşlı kahramanın maceraları halen dünyanın dört bir yanında kütüphanelerin raflarındaki yerini koruyor. Sadece okunmakla da kalmayıp bugüne kadar hakkında yazılan, çizilen, çekilen o kadar çok şey var ki! Sayısız dile çevrilen Don Kişot, modern Avrupa'nın ilk romanı olarak kabul ediliyor. Bu ilk romanda yer alan maceraları, kısaca hatırlayalım.

Don Kişot'un öyküsü

İspanyanın Mancha eyaletinde, küçük bir köyde yaşamaktadır Don Kişot. Asıl adı Alonso olan Don Kişot, okuduğu şövalye hikâyelerinden o kadar etkilenir ki aklını kaybeder. Bir gün zırh ve kılıcını kuşanarak kendi gibi cılız olan atı Rosinante'ye atlar ve yollara düşer. Yolda rastladığı bir köylü kızını çok güzel bir soylu kıza benzeterek kendisine sevgili olarak seçer. Ancak şövalyelik unvanını kazanmak için başarılar elde etmesi gerekmektedir. Yolda şato olarak gördüğü bir hana gider. Don Kişot'un lord sandığı hancı, kahramanımızın zararsız olduğunu düşünür ve ona şövalyelik unvanını vererek köyüne geri gönderir. Yolda Sancho ile karşılaşan Don Kişot, ona servet vaad ederek uşağı olmasını ister. Sevgilisi Dulcinea'nın çok güzel bir kız olduğuna inandırmak isteyen Don Kişot, karşılaştığı tacirlerden bir güzel dayak yer. Kötü devler sandığı yel değirmenleriyle dövüşerek, koyun sürülerini birbirine saldıran iki ordu zannedip zayıf olana yardım ederek devam eden Don Kişot'un maceraları, ilk kitapta bir kafes içinde köyüne götürüldüğünde son bulur.

1615'de yayınlanan ikinci bölümde ise Don Kişot yeniden zayıfların, ezilenlerin yardımına koşmak için Sancho'su ile yollara düşer. Sancho onu kandırarak ilk gördükleri kızın Dulcinea olduğunu söyler. Pek çok maceranın ardından Dük ve Düşes'in evine varırlar. Dük ve Düşes, Don Kişot'a oyun oynarlar. Don Kişot'a şövalye gibi davranırlar, yardıma ihtiyacı olan kişiler için ondan yardım isterler. Dük, Sancho'ya bir

ada verir. Ancak ada aslında civar köylerden biridir. Köy halkına Sancho'nun vali olduğunu söylerler. On iki günden sonra, Sancho işi bırakır. Daha sonra Don Kişot, Sanson Carrasco ile düello yapar. Kazanan, diğerinin isteğini yerine getirecektir. Sanson kazanır. Don Kişot'a evine dönmesini ve silah taşımamasını emreder. Don Kişot da bir şövalye olarak sözünü tutar ve her şeyden elini çeker, köyünde sıradan bir yaşama döner. Aklı yerine gelen Don Kişot yeniden eski Alonso olmuştur. Sancho'nun onu tekrar kandırmasına izin vermez, tüm hayallerinden vazgeçmiştir. Bütün malını fakirlere miras olarak bırakarak hayata gözlerini yumar.

İnatla ayağa kalkar

İnsan, gerçek dünyada yaşamak istediklerinin veya yaşaması imkânsız olan durum ve olayların hayalini kurar. İçinde yaşadığı koşullar ile olmak istediği kişi veya yaşamayı arzuladığı dünya arasındaki uçurum onu hayal kurmaya yönlendirir. Yoksulun hayalini kurduğu sıcak bir evden, uykusuz bırakan sevgilinin düşüne, uçan atlara, çalışmadan kazanmaya ve hatta tüm dünyaya egemen olmaya kadar hayaller, yaşadığımız hayata karşı rahatsızlıklarımız, memnunsuzluklarımızdır. Kişinin hayallerinde kendine verdiği rol de başroldür. Bu toplumsal bir mutluluk bile olsa, kişi bunu kendi konumlanışında duyumsar. Hayallerini içinde bulunduğu, istemediği koşul ve konumlar üzerinden şekillendirir. Bu bağlamda Don Kişot da köydeki sıkıcı ve hantal yaşamına son şövalye olarak son vermek ister. O kadar ki bu arzusu onu tümüyle gerçeklikten koparır ve bir sabah evinden dışarı çıktığında cılız atı üzerinde onurlu ve muzaffer bir şövalye oluvermiştir. Peşinden koştuğu hayaller; pataklandığında, kılıç salladığı fıçılardan dökülen kanı şarap sandığında ve peşinden koştuğu güzeller güzeli soylu Dulcinia'sının aslında çirkin ve sıradan köylü bir kadın olduğunda dahi yolundan geri dönmez. Maceralarında karşılaştığı bu komik talihsizlikler onu yıldırmaz. Çünkü o aradığını yaşına başına bakmayıp uğruna yollara düştüğü hayallerde aramaktadır. Ünlü Rus yazar Puşkin'in dediği gibi; *Bizi mutlu eden hayal, bin gerçekten tatlıdır.* Don Kişot yediden yetmişe milyonlarca kişinin takdirini de böyle kazanmıştır aslında. O, çıktığı her yolda tökezlemesine rağmen inatla ayağa kalkmıştır. Uyduruk şövalye hikâyelerine özenerek giriştiği her kavgada hırpalanmış ve alaya alınmışsa da bir çocuk gibi heyecanla koşmuştur düşmanlarının üzerine. Öyle ki Nâzım Hikmet'in şiirleri arasında dahi yerini alır:

Don Kişot

"Ölümsüz gençliğin şövalyesi
ellisinde uydu yüreğinde çarpan aklına
bir Temmuz sabahı fethine çıktı
güzelin, doğrunun ve haklının:
önünde mağrur, aptal devleriyle dünya,
altında mahzun, fakat kahraman Rosinant'ı.

Bilirim,
hele bir düşmeyegör hasretin hâlisine,
hele bir de tam okka dört yüz dirhemse yürek,
yolu yok, Don Kişot'um benim, yolu yok,
yeldeğirmenleriyle dövüşülecek.

Haklısın,
elbette senin Dulsinya'ndır en güzel kadını yeryüzünün,
sen elbette bezirgânların suratına haykıracaksın bunu,
alaşağı edecekler seni
bir temiz pataklayacaklar,
Fakat sen, yenilmez şövalyesi susuzluğumuzun,





Florian Doru Crihana


Simon Dittrich

sen, bir alev gibi yanmakta devâmedeceksin
ağır, demir kabuğunun içinde
ve Dulsinya bir kat daha güzelleşecek..."

Şairin *"Şaşıp Kalma Üstüne"* isimli şiirinin dizeleri de sanki Don Kişot için söylenmiş gibidir: *"... ve dövüşebilirim doğru bulduğum, haklı bulduğum, güzel bulduğum her şey için, herkes için, yaşım başım buna engel değil..."*

Don Kişot, kimilerine göre de yalnızca yel değirmenleriyle savaşan bir delidir. Yani *"Don Kişotluk"* yapmaktadır. Gerçeklere kapattığı gözleriyle önceki çağlarda biten şövalyeliğe soyunup canavar olarak gördüğü yel değirmenleriyle savaşır. Boşuna bir savaştır onunki. Döneminin eski dünyasından kalma bir antikadır o. Alaycı bakışlar arasında komik zırhı ve kendine hayrı olmayan atıyla yollara düşmüş bir meczuptur. Ancak geçmişe özlem duyarak kahramanlık peşinde koşan ihtiyar Alonso, yeni ve herkesin özgürce yaşayacağı bir dünya özleminin peşinden koşanların da bazen yaşadığı muameleye maruz kalmıştır. İçinde bulunduğumuz berbat dünyanın değişebileceğine hiçbir şekilde inancı olmayan karamsarlar, kendilerinden emin bir şekilde *"bu dünyaya"* işaret ederler. Yeninin umudunu, heyecanını içinde taşımayanlar için evet; Don Kişot yalnızca bir delidir.

Cervantes'in ölümünün 400. yılında Don Kişot tüm dünyada anılıyor. Türkiye'de de ilk olarak Ankara'da, Çankaya Belediyesi tarafından *"Don Kişot İzleri"* isimli bir sergi açıldı. Şubat ayı başında İbrahim Karaoğlu ve Bettina Ruhrberg küratörlüğündeki sergide, Picasso'dan Dali'ye dünya sanatçılarının yanı sıra Selçuk Demirel, Utku Varlık, Onay Akbaş, Devrim Erbil, Habip Aydoğdu, Yalçın Gökçebağ, Adnan Turani, Metin Yurdanur, Özdemir Altan, Fevzi Karakoç, Zafer Gençaydın'ın da aralarında bulunduğu 50'ye yakın Türkiyeli sanatçının da *"Don Kişot"* temalı çalışmaları bulunuyor. Almanya'nın Goslar Modern Sanatlar Müzesi'nin Don Kişot Evi'nde yer alan dünyaca ünlü koleksiyonundan gelen çalışmaların da yer aldığı sergide resim, heykel, baskı, desen gibi birçok çalışma bulunuyor.

Picasso ve Dali

Sergi açılışından itibaren büyük bir ilgi gördü. Bir hafta sonra tekrar gittiğimde, arkadaşlarıyla veya ailesiyle sergiye gelenleri görmek mümkündü. Çalışmaların ardından sergiyi gezenleri izlemeye başladım. Kimisi dikkatli bakışlarla çalışmaları inceliyor, çocuklar boyunun yetişmediği tabloları neşeyle işaret ediyordu. Don Kişot'la ilgili söylenmiş ünlü bir söz geldi aklıma: *"Don Kişot hayatta en az 3 kez okunmalıdır. Önce gençlikte, sonra orta yaşta, bir de yaşlılıkta..."* Çünkü Don Kişot'un kutsal amaçlar peşinde girdiği mücadeleler; hayatın henüz şekillenmeye başladığı çocuklukta, omuzlara sorumlulukların yüklendiği yetişkinlikte ve yaşam deneyiminin elde edildiği olgunluk, yaşlılık döneminde farklı okunacaktır.

Don Kişot'u izlemeye gidenlerin gözlerinin aradığı isimlerden biri de Picasso'ydu. Ancak İspanyol ressamın yalnızca bir deseniyle yetinmek zorunda kaldılar. Sanatçının küçük boyutlardaki bir resmine yer verilen sergide, bilenleri Picasso'nun o ünlü Don Kişot çalışmasını aradılar. Söz konusu çalışma dünyanın dört bir yanında Don Kişot denildiğinde akla ilk gelen imgelerden.

Kuşkusuz Picasso ile birlikte sergide en çok bilinen diğer sanatçı da Salvador Dali'ydi. Picasso gibi İspanyol bir sanatçı olan Dali'nin de Don Kişot temasını işlemesine şaşırmamalı. Ancak sergide Dali'nin bu temada ne kadar çok çalışma yaptığını görünce düşünmeye başlıyorsunuz. Don Kişot sürrealist Dali için belki de en uygun figürlerden. Don Kişot'u hayallerle savaştığı maceraları ile Dali'nin aklın frenlemelerinden kurtulmuş bilinçaltı serüvenleri arasındaki uyumu görmek mümkün. Dali her ne kadar diğer çalışmalarındaki gibi birden fazla *"alakasız"* imge ile temasını ilişkilendirmese de Don Kişot'a yaklaşımındaki farklılık dikkat çekiyor. Dali diğer sanatçılardan farklı olarak Don Kişot'un hayallerinden bakıyor resmine. Onun için savaşılan, yalnızca yel değirmenlerinden ibaret değil. Dali çalışmalarında bize şövalye kitaplarından kafayı yemiş bir ihtiyarı değil, Alonso'nun rüyasındaki Don Kişot'u gösteriyor.

Ancak Don Kişot her yaştan insana başka mesajlar verse de farklı anlamlar içerse de ressamlar dâhil herkesin Don Kişot'u tek bir hedefe ilerliyor. Dali'nin rüyalarındaki uçsuz bucaksız yeryüzünün kahramanı da, 18. yüzyılda yapılmış gravürlerin asilzadesi de günümüzdeki "yıkılmayan kahraman" karikatürleri de dövüşülecek yel değirmenlerini işaret ediyor. Çünkü Don Kişot'u hâlâ bugünün yel değirmenlerinin peşinde bulabiliriz.

"Don Kişot'un İzleri" sergisi 6 Mart'a kadar Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde izlenebilecek. ◘



Fotoğraf: Hasan Özden



Burhan Kum: İktidar olduğu sürece sansür de olacaktır

ÇAĞRI SARI

Ressam Burhan Kum, gerçek sanatçı tavrının dayatılanı kabul etmemek olduğunu düşünüyor. Burhan Kum, *'Gayri Resmi'* sergisi ile gösterilmeyen, anlatılmayan, üstü örtülen tarihi, resim sanatıyla anlatıyor. Dönemin tüm baskıcı iktidar yapısına rağmen, tavır gösterip fırçasını cesurca kullanan sanatçıların, sansüre uğrayan resimlerine atıfta bulunuyor. *"Gayri Resmi"* bir iktidar eleştirisi yapmakla kalmıyor, iktidar ve sanat arasındaki ilişkiyi de gözler önüne seriyor. Burhan Kum'un son sergisinde Gustave Courbet'nin *L'Origine du Monde*, Osman Hamdi Bey'in *Yaratılış* ve Gentile Bellini'nin *Fatih Sultan Mehmet* portresini görebilirsiniz. Tabii sanatçının kendi yorumuyla... *"Gayri Resmi"*yi 11 Mart- 9 Nisan tarihleri arasında *The Empire Project*'te...

"Yaratılış kübizmin tarih sahnesine çıkışından beş yıl önce, bin yıllık bir dogmanın biçimlendirdiği düşünce yapısını tek başına parçalamayı hedefliyor. Hamdi Bey'in gösterdiği cesaret, tutarlı duruş ve yarattığı kırılma ancak kübizme eşdeğer bir devrimcilikle payelendirilebilir."



La Genèse Cubique, 2015, 130x100 cm tuval üzerine yağlıboya

Serginizin adı Gayri Resmi... İsim epey ipucu veriyor sergiyle dair. "Yazılmayan, anlatılmayan" bir tarih var diyebilir miyiz resimlerinizde?

'Türk resim sanatının üstü örtülen tarihi', diyerek başlayabiliriz ancak serginin temel meselesi II. Beyazıt'ın tahta geçtiği 1481'den beri yani beş yüz otuz beş yıldır resmin toplumun düşünce yapısına nüfuz etmesini engelleyen iktidar dinamiklerini sorgulamak. Öncelikle, resmin Türkiye'deki (Osmanlıyı da kapsayan) tarihinin büyük bir karartmayla başlatıldığını biliyoruz. Mühendishane-i Berri-i Hümâyun öğrencilerinden oluşan 12 kişilik bir grubun 1835 yılında eğitim için İngiltere'ye gönderilmesini -aralarından birkaçı orada aldıkları çizim ve boyama derslerini İstanbul'da da sürdürdükleri için- milat saymak, bu tarihten yüz yıl önce saray ressamı sıfatıyla tuval resmi yapan Ermeni ve Rum sanatçılara haksızlık değil midir?

Her resimde tarihi bir olaya gönderme seziliyor...

Tarih yazımında hangi dönem üstü örtülen, yazılmayan olayların boşluğuyla ya da tersine çevrilen gerçeklerin karanlığıyla anlatılmıyor ki? Bu anlamda Türk tarih yazımına *"camera obscura"* diyorum ben: Gerçeklerin tersinden görüldüğü karanlık bir oda...

Evrensel Kültür Dergisi'nin Mayıs 2015 sayısında Gustave Courbet'nin L'Origine du Monde ve Osman Hamdi Bey'in Yaratılış'ını 'yasaklı' olarak tarif ediyorsunuz? Bu tarif neden? Sizin serginizde bu iki resme de göndermeler var.

Bahsettiklerin serginin sacayağını oluşturan üç resimden ikisi. Diğeri ise Gentile Bellini'nin elinden çıkma 1480 tarihli Fatih Sultan Mehmet portresi. Bu resim Türk tarihinde yapılmış ilk yağlı boya resim ve ilk portre. Ancak şu anda neden Londra National Gallery'de olduğunu bilen, merak eden kaç kişi var? Courbet'nin resmini Paris elçiliğinde görevli diplomat Halil Şerif Paşa 1866 yılında ısmarladığı için onu da Türk resim tarihi içinde değerlendirebiliriz. Bu resim Paşa'nın İstanbul'a dönmek istemesi üzerine, olağanüstü zengin koleksiyonuyla birlikte, Paris'te yok pahasına satılıyor ve son sahibi Jacques Lacan ölene kadar, yaklaşık yüz otuz yıl kamuya açık alanda sergilenemiyor. 1901 tarihli *Yaratılış* ise Berlin ve Londra'da karma sergilerde yer almış olmasına rağmen yapıldığı ülkede hiç sergilenememiş. Tablonun

bu gün nerede olduğu ise meçhul. Bu örnekler resim sanatının gücünü ve bu toplumda yarattığı korkuyu gösterir. Resim tarihimizin üç önemli resmin ikisi yurt dışında, biri ise '*kayıp*'. Bu karanlık durumun nedenlerini sorgulamakta geç bile kaldık.

Modern resimde Osman Hamdi'nin Yaratılış tablosunun Kübizm kadar devrim niteliği taşıdığını düşünüyorsunuz. Bunun resmin yapıldığı dönemin koşulları ile mi bağdaştırıyorsunuz? Neden?

Kübizm Fransa'da 1906 yılında başlayan bir akım ve batı düşünce tarihinde radikal bir kırılmaya yol açtı. İmgenin atomlarına varıncaya dek parçalanıp gramer dışı birleştirilmesi, nesne ve gerçeklik üzerindeki hâkimiyetin öznenin bakış açısına tabi olduğunu ifşa ediyordu. *Yaratılış* kübizmin tarih sahnesine çıkışından beş yıl önce, bin yıllık bir dogmanın biçimlendirdiği düşünce yapısına tek başına parçalamayı hedefliyor. Hamdi Bey'in gösterdiği cesaret, tutarlı duruş ve yarattığı kırılma ancak kübizme eşdeğer bir devrimcilikle payelendirilebilir.

Kendi serginizde yorumladığınız Yaratılış'ın adı 115 yıl... Resmin alt tarafında bir perde var. Perde neyin temsilidir? Bu resim başka hangi mesajı taşıyor?

Bu yıl *Yaratılış*'ın yapılmasının yüz on beşinci yılı ve tablo hâlâ '*kayıp*'. Resmi ilk olarak bu kaybetme olayına itiraz olarak yaptım. Sonra Mehmet Güleryüz'ün *"Resmigeçit"* kitabında resme ilişkin bir anısını okuyunca perdeyi ekleme kararı verdim. *Yaratılış*'ı bir koleksiyoncunun evinde gören M. Güleryüz resmin kendisine bile alt bölümünü kapatan bir perdeyle gösterildiğini anlatır. Bu perde yüz on beş yıllık sansür ve korkuyu temsil ediyor.

Aynı kaygılar L'Origine du Monde'de de var sanırım...

O tablo da müstehcenlik gerekçesiyle bir asırdan fazla *"perde arkasında"* tutulmuştur. Son sahibi Lacan'ın bile resmi otuz altı yıl sürrealist bir versiyonunun arkasında saklama gereği duymuş olmasını manidar buluyorum. Günümüz Türkiye'sinde sansür ve karanlığın bize '*özgürlük*' olarak altın suyuna batırılmış, şatafatlı çerçeve içinde pazarlanması, bir kadının etek kıllarından daha müstehcen değil mi?

Resimlerinizde farklı malzemeleri kullanmayı sevdiğinizi biliyoruz... Diğer sergilerinizde de vardı bu... Şimdi



çini mürekkebini yağlı boya gibi kullanmışsınız. Özel bir nedeni var mı?

Çini mürekkebini resimde desen düşüncesini doğrudan aktarabilmenin en temel aracı olarak gördüğüm için önemsiyorum. Ayrıca geçmişe ait, '*çoğaltılabilir*' gravür ve tahta baskı gibi tekniklerin tuval üzerinde '*biricik*' bir resmin üretiminde kullanılabilmesine de olanak tanıyor. Böylece bana hem farklı teknikleri hem de farklı zamanları aynı düzlemde buluşturabilme fırsatı sağlıyor.

Yaratılış'ın akıbetinin bilinmemesi, Fatih'in ilk portresinin başka bir ülkede bulunması... Kısacası devletin resme verdiği (ya da vermediği) değer bugünün ressamlarının tarzını, ne yapmak istediğini şekillendirdiğini düşünüyor musunuz?

Kesinlikle evet... Resim bir bilinç sorunudur ve bu resimlerin elden çıkarılmaları veya yok edilmeleri yaratabilecekleri bilinç sıçramasından duyulan kaygıdan kaynaklanıyor. Franz Babinger'den okuyoruz: Fatih Bellini'ye sadece kendi portresini değil saray efradının da portrelerini yaptırmış. Harem dairesini erotik ve muhtemelen pornografik resimlerle donattırmış. Hatta mermer heykeller bile ısmarladığı söyleniyor. O yıllardaki Medici'lerin sarayından daha ileri değil mi? Ne yazık ki geriye kalan tek eser Sultan'ın portresi, o da II. Beyazıt *"Allah'a şirk koştuğu"* gerekçesiyle saraydan attırdığı için bugün Londra'da. Beş yüz otuz altı yıl önce atılan o adım bir gelenek haline gelseydi biz bugün neler yapıyor olabilirdik hayal edebiliyor musun?

Peki, bu durumu sanat açısından nasıl yorumlayacağız... Dayatılanı kabul etmek durumu mu var? Sanatçı için bir çelişki değil mi? Sanatçı buna mecbur mu kalıyor?



Kara Kutu, 2015, 50x70 cm, tuval üzerine çini mürekkebi

Mecburiyet bir sanatçı için ancak kendi iradesi ve vicdanı ile hesaplaşırken söz konusudur. Osman Hamdi *Yaratılış*'ı *'mecbur'* olduğu için yaptı. Yüreğinde parlayan bu resmi yapmasaydı muhtemelen kahrından ölürdü. Hem de ancak bugünün karanlığıyla kıyaslanabilecek II. Abdülhamid döneminde. İşte gerçek sanatçı tavrı budur! Dayatılanı kabul edene sanatçı diyemiyoruz.

Bir korku var anladığım kadarıyla, belki bunu 'var olabilme kaygısı' diye de adlandırabiliriz ama bu korkunun üzerine neden gitmiyor sanatçı? Tek başına ekonomik kaygılarla açıklanabilir mi bu durum?

Acıdır ancak sanatçı en avangart döneminde bile burjuvazinin parasına ihtiyaç duymuştur. Yine de asi duruşun faydası olduğunu söyleyebiliriz. Picasso tarafından atölyeden kovulan Gertrude Guggenheim'ın koleksiyonunda onlarca Picasso eseri olması bizim için umut verici olmalıdır. Bir reçete veremem ama özgün bir vecizem var: Korkunun ecele...

Resmi ideolojiye ters düşen bir eserin 'görülebilirliği'ne müdahale ediliyor. Devlet bunu bütün sanat dalları için yapıyor ama tiyatro ya da müzik alternatif alanlar yaratarak kendini bu durumdan sıyırabiliyor. Resim için de geçeli mi bu? Değilse neden?

Tam tersi belki de sokakla bağ kurabilmede resim daha şanslı. Banksy, bir proje olarak, buna iyi bir örnek. Çünkü resmin en eski (ve kalıcı) sanat olmasından kaynaklanan bir iktidarı var. Geçici değil, kaydediyor ama kaydedilmeye ihtiyaç duymuyor. Otuz bin yıl öncesine ait bir şarkının veya ritüel dansın nasıl bir 'şey' olduğunu bilmiyoruz. O günlere ait elimizdeki tek sanatsal veri mağara duvarlarındaki resimler ve bir de birkaç heykel olduğundan döneme ait sınırlı bilgiyi bu duvar resimlerinden edindik. Zaten orijinal bir resmin korkutuculuğu da buradan geliyor. Üzerini örtseler bile orada olduğunu, her an görülebilme olasılığının varlığını biliyorlar. Baselitz'in güzel bir lafı var: *"Resim bir direniş aracıdır, çünkü yeraltında doğmuştur."*

Resimde sansür ne zaman devreye giriyor ve bu durum otosansürü de doğuruyor mu?

İktidar olduğu sürece sansür de olacaktır. Korku ise bireyin doğrudan düşünce sistemini denetleme niyetindeki iktidarın başvurduğu en önemli silah. İktidarın fiziki olarak bulunamayacağı noktada korku otosansürün motoru halini alıyor.

Türkiye'de resim bugün neyi gösteriyor, neyi göstermiyor?

Güncel sanat, kavramsalcılık, yeni medya gibi modaların tek araç gibi dayatılmasıyla Türkiye'de *"resim gibi resim yapan"* sanatçı sayısı çok azaldı. Resim çok uzun zaman içinde oluşturulabilen birikim ve yoğun emek gerektiren bir disiplin olduğu için, bir an önce meşhur olacakları o büyülü *"on beş dakika"*ya ulaşma hayaliyle piyasanın anaakım trendine teslim olanların ilgi alanında değil. Bunun bir sonucu olarak, fuarlarda da net biçimde görüldüğü gibi, siyasi iktidarın zevkiyle uyum içinde dekoratif alana doğru kitlesel bir yönelim gözlemliyoruz. Marshall Berman'ın tespitinden uyarlarsak: Toplumsal ilişkilerin görülmediği sanatın yaşamla kurabildiği tek ilişki, hiçbir ilişki kuramamasıdır. ◘

öykü

Yazıt

ADNAN ÖZYALÇINER

Nasıl olduğunu o da bilmiyor; düş gibi anımsıyor. Sisler içinde. Tomaların fışkırttığı tazyikli sularla sıkılan gazların dumanı altında karabasana dönüşüyor düşü. Kalabalıktılar. Çok kalabalık.

- Yeter artık!
- Bitsin bu yasaklar!
- Kirli ellerinizi çekin! diye bağrılıyordu.
- Toprağımızdan, insanımızdan
- Özgürlük! diye yankılıyordu kalabalık.

Kalabalığı susturmak için kara kaplı zırhlı araçtan atılan bir kurşun on üç yaşındaki ağabeyine değmiş; onu yere düşürmüştü. Kanlar içindeydi. Üstüne kapandı. Ötekiler kaçışmaya başladı. Her yer kan, her şey kızıla boyanmıştı.

Ağabeyi öldü mü, kaldı mı uzun süre bilemedi. Ne zaman hastaneye gidildi, ne zaman cesedi morgtan alındı bilmiyor.

Yalnız ağabeyinin cenazesinde, aynı kalabalığın içinde, başı öne eğik yürüdüğünü biliyor.

Gene kalabalıktılar. Çok kalabalık. Bu kez sessizdiler. Öfkelerini içlerine hapsetmişlerdi. İçlerinden haykırıyorlardı:

"Çocuklarımızın hesabı sorulacak katillerinden"

"Çekin kirli ellerinizi çocuklarımızın üstünden artık."

"Yaptıklarınız yanınıza kalmayacak"

"Benimkini öldürdünüz, başkasınınki ölmesin diyedir mücadelemiz"

Bütün bunları biliyordu, duyuyordu o. Mezarın başında da içlerini döktüler zaten. İçlerinden haykırdıklarını bir bir söylediler.

Son olarak ona sıra geldi. O, cebinden çıkardığı yer fıstıklarını sessizce ağabeyini örten yaş toprağın üstüne serdi. Fısıldarcasına:

- Sen bunları çok severdin, diyerek onlarla ağabeyinin adını yazdı. ◘



desen: esinkeçisi

Fotoğraflar: Erdost Yıldırım



Fırat Cewerî: Yazmaya başladığımda Kürtler dağ Türkü, Kürtçe de dağ diliydi

C. HAKKI ZARİÇ



› Yok sayılan bir dilin romanda, şiirde, öyküde, dergicilikte sınandığı ve hayatın yanıtlarına sorduğu sorular duruyor karşımızda. Kürt edebiyat sürgünde mi, sürgündeyse ne zaman dönecek ya da şiirle başlayıp romanla yazın yaşamına devam eden Fırat Cewerî bu karmaşa içerisinde nereye koyuyor kendini?

Fırat Cewerî ile Solgun Romans'a gelen süreci, öncesini ve yazarın dile borcunu konuştuk.

Yazmaya başladığınız zaman ile şimdiki zaman arasındaki aralığı düşündüğünüzde, bu 35 yılı aşkın bir zaman ediyor, edebiyatın Türkiye'de Kürtlere bakışını nasıl etkilediğini düşüyorsunuz?

Yazmaya başladığımda Kürtler dağ Türkü, Kürtçe de dağ diliydi. Kürtçe ya otuz sözcükten oluşuyordu ya da Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne göre bozuk bir Farsça konuşan bir Türk topluluğuydu Kürtler. Edebiyatta ise Kürtler cahil, Ermeniler gâvur, Yunanlar düşmandı. Kürtçe zaten yasaktı, kaçak bir maldı. Ama yazmaya başlamadan önce bu haksızlıkları görmüş, bu baskıları yaşamış bir genç olarak bütün bu haksızlıklara ve baskılara karşı başkaldırmıştım. Rusya'da Bolşeviklerin yaptığını yapacak, sosyalist bir devrimi gerçekleştirecek, toplumu değiştirecek, herkesin eşit ve kardeşçe yaşayacak bir toplum kuracaktık. Zaman geçtikçe ben de yirmili yaşlarıma yaklaştıkça devrimin öyle birkaç yıl içerisinde gerçekleştirebileceğimiz basit bir şey olmadığını kavradım. O arada zaten edebiyat hastalığına yakalanmıştım; Mayakovski, Nâzım Hikmet, Neruda, Lorca ve Ahmed Arif'i durmaksızın okuyordum. Onların izinde şiir yazıyordum. Bütün bu şairleri Türkçe okuyordum ama Kürtçe yazıyordum. İnatla Kürtçe yazıyordum. Kadim bir halkın dili, edebiyatı, kültürü bir soykırımla karşı karşıyaydı ve ben buna seyirci kalamazdım. Siyasetle olmazsa da edebiyatla Kürtlerin imajını değiştirmek, Türklerin Kürtlere karşı önyargılarını kırmak ve ölümün eşiğinde olan bir dilin yeniden canlanmasına katkıda bulunmaktı amacım. 35 yıl boyunca bu yasak dille edebiyat üretmeye çalıştım. "*Otuz sözcükten oluşuyor*" diye iddia edilen bu dilde on binlerce sayfa yazdım, çevirdim, redaksiyonunu yaptım. Romanlarımız, öykülerimiz Türkçeye çevrilmeye başladığında, bazı çevrelerce "*öyle bir şey mi olur ya, Kürtçede roman mı yazılır*" dendi. Bunu diyenler okuduklarından edebi bir haz almaya başlayınca da durup düşünmeye ve kendilerini önyargılardan arındırarak "*evet, bu dilde de güzel edebi eserler yazılıyor,*" demeye başladılar.

Kürtler boyun eğmeden siyasette, sanatta ve edebiyatta kendilerini göstermeye başlayınca Türkiye'de bu konudaki olumsuz bakış da bu durumdan etkilenmeye başladı. "*Dağ Türkleri*" "*Kürt kökenli*", "*Kürt kardeşlerim*" de "*Kürt halkı*" oldu. Irkçı kesimin dışında, Türkiye'de Kürtlere bakışın olumsuzluktan olumluluğa doğru değişmiş olduğunu düşünüyorum.

Eğitim dili olarak kullanılması yasak bir dilde yazıyorsunuz... Kürtçe edebiyata olan ilginin gücü ya da yavanlığı sizin yazma sürecinizi nasıl etkiliyor? Kürt edebiyatını Türkiye ve dünya edebiyatında nereye koyuyorsunuz?

Sözlü Kürt edebiyatı alabildiğine zengin bir edebiyattır, bu zenginliği batılı misyoner ve gezginleri de hayretler içerisinde bırakmıştır. Ben bu edebiyatla gözlerimi açtım, bu destanları, bu hikâyeleri dinleyerek dünyaya adımımı attım. Bunun yanında, klasik Kürt edebiyatı da çok zengin bir edebiyat. Yüzyıllar önce bu dilde büyük şaheserler yazılmıştır. Ama Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra bunca zengin olan klasik Kürt edebiyatı yeni kuşaklara ulaşamadı ve ulaşmaması için de önüne setler çekildi.

Fakat ben küçük yaşlarımda bu klasiklerin bazı örneklerini Arap alfabesiyle okuma olanağına kavuşmuştum, tıpkı, Kiril alfabesiyle yazılmış olan eski Sovyet Kürtlerinin edebiyatını okuma fırsatını elde ettiğim gibi.





Bunca baskı ve yasaklamalara paralel olarak eğitim dili olması engellenen ve dahası ölümün eşiğine gelmiş bir dilde yazmaya önce politik bir tavır olarak başladım. Hatta Kürtler adına siyaset yapıp Kürtçe üzerindeki baskılara değinen ve kendileri Kürtçeyi önemsemeyen Kürtlere karşı da eleştirilerimi yüksek sesle dile getirmeye çalıştım. Önceleri politik bir tavır olarak yazmaya başladığım Kürtçede, sonraları edebiyat estetiği öne çıkmaya başladı ve politika ikinci plana itildi. Yazma eylemi içerisinde olduğum zaman bazen Kürt veya herhangi başka bir kültüre ait olduğumu bile unutuyorum, sadece yazıyorum, sadece kurmakta olduğum karakterlerimle uğraşıyorum. Edebiyattın temelinde insan olduğunu, insanların da acılarının ve sevinçlerinin evrensel olduğunu düşünüyorum. Bu dilde yazılan edebi eserler başka dillere çevrildiğinde o dillerin okuyucularının söz konusu eserlerin bir Kürt tarafından yazıldığını unutarak bir Kürt karakterinde kendini görmeye başladığı zaman başarılı bir edebi eserin ortaya çıkmış olduğunundan söz etmek mümkündür. Bu nitelikteki Kürtçe eserlerin sayısının gün geçtikçe arttığını düşünüyorum. Eğer bugün Kürtçeden Türkçeye çevrilen edebiyat örnekleri Türk eleştirmenleri tarafından övgüyle karşılanıyorsa ve Türk okuyucuları sabırsızlıkla okuduğu bir Kürt yazarın eserini bekliyorsa bu Kürt edebiyatının artık Türkiye'de belirli bir yere geldiğinin güçlü bir belirtisidir. Aynı şey diğer dünya dilleri için de geçerlidir. Kürtlerin politik durumu ve statüsü biraz değişse Kürt edebiyatının yakın bir zamanda Nobel'e de layık görüleceğinden hiç şüphem yok.

Yaşadığınız ülke olan İsveç ile doğduğunuz ve büyüdüğünüz toprakları kıyasladığınızda karşınıza çıkanları nasıl kıyaslıyorsunuz? Bir yanda çatışmazsızlık ve burjuva demokrasisi, bir yanda patlayan bombalar ve omuzlanan tabutlar gerçeği var. Doğup büyüdüğü yere dair toplumsal ilişkileri birey üzerinden anlatmayı tercih eden bir yazar olarak, yaşadığınız yerden bakınca yazma süreciniz nasıl etkileniyor?

Yerinden yurdundan olan, zorunlu bir sürgünlüğü yaşamak zorunda kalan insanların düşüncesi, ninnileri hep geçmişle ilgili olur. Sözlü Kürt edebiyatında buna çokça rastlanır. Modern dönemde, politik nedenlerden dolayı sürgünü yaşamak zorunda

kalmış insanlar için de hemen hemen aynıdır. Otuz beş yıldır ülkemden uzak yaşamama rağmen seçtiğim karakterler hâlâ bizim insanlarımız. Çünkü ben burada onların darbe yemiş ruhlarını ve travmalarla dolu hayatlarını yazmaya çalışıyorum. İki yüz yıldır savaşlara girmemiş, barış içinde yaşayan bir ülkeden, hep savaş ve kargaşaların içinde olan ülkemi izliyorum. İnsanlarımızın çektiği acılar beni oldukça üzüyor, acılarına ortak oluyorum ve bu acıların sonucu olarak çok kez uykudan fırladığımı, terler içinde kaldığımı hatırlıyorum. İnsanlarımızın dramlarını, travmalarını yazarken ben de sürgünde kendimi vicdanen biraz rahat hissediyorum.

Roman kahramanlarınız ilgili zamanların acılarıyla yoğurulmuş ve kimliklerini var edebilmek için gerektiğinde sürgünde yaşamayı tercih etmiş insan protipleri sanki. Kim bu insanlar? Hayatla yüzleştirdiğinizde hangi trajedinin gerçekliğinden beslenerek giriyor sizin sayfalarınıza?

Ben insanı, insan olarak ele alıyorum, karakterlerimi çevremdeki insanlardan seçiyorum; tanıdığım, arkadaşlık kurduğum, iç dünyalarıyla aşina olduğum insanlar bunlar. Onları acıları ve sevinçleriyle ele aldığımı söyleyemem belki. Çünkü yazma sürecinde sevinçlerinden çok, acılarının ağır bastığının farkındayım. Bu insanlar bir nevi politikaya kurban olmuş insanlardır da. Bu insanlar, normal bir hayatı seçmemiş, ama var olan hayat biçimi ve sistemi değiştirmek için yola koyulmuş kişilerdir. Onun için bedel ödemişlerdir; tutuklama, işkencenin her türlüsüne maruz kalmış ve sürgünde yaşamak zorunda kalmışlarıdır. Bir zamanlar kahraman iken şimdileri zavallılaşmış, kendi kabuğuna çekilmiş, yalnızlaştırılmışlardır. Ödedikleri bedelin karşılığını almak orada dursun, travmalarıyla boğuşuyorlar. Çevrem bu tür insanlarla dolu. Rehabilitasyona gereksinimi olan bu fedakar insanlarımıza dikkat çekmek istiyorum. Bunu bir politikacı görmezden gelse de bir edebiyatçının görmezden gelmemesi gerektiğine inanıyorum.

Cinnet, cinayet, hapishane, yurtsuzluk, yer yer slogan, içtenlikli hümanizma romanlarınızda öne çıkan insan özellikleri. Bir yandan da rahatsız eden, insanın içinde saklı tuttuğu ve yaşamak istemediği ayrıntıları kurcalıyor. Özellikle mi tercih ediyorsunuz bunu? Yazdıklarınızla rahatsız ettiğinizi düşünüyor musunuz?

Rahatsız edip etmediğimi bilmiyorum, ama yazdığımda çok rahatsız olduğumu kolaylıkla söyleyebilirim. Bir doktor, ölümcül bir hastasını ameliyat ettikten sonra, ellerini yıkar, sonra eşine, çocuklarına, ya da sevgilisine gider, sanki hiçbir şey olmamış gibi, dükkanını kapatmış ve normal hayata dönmüştür. Bir psikolog, hastasını dinler, hastasının içinde kıvrandığı acıları not alır ve hastasının o hastalıktan kurtulması için gereken yolları arar, ama hasta kalktıktan sonra psikolog yine kendi hayatına geri döner. Doktorun ve psikologun hastaları gerçek insanlar. Benim kurmaca olduğu halde, onları yazarken, onların iç dünyalarını irdeleyip onların acılarına tanık olurken mahvoluyorum, yazarken kurmaca olduğunu unutuyorum, çoğu kez gözyaşlarımda boğuluyorum. Üzülüyorum, kızıyorum, rahatsız oluyorum. Onun için üzüyorum, kızdırıyorum, rahatsız ediyorum...

Kürt edebiyatı sürgünde mi? Sürgündeyse ne zaman dönecek?

Modern Kürt edebiyatı daha çok sürgünde; 1930'larda Şam'da, Sovyet döneminde Ermenistan'da, 1980 sonrasında da başta İsveç olmak üzere Avrupa'nın değişik ülkelerinde gelişti. Ama 1990'lardan sonra, daha çok da 2000'li yıllarda, Kürtçenin önündeki engeller biraz kalktıktan sonra, sürgünde gelişip serpilmekte olan Kürt edebiyatı yönünü ülkeye çevirdi. Bugün, modern Kürt edebiyatının önde gelenlerinin birçoğu hâlâ sürgünde yaşıyor olsalar da artık ülkede yetişen yeni bir kuşaktan kolaylıkla söz edebiliriz.

Trajik hayatlar gelip şiire dayanıyor bir yerde romanlarınızda. Şiirsel bir akış sürüklüyor okuyucuyu. Gerçekle kurmaca arasında gidip geldiğinizde toplumsal trajedileri yazarken şiirden yararlandığınızı söyleyebilir miyiz?

Ben yetmişlerin sonunda edebiyat dünyasına şiirle girdim ve düz yazıya geçmeden önce 1980-83 arası dönemde üç tane şiir kitabım yayınlandı. Yazarken Kürtçeyi zorlamadan yazıyorum; yani öz Kürtçe olsun diye anlaşılmayan sözcükleri kullanmaktan kaçınıyorum. Hem Kürtçenin doğasında var olan şiirsellik, hem de benim bunca yıldır Kürtçeye gösterdiğim hassasiyetten dolayı böyle bir sonuç ortaya çıkıyor olabilir, yoksa bilinçli olarak, trajediyi illaki şiirsel anlatayım diye bir çabam yok.

Kürt edebiyatına ne borçlusunuz, Kürt edebiyatı size ne borçlu?

Benim ilk kitabım 1980 yılında çıktı. Bu, Türkiye'de, Cumhuriyet tarihinde üçüncü edebi kitap. Bunu demeye getiriyorum: yazmaya başladığımda, Kürt edebiyatı derin ve ölümcül bir uykudaydı. Bizden önce yapılan her şey yasaklardan dolayı bize ulaşamamış, unutulup gitmişti. Yani yazmaya başladığımda elimin altında binlerce Kürtçe öykü ve roman yoktu. Dünya klasiklerini, modern dünya edebiyatını da Kürtçe okuma olanağından yoksundum. Dolaysıyla Kürt edebiyatına çok şey borçlu olduğumu söyleyemem. Kürt edebiyatının bana ne borçlu olduğu ile ilgili soruya gelince bunu da Kürt halkı ve okuyucularımın yanı sıra, tarafsız eleştirmen ve araştırmacıların takdirine bırakıyorum.

Dört romandan sonra Solgun Romans adlı öykü kitabınız Selim Temo'nun Türkçesiyle okuyucularla yeniden buluştu. Doksanlı yıllarda sizin asli kimliğiniz öykücülüktü. Sonra romana geçtiniz ve orada kaldınız. Solgun Romans'ın Türkçeye yeniden çevirilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Solgun Romans, her ne kadar bir öykü kitabımın adı olsa da Selim Temo'nun 2004 yılında Avesta Yayınları için öykülerimden yapmış olduğu bir seçkidir. Aynı zamanda Türkçeye çevrilmiş ilk eserimdir. Ama uzun bir dönemden beri tükenmişti, dolayısıyla romanlarımı Türkçe okuyan okuyucularımın bu kitabımdan pek haberleri yok. Dilerseniz Solgun Romans hakkındaki sözü, kitabın çevirmeni Selim Temo'ya bırakalım: "*Fırat Cewerî*, öykücülükte *naif uçları deneyen bir yazardır. Pek çok dile çevrilen öykülerindeki naif hava, onun özgünlüğü olarak öne çıkıyor. Büyük söylemler altına girmeyen, kendini bir alegori olarak kurmayan öyküler bunlar. İroni ile trajedi, ayrıntı ile atmosfer, kader ile isyan, söylem ile hayat, sıradan ile kaçış, hayal ile gerçek; her biri bir karşıtlığı imleyen bütün bu "kavram" çiftleri, çarpıcı bir anlatımın köşe taşlarını oluşturuyor. Cewerî*'nin seçme öykülerini içeren Solgun Romans, *her biri farklı bir gerçeklik bilgisini içeren öykülerden oluşuyor. Bazen okunan, bazen seyredilen, bazen yaşanan, bazen de unutulan anlara tanıklık eden, ama her durumda kendini okundukça açan öyküler...*" ◘

taç

Rahatını arayan ruhların
gül bahçesi gezintisi
serum damlası sayarak geçerken
iğneyle ilişki kesmek de

-ne?

Yaprak damarlarını taç yapıyor artık
suda savrul rüzgâr yorgun

Nafia Akdeniz

öykü

Ölümler için yeni bir cilt

OĞUZHAN YEŞİLTUNA

Yerlilerinin gömülü olduğu bir mezarlık bulunduracak kadar tarihe sahip kasabaların tutkuyla bağlandıkları adetleri de vardır. Buna, Feyezan kasabası da dâhil. İsmini ortasından geçen nehrin deliliğinden mi yoksa insanlarının hırçınlıklarından mı almıştı bilinmez ama kasabanın o zamanki hali iki ihtimali de doğruluyordu. Feyezan'ın her yaz sonu Azrail'le masaya oturup bir kışı daha sağ salim atlatma hususunda anlaşan cüretkâr kadınları kış hazırlıklarını tamamladı mı, belleklerinin kuytularına gizledikleri puslu adetleri de hatırlar, aralarında, bir nevi ruhani arınma töreni de denilebilecek şenlikler yapıp güzü karşılarlardı. Feyezanlılar bir defasında başka başka yerlerde güzün ölüme yorulduğunu, bu yüzden güz yerine ilkbahar için şölenler yapıldığını Siyabend'den duymuş, bu durum karşısında ağızları beş karış açık kalmıştı. Hatta ilkbahar ismini dahi yaz kış demeden dere tepe dolaşıp gittiği kasabalara tuhaf icatlar, tadılmadık meyveler ve yeni kelimeler götüren bu adamdan öğrenmiş, önceleri bücüryaz dedikleri mevsime, söylerken ağızlarından kelebekler çıkıyormuş hissi veren, ilkbahar demeye başlamışlardı. Ama yine de ilkbaharın gelişini şenlikle karşılamayı asla anlayamamışlardı. İlkbahar başlı başına bir şölen değil miydi zaten... Doğanın şenliği dururken ayrı şenlik hazırlamak da neydi... Tanrı'nın gücüne gitmez miydi? Hem öyle ha deyince bırakılacak, paldır küldür soyunulacak şeylerden miydi gelenekleri... Değişime ülfet belleğe külfet değil miydi, dedeleri incinmez miydi?

Onlar da her yıl çıplak ağaçların mevsimini şenlendirmeye devam etti.

O yıl da, yazın güneşi türlü sebze dizili iplerin üzerine doğup batmış, salçalar toplanıp toplanıp da sularından silkinip aldan bir çamura dönmüş, tarhanalar tuzlu yerlerinden kırılıp un ufak olmuş, güzün ilk günü gelip çatmıştı. Tüm gece bulutların arasında kendine bir görümlük yer açmaya çabalayan dolunay yorgun düşüp ağaçların dalları güne değince Feyezan, asıl karanlığın yeni başladığından bihaber yekindi kalktı. Yüz göz yıkandı. Saçlar tarandı. Adamlar gizlencelik libasları, kadınlar oyalı mintanları, pullu şalvarları, çocuklar bayramlıkları kuşandı. Mezarlığa varıldı, yaban otları sökülüp mezarlar kazıldı. Tanrı'nın yanına aldığı iyiler topraktan çıkarıldı. Geçen yıldan bu yana yaşananlar, dirilerce, bir bir anlatıldı.

Hikâyedir; yolunu bulur akar gider, elbet bir an gelir biter.

Vefa borcu ödendi, ölüler gömüldü, mezarlar kapandı. Dönüşte körler, sağırlar, göstermek gibi olmasın nah şurasında hem erkeklik hem kadınlık olanlar ve başka türlü kusurlular kasabanın girişinde bırakıldı. Feyezanlılar, muhtelif özürlülerin, bilhassa adet gören kadınların saldıkları kötü ruhların şenliklerine zarar vereceğini düşünürdü. Öyleki olur da bu tayfadan birinin şenlikte olduğu anlaşılırsa katli gerekliydi.

Kasabaydı işte, kabasabaydı.

Terk edilenler ağla! ağla! eksiltirlerken kendile-

rini, cümle Feyezan meydanda toplandı, birlik oldu, imeceye koyuldu. Toprağı örtmüş sarı örtü yel estikçe uçuştu. Her iki ağaç bir hamağa kavuştu. Derme çatma çardakların altında tenteler, minderler, şilteler toprağın yeni yorganı oldu. Bir yandan çalı çırpı toplandı, öbür yandan saclar, ocaklar, fırınlar kuruldu. Tarlalarda yazdan kalma korkuluklar gelecek kışı ürkütmesin diye söküldü, harlı çıralarla ocaklara sürüldü, ateş aldı başını yürüdü. Türlü çeşit yemekler tencerelerde pişerken, is kazanların eteklerini karartıyor, yoğurulan hamurlar çarşaf çarşaf açılıyor, yufkalar sac üzerinde sıcaktan mayışıyordu.

Yemekler piştiğinde nehrin dudağına mükellef bir yeryüzü sofrası kuruldu. Hazırlık telaşesi bitmiş, keşmekeş yerini suyun akışına karışan sabırsız kaşık çatal şıkırtılarına bırakmıştı. Ziyafet, en büyüğün, Hasib Dede'nin, lokmasıyla açıldı, en büyüğün duasıyla kapandı. Haddizatında tüm batıllıklarına rağmen inanırlardı da Feyezanlılar. Bilhassa çaresiz oldukları durumlarda birer kul kesilirlerdi. Sair zamanda ise bebeklerin gülümsediklerinde melekleri gördüğüne, ananeleri anneannelerin doğurduğuna, gözlerini ışığa tutup kapattıklarında gördükleri küçük mahlûkların başka bir düzenin insanları olduğuna ve işte tıpkı şimdi olduğu gibi güzel şeyler yiyince doğaya duayla teşekkür etmek gerektiğine inanırlardı.

Sofra toplanır toplanmaz, erkeklerin gözleri birbirlerini birer büyük çay bardağı olarak görmeye başlamadan, semaverlerin karnına köz değdi. Bulaşıklar el birlik yıkanıncaya kadar çaylar demlendi, meclis kuruldu.

Ağzı olan türkü söyledi, nefesi olan kamış üfledi, eli olan saz çaldı.

Her seferinde diğerleri, yağmayan yağmura, dönmeyen sevgiliye ve gelmeyen trene dair bu menfi türküleri dinledi. Bazıları türkülere kulak kesiliyor, bazılarıysa türküleri kulaklarının arkasına alıp iskambil oynuyor, fal bakıyordu. Bekâr kızlar kına ağacının dibine yüreklerini hoplatan erkeklerin birer ufak örneklerini yerleştirmiş dilek yakıyorlardı. Oğlanlar ise kimin pazılarının daha şişkin, kimin güreşinin daha yaman olduğunu tartışıyorlardı.

Derken bir erkek sesi dikkat kapılarını üzerlerine kapattı, ahaliyi meydana topladı. Sesin sahibi, Karakazıklar'ın Ruşen, ağzını sular seller gibi konuşabilmek için ısırgan otuyla ovduktan sonra, muhatabı olan herkesin ezbere bildiği âdeti anlattı. Yıllardır sönmeyen bir ateş misali uygulanagelen âdetin buyurduğuna göre, topraklarının geleceğini temsil eden anahtar nehre atılıyor, ardından cümle sübyan onu bulmak için suya atlıyor, anahtarı bulan bir isme kavuşuyor, ailesiyle birlikte bir sonraki yıla kadar kasabanın yönetiminde ilk elden söz sahibi oluyordu. Bu yılki konuşmayı Karakazıklar'ın Ruşen'in yapması da herifin hikmetinden değil geçen yıl anahtarı bulan Vesile Kız'ın babası olmasındandı.

Gün, tarihin o uzun ırmağında geri dönüşsüz bir damlaya evrilirken, Feyezanlılar suyun kenarına, mücadele edecek çocuklar da nehrin tek köprüsünün üzerine dizildiler. Ana babaların kalp atışları heyecandan görünür olmaya başladığında Ruşen, anahtarı fırlatmak için köprüye geldi. Boğazını temizleyip, sessizliği pisletti:

"Yaydan sıyrık oklar gibi atılın! İsminiz, aileniz, kasabamız için... Atılın ki sürsün dirliğimiz." deyip savurdu anahtarı nehre. Çocuklar da anahtarın ardından çağladı. Akıntı arkalarında, ayaklarını çırpa çırpa, hızlı kulaçlar atıyor, dala çıka suyla cebelleşiyorlardı. Kimi ota dala tutunup dinleniyor, kimi ağzından çıkan ilk küfürlerle anahtarı aramaya devam ediyordu.

Vakit geçtikçe, nehir anahtarı vermek istemediğini köpükleriyle belli etti. Durumu okuyan birkaç cılız ses, çocukların anahtarı bulamayacaklarını, havanın kararmaya başladığını, zavallıların çok geç olmadan sudan çıkmaları gerektiğini, çabaların beyhude olduğunu söyledi. Ancak kalabalık, gözleriyle, yetmedi, sözleriyle dövdü bu aklı evvelleri. Adet, Feyezan kurulalı beri bir kere bile sekmemişti. Anahtar bulunmayacak olsa bugünlere kalabilir miydi? Ne hadle böyle düşünürlerdi? Dedeleri incinmez miydi?

Onlar da sus pus olup, bir camın ardından bakar gibi evlatlarını izledi.

Babalar sakallarının altına, anneler saçlarının arasına kalp atışlarını gizledi. Çocuklar, bir anahtar değil de yokluklarını arıyorlardı sanki.

Nehir, Feyezan'ı adetleri konusunda akıllandırmak istercesine yekindi. Dağın dört yanına yayılı kollarını çekip de bir yerde toplamış, yükseklerden taşa taşa gelip de Feyezan'ı gürpedek sarıp sarmalamış gibiydi. Hiddetinden köpürdü, kudretinden kudurdu. Kıyıdakilerden bazıları evlatlarını kurtarmak için suya atladı, bazıları kenarda ağladı durdu.

Gözyaşları korumaz kimseyi ölümden, ömrü billah hayır gelmez gözyaşıyla yıkanan yerden.

Gelmedi de. Nehir, önüne çocukları kata kata, ardında adetleri sürükleye sürükleye hem geçmişinden hem geleceğinden koparttı attı Feyezan'ı.

Ölümü var eden yaşam, yaşamı var eden doğaydı. Feyezanlı kadınların Azrail'le yaptığı sözleşmeler Mikail'in onayından geçmedikçe batıldı.

Kasabaya kelli felli binalar dikmeye gelen adamların ardından edilen ateşlerden çıkıp da altı gün boyu canlı cansız demeden ortalığı yakıp kavuran, yedinci günde yorulup sönen yangından beridir böyle büyük alamet görmemişti Feyezan.

Azgın nehrin kolunun ulaşabildiği kimseyi sağ koymadığı tufandan geriye, çoğu şenliğe gelmesi yasak olanlardan bir avuç insan kaldı. Onlar da göğün yerle öpüştüğü yerde meleklerin inip inip yanlarında ışık saçan birer ruh ile göğe kanatlandığını gördüler de ölülerini gömmeye gitmediler.

Haddizatında ölüm, dünya değiştiren bir tür uykuydu Feyezanlılar nazarında, uyuyanın üstüne toprak atmak yakışık almazdı.

Kımıl kımıl yükselen bu ışık hüzmeleri kimi zaman kesiliyor, uzun bir süre gökte yıldızlardan gayrı bir şey görünmüyordu. Seyre bakan tufanzedeler, tam yukarıya çıkarılacak kimse kalmadı artık, diye düşünüp arkalarını dönecekken, ışıklar yeniden görünmeye başlıyordu. Bu düzensiz aralıklı durakla-malar yazıcı meleklerin genç ölümler için yeni bir cilt indirip kayda kaldıkları yerden devam edebilmeleri içindi, tufanzedeler bunu bilmiyordu.

Bildikleri, bakmaya doyulmaz, basmaya kıyılmaz bu topraklarda başlarına musallat olan bu felakete kasabanın isminin sebep olduğuydu. Evvela böyle düşündüler, Feyezan ağır geldi, ismini kaldıramadı zahir, dediler sonra adetlerini suçlayıp bu sefer de adetsizliği adet bellediler.

Hal böyle olunca da dağa taşa çarpa çarpa nar taneleri gibi saçılıp dağıldılar, başka bir âlemde başka bir Feyezan kurmak üzere ölümü giyindiler.

Ve bir tek ben kurtulup geldim.

Sana haber vermeye.[1] ◘

1 Eyub 1:14-19

müsvedde

sensiz bir akşamın müsveddesiyim
düştüm bir feryadın ortasından
dün kurşun yarası
eşeledim sokağın tenhasından

nemli bir semanın iskeletiyim
geniş bir ağız sular siyahı
önce içimde başlar
saçıyla boğduğum kadınların ahı

cümle kapılardan kovuldum nedensiz
tövbeler yıkar ağzı
yumdum gözlerimi kendi yüzüme
söyledim ninnilere eklenmiş arzı

gri bir masalın toplayıcısıyım
araladım mahrem kapısını
gölgelerin yas durağıdır o
sardım ruhumun kabuk bağını

kökünde patlayan bir tomurcuk zaman
suçlusuyum tüm masalların
müstehcen yerlerini kapattım ağzımın
bunak bir tecrübedir, sebebî ah' larımın

Narin Yükler

Şu "burjuva" dedikleri

ALİ GALİP YENER

Marx bir mektubunda insanların kendileri için şu ya da bu toplum modelini ve tarihlerinin temelini oluşturan kendi üretici güçlerini seçmekte asla özgür olmadıklarını vurgular. Çünkü her üretici gücün -kendi dönemine kadar önceki üretici güçlerce koşullandırılarak- edinilmiş bir güç ve insanın önceki etkinliğinin tarihsel ürünü olduğunu belirtir. Üretici güçleri bir önceki kuşağın ürünü olan toplumsal biçim koşullandırır. İnsanların içerisinde ürettikleri, tükettikleri ve değiştikleri ekonomik biçimlerin geçici ve tarihsel olduğunu saptayan Marx, politik-ekonomik kategorileri gerçek, geçici, tarihsel-toplumsal ilişkilerin soyut yasaları olarak görmekten yanadır.[1]

Burjuva kavramına, tarihsel-toplumsal olan ile ilişkili yukarıdaki saptamalar bağlamında ve sermaye birikim rejiminin devlet ile karmaşık ilişkilerinin sunduğu verileri de göz önüne alarak bakmak gereklidir. Okuduğunuz yazıda ise ekonomi politiğin alanına daha fazla girmeden burjuva kavramının etimolojisi, tarih ve edebiyattaki yeri hakkında bir kitaptan -Franco Moretti'nin *Burjuva*'sından[2] yola çıkarak bazı saptamalara yer vermeyi, bazı düşünceler geliştirmeyi amaçlamaktayım.

Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler*'de[3] kasaba sakini anlamındaki burges'ten gelen burjuvanın Fransa'daki feodal yönetimde hukuki bir kategori olduğunu belirtir. Burjuvanın temel tanımı hayat tarzı istikrarlı olan ve aynı zamanda borçlarını ödeyebilen güvenilir yurttaş şeklindedir. Williams, Marx'ın kullandığı bağlamda burjuvanın anlamının yukarıdaki tanımdan tüccarlar, girişimciler ve işverenler sınıfına kaydığını, böylece kapitalist üretim biçiminin değişik aşamalarının burjuva toplumunun, dolayısıyla burjuva duygu, düşünce, ideoloji ve sanatının değişik aşamalarına götürdüğünü saptar. Burjuva kelimesinin kullanımı karmaşıklık içerir. Williams, şehirli olmayan, örneğin tarım alanındaki sermayedar işverenlerin kurdukları toplumsal ilişkilerin 19. yüzyılda gelişen anlamıyla "*burjuva*" olmakla birlikte, kelimenin daima var olan şehirli vurgusuyla burjuva olarak tanımlanmasında sorun olduğuna dikkat çeker.

Türkçeye pek çok değerli yapıtı çevrilmiş, edebiyat eleştirmeni, İngiliz dili ve edebiyatı profesörü olan Franco Moretti, *Tarih ile Edebiyat Arasında* üst başlıklı *Burjuva* adlı kitabının giriş bölümünde kavramın yukarıda değinilen çelişkili yanlarını sergiler. Giriş'i izleyen bölümlerde ise faydalı, verimlilik, konfor, ciddi, tesir, ağırbaşlı, roba vb. anahtar kelimeleri alt başlıklarda kullanarak tarih ve edebiyatta burjuvanın ne olduğunu, nasıl algılandığını irdeler. Max Weber'in 1895 yılında söylediği "*Ben burjuva sınıfının bir üyesiyim, kendimi böyle hissediyorum ve onun görüşleri, idealleriyle büyütüldüm.*" sözünü şimdilerde hiç kimsenin kuramayacağını, burjuva görüş ve ideallerinin günümüzde adeta yok sayıldığını, kitabının ilk paragrafında öne sürer. Konu etimolojisinden tarihselliğine, edebiyattaki yerinden roman analizlerine kadar geniş kapsamlı bir şekilde ele alınmaya muhtaçtır. Moretti de öyle yapar. Kitapta, baştan söyleyeyim, kendiliğinden tarihselci bir yaklaşımla, sınıf mücadelesi kavramından uzak durarak, kapsamlı roman çözümlemelerine ağırlık vererek burjuva kavramını irdeler.

Moretti, Giriş'te Immanuel Wallerstein'ın klasikleşmiş şu ifadesine yer verir: "*Modern dünyamız üzerine bildiğim hiçbir ciddi tarihsel yorum yoktur ki, burjuvazi kavramını içermesin. Bunun bir sebebi var: Başkahramanı olmayan bir öykü anlatmak zordur.*"[4] Toplumbilimciler burjuva kavramına değişik açılardan yaklaşmışlardır. Moretti, Weber'in *Protestan Ahlâkı*'nda burjuva sınıfının ve onun kendine özgü özelliklerinin doğuşunun emeğin kapitalist örgüt-

1 Marx-Engels, *Seçme Yazışmalar I*, 1844-1869, Çev. Y. Fincancı, Sol Yay. 1995, s. 30-36.

2 Franco Moretti, *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*, Çev. Eren Buğlalılar, İletişim Yay. 1. Baskı Şubat 2015.

3 Raymond Williams, *Anahtar Sözcükler*, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yay. 4. Baskı Ağustos 2011

4 Franco Moretti, *Age*, s. 9.



lenişinin doğuşuyla yakından ilişkili olmakla birlikte aynı şey olmadığını saptamasını bu bağlamda örnek olarak verir. Burjuvazinin toplumsal bir grup anlamında uyumlu bir iç birliğinden söz etmenin mümkün olmadığını yazan Perry Anderson'ın bu saptaması da Moretti'nin dikkatini çeker. Burjuvazinin elbette bir sınıf olduğunu; ancak geçirgen sınırları ve zayıf bir iç uyumu bulundurduğunu yazan Moretti kitabında burjuvaziye edebiyatın prizmasından yansıdığı haliyle bakar. Yapıtta iki bölümü burjuva karakterlere, iki bölümü de burjuvanın diline ayırmıştır. O, bir edebiyat tarihçisi olarak;

"[b]elirli toplumsal gruplar -bankacılar, yüksek devlet memurları, sanayiciler, doktorlar ve benzeri- arasındaki fiili ilişkilerden ziyade, kültürel formlar ve sınıfın karşılaştığı yeni gerçeklikler arasındaki 'kat yerine' *odaklan[ır]. Örneğin,* 'konfor' *kelimesi meşru burjuva tüketiminin sınırlarını nasıl çiziyor ya da hikâye anlatmanın temposu varoluşun yeni yapısına nasıl ayak uyduruyor?* [diye sorar]"[5]

5 Franco Moretti, *Age.* s. 12.

Kitabın konusunu bu türden sorulara verilen, roman vb. yapıtların analitik okuma sonuçlarına dayalı yanıtlar oluşturmaktadır.

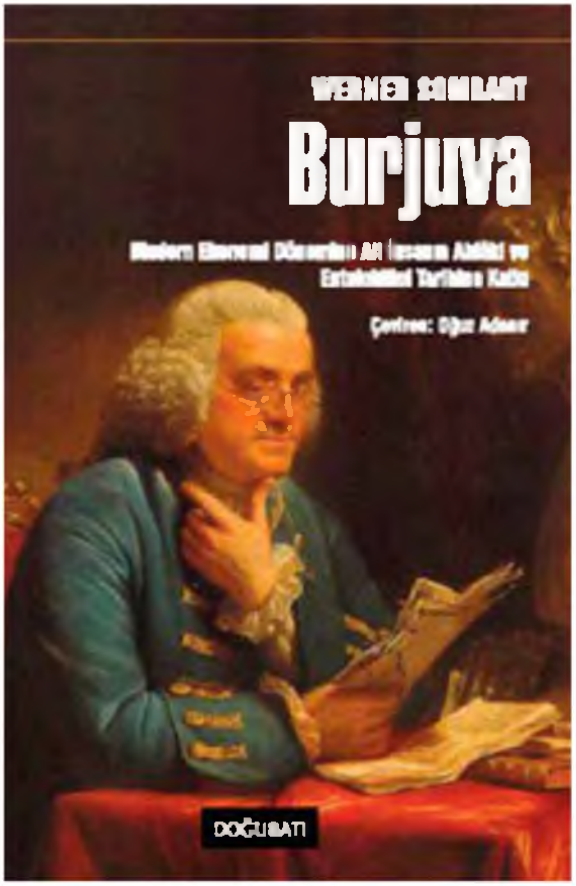
Tarih ile edebiyat arasında burjuvayı ele alan yazar, ilk bölüm olan *"Çalışan Bir Efendi"*de Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su ile yola çıkar. Defoe ve Joseph Conrad gibi yazarların yapıtları çerçevesinde faydalı, verimlilik, konfor gibi anahtar kelimelerin yarattığı ufukta, sınıf mücadelesine değinmeksizin burjuvanın tarihsel macerasını ele alır. Moretti'ye göre, Defoe'nun yapıtının -bazı edebi kusurlarına karşın- burjuva edebiyatının büyük klasiği olmasının sebebi, rasyonel burjuvanın asla irrasyonel dürtülerinden vazgeçemeyeceğini ve bir vakitler içinde yaşattığı yırtıcı hayvanı bedeninden çıkarıp atamayacağını başarıyla anlatmasından kaynaklanır. Bu, burjuvaya ilişkin, üstesinden hiçbir zaman gelinemeyecek yapısal bir çelişkinin -rasyonel ile irrasyonel tutumlar arasındaki çelişki- görünür duruma geldiği bir başlangıç hikâyesidir. Bu çelişki, *"iki ruh"* eğretilemesi adlı ifadeyi akla getirir. Moretti, Faust'un ünlü bir monologundan esinlenen *"iki ruh"* eğretilemesinin Werner Sombart'ın burjuva üzerine yazdığı kitabının da leitmotifi olduğunu saptar. Sombart'tan alıntılar:

"Her gerçek burjuvanın göğsünde iki ruh yaşar: Girişimcinin ruhu ve saygıdeğer orta-sınıf insanının ruhu. ...Girişim ruhu altın açgözlülüğünün, macera arzusunun, keşif aşkının bir bileşimidir. ...Burjuva ruhu hesap, dikkatli politika, akla yatkınlık ve ekonomiden müteşekkildir." [6]

Yeri gelmişken Sombart'ın *"Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlâki ve Entelektüel Tarihine Katkı"*[7] alt başlıklı *"Burjuva"* adlı yapıtından kısaca söz edelim. Sombart kitabın "Kapitalist Zihniyetin Gelişme Süreci" adlı ilk kısmında girişimcilik ruhunu, burjuva zihniyetini, kapitalist zihniyetin ulusal görünümleri ile geçmiş ve günümüzde burjuva kavramını ele alır. İkinci kısmında ise kapitalist zihniyetin oluşmasını sağlayan öğelere, kapitalist zihniyetin kaynaklarına yer verir. Kaynaklar anlamında biyolojik temelleri, ahlâki özellikleri ve toplumsal koşulları ayrıntısıyla inceler. Burjuvaziyi bir zihniyet

6 Franco Moretti, *Age.* s. 45.

7 Werner Sombart, *Burjuva, Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlâki ve Entelektüel Tarihine Katkı*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay. 2. Baskı Mart 2008.



olarak irdelemesi, tinsel öğelerin ekonomik hayatı dolaysızca etkilediğini savlaması, elbette Sombart'ın tarihsel maddecilikten uzak durması, burjuvazinin yanında bir düşünür olması ile doğrudan ilişkilidir. Sermayenin sonsuz büyüme özleminin kökeninde, ekonomi politiğin tarihsel koşulları yerine *"kâr arayışının kapitalist girişimcinin psişik hayatını belirleyip yönlendirmesi"*ni bulgulayan Sombart'in iddiaları Marx'ın saptamaları karşısında tabii ki dayanaksız kalmaktadır.

Tekrar Moretti'ye dönelim. Yazar, anahtar kelimeler yardımıyla, tarihsel maddeci bakışa prim vermeden, dilbilgisi ve biçembilim gibi disiplinlerin desteğinde burjuva zihniyetinin edebiyattaki izlerini takip eder. Örneğin, *"faydalı"* kelimesi çerçevesinde faydalı olanın üslubunun düzyazının, kapitalist ruhun, çağdaş ilerlemenin üslubu olduğunu, düzyazının güzellikten çok habitus ile ilişki kurduğunu söyler. Kitapta konuyu ele alırken tarihsel maddeci bakışın yazarı ilgilendirmemesine çok sayıda örnek verebiliriz. Yazar, çalışma kültürünün yaratılmasının burjuvazinin belki de bir sınıf olarak elde ettiği en büyük başarı olduğunu saptarken, çalışma kültürünün inşasında sınıf mücadelesinin rolüne, emekçilerin durumuna bir cümle ile bile değinmez. Ayrıca yazar, burjuvanın siyasi bir varlık oluşturmak ve genel bir politik kültür ifade etmekten ziyade, ekonomi alanında iktidar inşa etmede çok daha iyi olduğunu iddia eder.

Moretti, burjuva kavramının güncelliğine bakarken Perry Anderson'dan şu alıntıya yer verir. Olduğu gibi aktarayım:

"Modern kapitalist toplumsal oluşumlarda yaşayan kitlelerden alınan bu tarihsel rızanın özelliği, kitlelerin mevcut toplumsal düzen içerisinde kendi kaderlerini tam olarak tayin ettiklerine dair bir inanç, ...ulusal yönetimde tüm vatandaşların demokratik bir eşitliğe sahip olduğuna yönelik bir itimattır- diğer bir deyişle, bir egemen sınıfın var olduğuna inanılmamasıdır."[8]

Anderson'in saptamasının ışığında, Wallerstein'in güçlü bir biçimde geliştirdiği *"orta sınıf"* kavramının önemine değinen Moretti, üniformalı safların ardına gizlenen Avrupa burjuvazisinin kendisinin bir sınıf olarak ortadan kaldırılmasını talep eden siyasal mit'ten destek aldığını ve bunun orta sınıf söyleminde güçlendirildiğini yazarken haklıdır. Günümüzde, orta sınıf söyleminin tahkim edilmesiyle kapitalizmin başarı kazanmış olduğunu, burjuva kültürünün ise bu bağlamda ölü olarak değerlendirilebileceğini ileri sürer.

Yazıyı daha fazla uzatmamak adına Moretti'den aktarmak istediğim çoğu örneğe değinemeyeceğim.

Yazarın burjuva kültürde/estetikte -halen çok tartışmalı bir konu olarak varlığını sürdüren- özerklik kavramını da örneklerle açıkladığını söyleyeyim. Moretti, burjuva kültürüne nefes aldıran, yenilik getiren şeyin, içeriksel değil, entelektüel alanları radikal tarzda birbirlerinden ayırması ve meslek olarak bilim'i büyük manifesto şeklinde benimsemesi olduğunu; burjuvazinin bilim ve sanatın faydalı ve bilge olmaktan ziyade, kendi içsel mantıklarını izleyen, özerk uğraşlar olmaları düşüncesine dayandığını vurgular.[9]

Moretti kitabı kesin hükümlere varmadan, somut

8 Franco Moretti. *Age.* s. 31.

9 Franco Moretti. *Age.* s. 161.

sonuçlar çıkarmadan kapatır. Son bölümde burjuva dünyasının belgecisi ve burjuvazinin en büyük eleştirmeni olarak gördüğü Henrik Ibsen'in yapıtlarının analizine yer verir. Ibsen'in yapıtlarında kapitalizmin ruhunun biçimlendiğini ileri sürer. Ibsen'in oyunlarının burjuva yüzyılına dair büyük hesaplaşmalar olduğunu, onun burjuvanın yüzüne bakıp, *"siz bu dünyaya ne verdiniz?"* diye sorabilen tek yazar olduğunu savlar. Burjuvazinin iç çatışmalarını serimleyen Ibsen'in kendisini içine kısılmış hissettiği kapanın herkesin haksız olmasına dayandığını saptayan Moretti, bunun 1848 sonrası düzenin yeminli düşmanlarının Baudelaire'in, Flaubert'in, Manet'nin, Mahler'in vb. burjuva sanatçıların hapishanesi olduğunu söyler. Bu sanatçılar sadece burjuva hayatını görürler ve sadece burjuva hayatını eleştirmekle yetinirler.[10]

Yazının sonunda, kapitalist piyasanın hâkimiyeti altında olan edebiyat ürünlerinin üretim-tüketim ve eleştiri sürecinin nerdeyse tamamen piyasanın talepleri yönünde güdümlendiğini anımsatmak isterim. Sınıf mücadelesini yadsıyan, liberal nitelikte, sistem içi muhalifliğe elverişli bir yazı üretiminin makbul karşılandığı, eleştirinin ehlileştirildiği ve edebiyatın insanları günlük sıkıntılardan uzaklaştıracak bir çeşit oyun aracına dönüştürüldüğü verili koşullarda okuyup yazdığımızı unutmayalım. Yazarların burjuvaziyi sistem içi kalarak eleştirmelerinin sınırlılığı ve burjuva edebiyatın toplumsal-tarihsel olan'dan kopuşu hakkında Boris Suçkov'un, *Gerçekçiliğin Tarihi*'ndeki[11] önemli saptamasını aktararak yazıyı sonlandıralım:

"Kapitalist dünyada ahlâkdışı anlayışın yaygınlaşması, burjuva toplum ideallerinin soysuzlaşmasıyla, bireyleri ve kitleleri yapıcı tarihsel etkinliğe götürebilecek soylu bir fikrin yokluğuyla birlikte yürüyen bir şeydi: pratik iş ideolojisi bunu yapabilecek güçte değildi çünkü. Burjuvazi, iktidarı elinde tutabilecek, maddi-teknolojik ilerlemeye ilgi gösterebilecek bir güçteydi, ama, kapitalist toplumda barınan çelişmeleri çözebilecek, yapıcı bir fikri geliştirebilme gücünde değildi. Burjuva edebiyat, toplumun kendisinden gelen fikirleri biçimlendirememenin eksikliğini çekiyordu."[12] ◘

10 Franco Moretti. *Age.* s. 204.

11 Boris Suçkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, Çev. Aziz Çalışlar, Adam Yay. 1982.

12 Boris Suçkov, *Age.* s. 246.

adım adım yaklaşıyor kaleye

sürekli geliyorlar diğerlerine katılıyorlar
bir ses bin ses oluyor
gece yok onlara siyah yok
tutsak bir halk uyanıyor uykusundan
nice kışlar sonrasından
acıkmış susamış bir halk
diriliyor
vahşi bir hayvan, özgürlük
bağırıyor avaz avaz
en ücrasında damarların
isyanın sesi
bir halk uyanıyor
dimdik, delicesine, tutkulu
ölümden korkmadan
sabahı beklemeden doğruluyor
her zamanki kaldırımlarda
dün televizyon öldü
bir öykü söylendi
üzerine bastığım toprak kadar gerçek
toprak üzerine bir öykü
hep bir ağızdan kuvvetlice söylendi
sağır inanmayanlar
bir kale duvarı kadar sağır
sultan olsalar kâr etmez bundan gayri
uyandı halk
ve adım adım yaklaşıyor kaleye

Mert Öztürk

öykü

Ayçiçekleri

ZAFER DORUK

Evimin balkonundayım. Sıcak bir ağustos akşamında. Hafif bir esintiye bile gönül borcu duyabilirim...

Hercaimenekşelerimi suladıktan sonra sırtımı çiçekli mindere dayayıp çocuk resimleri çiziktiriyorum bir parşömen kâğıdına.

Tükenmez kalemim tükendi. Ağustosböcekleriyle kurbağalar şarkılarına başladılar. Resimlerinden çıkan çocuklar, balkona, oradan da sokağa sıçrayıp bilyeler gibi yuvarlandılar. Sapanlarıyla sokak lambalarını kıran, tren raylarına taş koyan çocuklara benzemiyorlar. Yüzlerinde tek odalı, çinko çatılı sıvasız gecekondulardan getirdikleri altmış mumluk ampul ışıkları, ellerinde çekirdek yüklü ayçiçekleri var.

Adana'nın yolları taştan falan değildi; kimse de çıkarmamıştı beni baştan. O çocuklar yüreğimi talan etmiş, sığırcık sürülerini üstüme salıp çocukluğumu kışkırtmışlardı.

"Dikkat dikkat! Bu akşam yazlık Narlıca Aile Sinemasında iki şaheser film birden! Birinci film, başrollerini Ayhan Işık ve Türkan Şoray'ın paylaştıkları Acı Hayat! Acı Hayat! İkinci film, Yılmaz Güney ve Hülya Koçyiğit'in başrollerini paylaştıkları dev bir şaheser. Yiğit Yaralı Olur! Yiğit Yaralı Olur! Siz sinema severler için hiçbir *fedakârlıktan kaçınmayan yazlık Narlıca Aile Sineması takdim eder! Dikkat dikkat!"*

Elli kuruşlar telaşla uzatıldı gişeciye. Bahçeden gazoz patlamalarının sesi duyuldu. Çekirdek çıtırtıları serçe cıvıltılarına karışırken, Zeki Müren, şarkısını *'yıldızların altında'* söylüyordu. Sinema bahçesini çevreleyen kavak ağaçları, duvarlara sarılmış sarmaşıklar, mor huniçiçekleri, makinist dairesinin duvarından sarkan leylaklar, dut ağacındaki sığırcık şakalaşmaları, ayın mavisi, gökyüzünün laciverdi siyah beyaz filmleri renklendiriyordu. Zeki Müren yıldızlardan kayarken, bahçe ışıkları söndü.

"Ay ışığı kral be, kral! Aynen Yılmaz Güney gibi! Aslanım benim!"

Minicik yürekler çırpındı, bilyeler gıcırdadı, çocuk ıslıkları yarıştı.

"Işıklar söndü gişeci amca, çabuk ol hadi, çabuk!"

"Inınınıın!"

"Vay bee, başladı!

İşte o çocuk var ya, o çocuk, içimdeki yokları taşladı. Babasının eski pantolonundan bozma kısa pantolonunun cebindeki sarı yirmi beşliği gişeciye uzattı.

Göz göze geldiler gişeciyle. Annesinin yorgan yüzlediği sarımtırak patiska, babasının ay sonlarındaki yüzü, gözlerindeki altmış mumluk ışığı böyle anlarda kapatıverir. Buna ay ışığı da tanıktır.

"Yirmi beş kuruşum çıkışmıyor gişeci amca. Kuran ekmek çarpsın ki başka yok!"

"Olmaaaz!"

"Bahçe duvarı, bahçe duvarı! N'olur iniversen boyuma, atlayıversem bahçeye.

Yirmi beş kuruşa da bir gazozla bir simit!..."

"Tıkıdık, tıkıdık, tıkıdık, tıkıdık!"

"Kaçamazsın artık dostum, giriş çıkışlar tutuldu, teslim ol!"

"Hayır, engel olamayacaksınız bana!"

"Lahavle billaaah! Çocuk çek gitsene başımdan!"

"Dan dan dan!"

"Yandım anam!"

"Dostum, beni mecbur etmeyecektin buna!"

"Babacığım! Babacığım!"

"Kalk hadi çocuğum, babanın bir şeyi yok. Suçsuzsa dönecektir, üzülme..."

"Kemaaal! Kemaaal! Niçin vurdunuz onu! O hiçbir şey yapmamıştı ki!"

"Merak etmeyin bayan. Kurşun sadece omzunu sıyırmış. Çocuğunuzu alıp evinize dönün lütfen."

"N'olur gişeci amca, bu filmin son günü..."

"Oğlum niye laf anlamıyorsun, olmaz dedik ya!"

Lan şimdi var ya, olacaktım ki bir Malkoçoğlu ya da Hacı Murat, zıplayacaktım şöyle havada; hooop, bahçenin içine! Allaaaaah!

"Suçsuzum ben komiserim..."

"İnanıyorum size dostum, adalete güvenin. Şimdi gidelim lütfen."

"Gitmiyorum işte!"

"Bak çocuk, adamı dinden imandan çıkarma!"

"Çıkarırsam ne yazar?"

"Ananın..."

"Inınınıın!"

"Çok gençsin karıcığım, hakkım yok buna..."

"Hayır, sonsuza kadar bekleyeceğim seni!"

"Bekleme laaan! Delirtecek misin beni! İnat ettim işte, almayacağım seni içeri!"

Sarmaşıklara tutunup Tarzan gibi tırmansam duvara?.. Sarmaşıklar, beni kaldırır mısınız? Çiçeklerinizin aşkına yapın bana bir iyilik, n'olur!

"Yapamam..."

"Niçin?"

"Asarlar beni baba, korkuyorum!"

"Korkma, güven adalete!"

"Hayır, biliyorum, asacaklar!"

"Kaçarsan önce ben vururum seni!"

"Vurmasana amca!"

"Bekleme gişenin önünde sen de!"

"Arkadaşlarımın çıkmasını bekliyorum. Yalnız dönersem annem döver beni. Ama...

Ama hiç değilse filmin yarısını..."

Daralıyorum. Birkaç sığırcık yavrusunun içimde çırpınarak boğulduğunu hissediyorum. *"Bak çocuk,"* diye sesleniyorum aşağıya, *"yalvarma o adama n'olur, koru onurunu! Çıkışmıyorsa paran girip izleme o filmi!"*

"Oradan konuşması kolay! Şu anki duygularımı anlayabilir misin sen?"

"Anlıyorum ama eğilme o adamın önünde!"

"Peki, sen versene bir yirmi beşlik!"

"Hayal kuruyorsun. Bense yıllar sonra izlemiştim bu filmi. Bu geceyi de buruk bir anı olarak saklamıştım."

"Hayallerden korkarsan gerçeğe ulaşamazsın, unuttun mu?"

"Çocuk, boyundan büyük şeyler söylüyorsun. Hiç büyüme sen, tamam mı!"

"Öyleyse bırak istediğim gibi davranayım!"

Düşlerini devindiriyor çocuk. Silahlarını hazırlıyor. Önce bir külah vişneli dondurma fırlatıyor gişecinin patatesi çağrıştıran uykusuz, sarhoş suratına. Ayıkmasına fırsat vermeden iki de cam bilye gönderiyor. Gişeci eğilerek atlatıyor bu saldırıları. Daha sonra çocuk, ay ışığından kaptığı iki gümüş topu gözlerine fırlatıyor. Gözleri yoğun ışığa dayanamıyor gişecinin, yumurta akı gibi damlıyor. Yüreğine yediği yıldızlar da gönül gözünü açınca geç kaldığını anlıyor, kurulmuş oyuncaklar gibi fır fır fır dönüyor.

Çocuk bu kez son silahını, ay çiçeğini kullanıyor. Çıt çıt çıt çıt, tarıyor gişecinin şişko bedenini. Gişeci, çizgi film kahramanlarının dünyasına ışınlanıp o dünyanın kötü kahramanlarından biri oluyor. Çocukluğumda yaşamamıştım bunları ya, olsun, çocuk doğru söylüyordu, korkmamalıydım hayallerden. Çocuklar gibi zıplıyorum balkonda:

"Yaşa be çocuk! Yaşa be çocuk!" ◘

Önce söz vardı

NİLÜFER ALTUNKAYA

Halk kültürü, halk edebiyatı ve çağdaş edebiyat arasındaki ilişkiler çok çeşitli boyutları olan tarihsel ve kültürel meselelerdir. En eski edebiyat türü olduğu düşünülen şiirin ise farklı kültürlerde din kaynaklı olduğu bilinmektedir.

"İlkel toplumlarda, halk edebiyatı özelliklerine sahip ürünlerin dışında yapıt bulunmamasını, yüksek kültür edebiyatlarının da temeli sayan Boratav, ileri kültürlerin ortaya çıkış süreçlerindeki halk edebiyatını da,

1. Halk Destanları, epik,

2. Darbımeseller, atalar sözü, didaktik,

3. Halk temaşası, dramatik,

4. Masallar, hikâyeler, fıkralar, narratif

5. Türküler, maniler, ağıtlar, ilahiler, lirik gruplarını oluşturacak biçimde sınıflandırmaktadır." [1]

Türlerin oluşumunda kültürel miras olarak kuşaktan kuşağa aktarılan mitolojik ve destansı motiflerin önemi büyüktür. Hikâyecilik geleneği destandan çağlar sonra sosyal yaşam içindeki ilişkilerin değişimine bağlı olarak ortaya çıkar ve en yaygın şekilde halk âşıkları tarafından dinleyicilere aktarılır. Hikâye, halk aşığı tarafından dinleyici kitlesinin özelliklerine göre aşk, kahramanlık, şans ve kader gibi ortak temaları ele alırken manzum veya nesir tekerlemelerle icra edilir.

Yaygınlığı ve toplumsal işlevi açısından büyük bir önemi olan halk masalları, *"Arapça mesel, emsal muharrefi; hikâye, menkıbe, destan"* ya da *"çocuklara anlatılan ve çoğu olağanüstü olayla süslenmiş bulunan ilgi çekici hikâye"* şeklinde tanımlanır. [2]

Masalların yaygın bir anlatım biçimi olarak değişik coğrafyalarda insanlığın ilk dönemlerinde de var olduğu bilinmektedir. Masallar olağanüstülüklerle dolu, inanç biçimlerinden bağımsız, gerçekle bağlantılı olmadığı için inandırıcı olmak gibi bir iddia barındırmayan anlatılardır. Toplumlar arasında yaygınlaştıkça halkların duygu ve düşüncelerinden etkilenerek birçok işlev kazanmıştır. Konuları geleneksel olan masallarda yer ve zaman belli değildir ve zamanla birçok olağanüstü kahraman halkın hayal gücünde ortak bir karşılık bulmuştur.

Halk edebiyatıyla ilgili bu girişten sonra sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sürecinde edebi türlerin önemli değişimlere uğradığını vurgulamak gerekir. Özellikle yazının kalıcı olması, okur-yazarlık gerektirmesi, çoğaltılabilir olması sözün ise kulaktan kulağa aktarılması yöntemsel farklılıkları hızlıca hayata geçirmiştir.

Sözlü kültürde yer alan ritmin ve kalıplaşmış deyişlerin belleksel bir işlevi olduğunu biliyoruz. Bu açıdan kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü kültür ürünlerinin eğitim gibi bir amacı olduğu da göz ardı edilmemelidir. Kültürel yaşam üretilen sözlü kültüre yansırken, kültür ürünü olarak halka geri aktarılan bu hikâye ve masallar da toplumların düşünce tarzını etkilemiştir hiç kuşkusuz:

"Sözlü kültürlerde toplumun ortak malı olan hazır kalıplar ve yoğun biçimlendirmeler, yazılı kültürde yazının üstlendiği görevlerden bazılarını görürken, elbette, deneyimlerin zihinsel düzenlenişini, düşüncenin tarzını da belirler."[3]

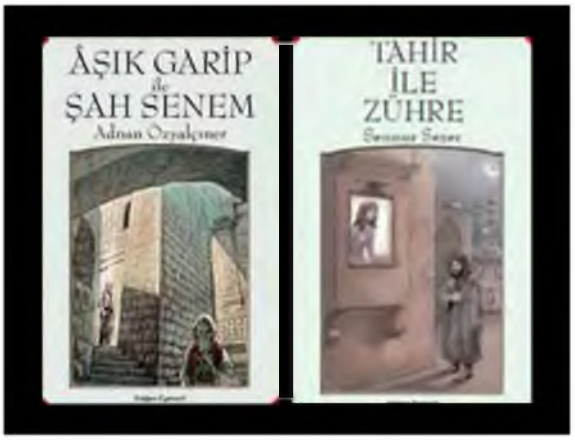
Destanların bağlı olduğu dize ölçüleri, hazır kelime kalıpları ve biçimlendirmeler halk ozanlarının kıvrak hafızasına hizmet etmekteydi. Tıpkı diğer sözlü edebiyat türlerindeki kalıplaşmış biçimlendirmeler gibi...

Anlatıların kuşaktan kuşağa geçerken uğradığı dönüşümleri etkileyen dinamikler kadar değişmeyen unsurlar da o günün koşulları hakkında fikir edinebilmemiz açısından son derece zengindir. Yani günümüzü anlayabilmenin ve içinde bulunduğumuz koşulların varoluşsal bilincini kavrayabilmenin

1 Doç. Dr. Metin Karadağ, *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*, Akademi Yayınları, 1996 2. Basım s. 31.

2 Doç. Dr. Metin Karadağ , *Age.* s. 245.

3 Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, 2012. 6. Basım s. 51.



yegâne yolunun sözlü kültürden geçtiğini unutmamak gerekir.

Tahir ile Zühre

Bütün bunlar dikkate alındığında Doğan Egmont Yayıncılık'ın Adnan Binyazar editörlüğünde yayınladığı halk hikâyelerinin çağdaş yazarlarca yeniden yorumlanması şeklindeki çalışmanın önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Bu diziden çıkan *Tahir ile Zühre*, *Seyfilmülük*, *Aşık Garip ile Şah Senem* ilgi çekici birer eser olarak okurla buluştu.

Yakın zamanda kaybettiğimiz değerli şair-yazar Sennur Sezer, *Tahir ile Zühre*'yi yeniden yorumlarken halk hikâyelerinin yaslandığı söyleyiş ve duygu dünyasını çağımıza taşıyarak güzel bir yeniden yorumlama örneği bıraktı arkasında. Görsel çağın ve bilişim teknolojilerinin esiri olmuş şimdiki kuşaklara masalın büyülü dünyasından seslenerek yine toplumsal bir görevi üstlenmiş oldu.

Yazar bu masalı güncelleştirmeden önce "*öykü anlatan ustalar*" ve "*döşeme*" bölümleriyle sözlü gelenek hakkında bilgi vererek *Tahir ile Zühre*'nin tarihsel önemi üzerinde durur. Nâzım Hikmet'in *Tahir ile Zühre*'sini de öyküden ayrı tutarak anar.

"Ve ustamızdan izin alıp, onun şiirinin ışığıyla söze başlayalım:

bütün iş Tahirle Zühre olabilmekte

yani yürekte."[4]

Sennur Sezer, hikâye oluşmaya başladıkça halk hikâyelerindeki ve masallardaki karakteristik özellikleri korunmaya çalışırken anlatıyı yalın ve akıcı bir dille kurgular. Okuru hikâyeye katarak sözlü geleneğin dinleyiciye seslenme geleneğini okura seslenerek kullanır:

"Bilirsiniz kardeşler hem dövüşür hem de büyüklere karşı birbirini korur. Hele kızlarla kardeş olan oğlan çocuklar, bahar fırtınası gibidir; hem güneş hem rüzgâr. Kardeşler hem birbirlerine kıyamaz hem birbirlerini hırpalar Tahir ile Zühre'nin de çocuklukları böyle geçti."[5]

Halk hikâyelerinde toplumsal yapı hakkında ipucu veren unsurları Metin Karadağ şu şekilde sınıflandırır:

"a- yönetim ve yöneticiler, b- iyilik, kötülük, fazilet gibi kavramlar, c- din, d- dostluk, insan sevgisi, aile yapısı, e-mekânlar, f- olağanüstü motiflerin hayattaki yeri ve önemi, g- ekonomik yapı." [6]

Buradan hareketle *Tahir ile Zühre*'de Sennur Sezer'in masal unsurlarını iyimser bir atmosferde yeniden yorumladığını, seslendiği yaş aralığını gözeterek, çatışmayı yumuşatarak işlediğini söyleyebiliriz. Mutlu bir ülkenin iyi ve dürüst yöneticileri idealize edilerek *'taht kavgası'*nın yerine işbölümü ve sevgi konmuştur. Ülkeleri Karaman'da adaletli yönetimleriyle halkın mutluluğunu sağlayan Ethem Bey ve Vezir Ahmet'in her türlü zenginliğin içinde çocuklarının olmaması mutluluklarının önündeki en büyük engeldir. Aynı yazgıyı paylaşan iki kahraman çocuk sahibi olmak için yollara düşer, dağlar, sınırlar aşarlar. Böylece yolculuk teması kervanlar, köle pazarları, kervansaraylar ile zenginleştirilerek sözlü geleneğin tarihi dokusuyla temas sağlanmış olur.

Anlatımda tasvirler geçmişin atmosferini yaşatarak, Anadolu'nun tarihi dokusunu ve şehirlerin demografik yapısını günümüz okuruna sezdirirken masalın söylemini zenginleştirmiştir:

"Mardin, tarih içinde Süryani nüfusun yoğun olarak yaşadığı kentlerdendir. İlk Hıristiyan olan halklardan Süryanilerin adı, Suriyeliler anlamına gelir. Konuştukları dilin Hazreti İsa'nın konuştuğu dil olduğu söylenir. Süryaniler arasında usta kuyumcular bulunur."[7]

Bir masalı yeniden yazmanın ve günümüz *'genç'*

4 Sennur Sezer, *Tahir ile Zühre*, Doğan Egmont Yayınları, 2015, s. 14.

5 Sennur Sezer, *Age*. s. 26.

6 Doç. Dr. Metin Karadağ. *Türk Halk Bilimi İncelemeleri*, Alem Basın-Yayın. .1994. s.89.

7 Sennur Sezer, *Age*. s. 46.



Fotoğraf: Kadir İncesu

okuruyla buluşturmanın bilinciyle kaleme alınan *Tahir ile Zühre*'de Sennur Sezer'in tarihi arka planı aktarırken birçok amacı gözettiğini ve bunu son derece edebi bir dille başardığını vurgulamak gerekir.

Hükümdarların Kılıcı Seyfilmülük ve Aşık Garip ile Şah Senem

Masal incelemeleri yöntemleri genel olarak Tarihi-Coğrafi yöntem, Psikoloji yöntemi, Antropoloji yöntemi, Propp yöntemi şeklinde sınıflandırılır.[8] "*Propp yöntemi*" olarak anılan yöntemi geliştiren Rus Halkbilimcisi Vladamir Propp yaptığı incelemelerle masalların değişmeyen işlevlerini ele alarak bunları olağanüstü masalların işlevleri olarak sınıflandırmıştır. Bu yöntemle olağanüstü masallarda değişmeyen öğelerle değişen öğeler arasındaki bağıntıyı belirlemeye çalışan Propp, *Olağanüstü "Masalların Dönüşümleri"* adlı yazısında şöyle der:

"Olağanüstü masallardaki kişilerin, görünüş, yaş, cinsiyet, uğraş, medeni durum ile başka dural ve niteliksel özellikler açısından çok farklı olmakla birlikte, eylem süresince aynı edimleri yerine getirdikleri gözlemlenebilir. Bu da değişmeyen öğelerle değişen öğeler arasındaki bağıntıyı belirler." [9]

Adnan Özyalçıner tarafından kaleme alınan ve günümüze aktarılan Seyfilmülük, Propp'un sınıflandırdığı gönderme ve yola çıkma, kahramana büyülü bir nesne verme, yoğunlaştırma ve hafifletme gibi değişmeyen öğeler açısından başarılı bir şekilde yorumlanmıştır. Olağanüstülük açısından oldukça zengin olan Seyfilmülük'te yazar, masalsı anlatımı aşk, yolculuk, büyü, tarihsel doku gibi anlatım olanaklarıyla kurgulamıştır. Farklı coğrafyalar, mitsel kahramanlar, gerçeklikle iç içe akan fantastik motifler ana hikâyenin olay örgüsünü ivmelendirirken, sözlü geleneğin mazlum kalıplarına da yer verişmiştir:

8 Bkz: Doç. Dr. Metin Karadağ, *Türk Halk Bilimi İncelemeleri*, Alem Basın-Yayın, .1994, s.255.

9 Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı* adlı seçkiden, Vladamir Propp, *Olağanüstü Masalların Dönüşümleri* yazısı, YKY, 2010. 3. baskı s. 221.

"Hasretle dört bir yana ağlar bakarım
Yandı ciğerim, kalmadı kararım
Bilirsin ben her yerde yârimi ararım
Huzurum gitti elden sabrım kalmadı" [10]

Masalsı unsurların yine başarılı bir şekilde işlendiği *Âşık Garip ile Şah Senem*'de ise, Maksut'un Âşık Garip olduktan sonraki yaşamı sazı ve türküleriyle anlatılarak halk âşıklarının hayatı günümüze aktarılmış olur.

Âşık Garib'in Tüccar Sinan'ın daveti üzerine gittiği konakta Şah Senem'le karşılaşması oldukça yalın bir dil ve dokunaklı tasvirlerle anlatılarak günümüz okuruna hikâyenin ait olduğu tarihi koşullar hakkında ipuçları verir:

"Yemekler yenip, kahveler içildi. Bahçenin ortasında büyük bir havuz vardı. Âşık Garip bahçeyi dolaşmak için kalktı. Havuzun başında durup renk renk açmış olan gülleri hayranlıkla seyretti, güzel kokularını içine çekti. Havuzun suyu masmaviydi, pınar suyu gibi berraktı. Eğilip bir yudum içmek istedi. Eğilir eğilmez, Şah Senem'in güzel yüzünün suya yansıdığını gördü."[11]

Günümüzde yazılı ve görsel teknolojilerin yaygınlaşması nedeniyle uzaklaştığımız sözlü kültüre ait eserler aslında ait olduğumuz tarihi, coğrafi ve kültürel yaşantıların izlerini barındırmaktadır. Öyleyse ait olduğu kültürel dokunun sözlü geleneğinden kopmak bireyi kimliksizleştirir, diyebiliriz. Yerellik ve evrensellik arasında *"kıldan ince kılıçtan keskin bir köprü"* varsa eğer bu köprüden halk edebiyatından koparılmış kuşaklarca geçemeyeceğimiz de ortada.

Edebiyat ortamımızın popüler kültür bombardımanı altında olduğu piyasa koşullarında genç kuşaklar ne yazık ki kapitalist pazarın güdümüne bırakıldı nicedir. Eğitimin bilinçli bir okuma alışkanlığı kazandıramadığı gençler için sosyal duyarlılığı olan yazarların daha çok çabalaması kaçınılmaz. Halk edebiyatı çalışmalarının sevimsiz akademik ortamlarda sınırlı kalması işin ayrı bir boyutu olmakla beraber bu konuda sevindirici çalışmaların yapıldığına tanık olmak ayrıca mutluluk kaynağı.

Yazıda sözünü ettiğim üç eserin de bu bilinçle sahiplenilmesi ve okutulması gelecek kuşaklar için umut ışığı olabilir. ◘

10 Adnan Özyalçıner, *Hükümdarların Kılıcı Seyfülmülük*, Doğan Egmont Yayınları, 2015, s. 89.

11 Adnan Özyalçıner, *Aşık Garip ile Şah Senem*, Doğan Egmont Yayınları, 2014, s.51.

"sevgilim hayat"

Gözlerin uğulduyor
Simsiyah gökyüzü inmiş serçelerin üstüne
Issızın içinde çocuklar donup kalmış
Sabahlar alınganlıkla başlıyor

Geri vermiyor deniz aldıklarını
Kaç zamandır her şarkıda çatlak sesi
Erkeklerin çantasında ölüler
Dolaşıyor sokakları yalandan hüzün
Kadınların gövdesinden fışkırıyor hayat

Çiçekler insan kokuyor, ama birilerinin burunları kapalı
Yüzleri silahlardan soğuk, oturmuşlar arsız sofraya
Onlara av olmuş gölgeler
Rüzgârı çocuk, bakışları rüzgâr kadınlar

Ağzımda sevgilim, içimde barut
Tutunamıyorum kanatlarınıza
Gün, daha da dönüyor
Ben yırtıyorum yüzünüzü
Aslında ölüsünüz, bütün tabutlar size

Duygu Kankaytsın

kürtarnica

duyuyor ve görüyorsun
bıçağın taşa sürtüldüğünü
suma diyorum kendime
alçalma

ayazdaki ülke burası
ölüm kapıya devletle geliyor
ve zorla
ama yok mudur
vardır elbet
her golyat'ın karşısına çıkacak bir davut

kaçıncı kartaca bu
üstümüze külleri yağacak
kaçıncı bu
yakılan troya
yıkılan palmira

susma diye bağırıyorum
kuşatılmış şehrin
köşe başlarında
sokak aralarında
hedefindesin silahların
herkes kadar en az
çünkü

bütün ordular franco'ya bağlı
her coğrafyada bir guarnica
kâbus değil
gerçek bu
dünyanın cehennem yüzü

fakat
kızıldere
nurhak
diyarbakır zindanları
'kayayı delen incir'
'uçurumda açan çiçek'

inat kazanacak
inat

tabutların başında küçücük çocuklar
gözümün önünde polisin vurduğu babamdı
lakin ben büyüyeceğim diyor hâlâ

ayazdaki ülke burası
burada
yas tutmak da hayata iltifat
merhaba insan
sana güveniyorum
bana inan

yüreği soğumayanlarla
artık
birbirimize sarılabileceğimiz tek bayram
aşk ve isyan

Enver Topaloğlu

Amedspor: Kimlik, popüler olana karşı

DAĞHAN IRAK

Türkiye Kupası'ndaki başarılarıyla gündeme gelen ve devletin başta Türkiye Futbol Federasyonu olmak üzere tüm kurumlarıyla üstüne çullandığı Amedspor'u spor sosyolojisi üzerinden açıklamak şimdiye kadarki "*romantik*" diyebileceğimiz analizlere kıyasla okuyucu için biraz daha ufuk açıcı olabilir.

Şunun adını koyarak başlayalım: Amedspor bir kimlik kulübü. Kürt kimliğinden ve buna bağlı olarak Kürt siyasal hareketinden bağımsız olarak bu kulübün varlığını açıklamak mümkün değil. Bu bağlamda, Amed Türkiye'deki tüm diğer örneklerden farklı bir yer tutuyor. Türkiye'de taraftarlarının "*kimlik kulübü*" olduğunu iddia ettiği başka kulüpler de var. Ancak bunun taraftar romantizminin çok ötesine geçtiğini söylemek zor. Zira yönetim yapılarına, taraftar sosyolojisine baktığımız zaman bu kulüplere "*kimlik kulübü*" diyebilmek için çerçevenin yalnızca bir kısmını görmek gerekiyor. Taraftar anlatısında bunun böyle olması normal, zaten taraftar anlatısı böyle seçici bir hafızadan besleniyor. Ancak sosyolog olarak bunu yaparsanız varacağınız sonuçların bilimsel olma ihtimali yok. Burada hangi taraftarların, hangi kulüpler hakkında böyle anlatılar inşa ettiğini tartışmak yazıyı bağlamının dışına kaydırmak olur. Bu nedenle bu tartışmayı başka bir sefere bırakmak gerek.

Amedspor'un diğer örneklerin aksine "*kimlik kulübü*" olmasını ise hem sahiplik/yönetim yapısıyla, hem kulübün benimsediği söylemle, hem de taraftar yapısıyla açıklamak mümkün. Amed, 1990'lardan itibaren KSH'nin yasal siyasetteki yükselişiyle beraber yoğurulan bir kulüp. Kısa süreli Refah Partisi yönetimi dışında, Amedspor'un öncülleri Diyarbakır Belediyespor ve DİSKİ Spor, Kürt Hareketinin Diyarbakır'daki büyük halk desteğiyle kazandığı belediyelerin içinde gelişti. Dolayısıyla Amedspor'u bu siyasal hareketten ayrı tutmak çok zor. Dahası 2014'te alınan isim ve renk değişikliği kararları da, son birkaç yılda hareketin devletle yürüttüğü müzakerelerin bağlamında değerlendirilebilecek meseleler. Bir Kürt spor kulübünün açıkça kimliğine sahip çıkması, çatışmasızlık döneminin meyvelerinden biriydi aslında. Ancak devletin masayı devirerek, ultra-milliyetçi şiddet politikalarını benimsemesiyle aslında bir normalleşme ürünü olan Amedspor, bir direniş aracına dönüştü.

Şunun da altını çizmek gerekir ki, Amedspor'un Amedspor olduğu çatışmasızlık ve müzakere döneminde dahi, futbol dünyası yine de belli ölçüde devletin yıllarca sürdürdüğü resmi söyleme sahipti ve Amedspor'un bir varoluş mücadelesi vermesi gerektiği kesindi. Bunu anlayabilmek için Türkiye'de futbolun ilk günden beri içinde olduğu bağlamı hatırlamak gerekir. Futbol, Türkiye'ye 19. yüzyılın sonunda uluslaşma sürecine giren gayrimüslim burjuvaziler tarafından ithal edildi. Türkler, İstibdat dönemindeki yasaklar nedeniyle futbola geç girdiler, bu durum gecikmiş uluslaşmayla beraber sert ve irredantist bir milliyetçi bağlamın futbola hâkim olmasına neden oldu. Osmanlı sarayındaki milliyetçi Türk askeri/sivil elit tarafından benimsenen futbol, II. Meşrutiyetten itibaren İttihat ve Terakki'nin örgütlendiği bir kanala dönüştü. Özellikle işgal yıllarında "*milli takım*" işlevi yüklenen İstanbul'un "*üç büyükleri*" bu tarihten itibaren hep devletle dirsek temasında oldular. Erken Cumhuriyet dönemindeki spor politikalarının



futbolu dışlamasıyla ilişkiler biraz çözülür gibi olsa da, Recep Peker ve Şükrü Saracoğlu gibi üst düzey devlet erkanının kulüp yönetimlerine girmesiyle vesayet kaldığı yerden devam etti. 1950'lerde Demokrat Partililer kulüpleri işgal ederken, 1960'lardan itibaren devlet destekli burjuvazinin kulüplere girişi başladı. Bu sırada azınlık kulüpleri de birer birer liglerden ayıklanıyordu. 1960'ların sonunda profesyonel milli lig ulus sathına yayılırken, Anadolu'nun amatör kulüplerini zorla birleştiren devlet, şehir burjuvazilerini bu kulüplerin hamisi olarak atamıştı. Bu durum, 1980'lerdeki devlet-sermaye işbirliği için de büyük imkân sağlıyordu. 1990'larda ise siyasetin futboldaki varlığı belediyelerin dahliyle devam etti.

Yıllar içinde şekil değiştirerek de olsa devam eden devlet-sermaye hegemonyasının futboldaki temel amacı, özellikle 1980'lerden itibaren, futbolda gelişebilecek herhangi bir siyasi hareketlenmeyi engellemek ve hâkim sınıfların söylemini futbolda tek söylem olarak tutmaktı. Bu sistem içinde Kürt Siyasi Hareketine tabii ki alan tanınmamıştı. Burada hesaplanamayan, KSH'nin legal zeminde yerel siyasette tüm baskılara rağmen tutunup bölge belediyelerini alabileceğiydi. Dolayısıyla belediye kulüplerine zemin açılırken aslında KSH'ye de bir aralık kapı istenmeden bırakılmış oldu. Amedspor, işte bu açık kapıdan sızan bir örnek olarak karşımızda duruyor. Ancak Amed'in içinde bulunduğu futbol ortamının tamamen devlet-sermaye hegemonyasını sürdürmeye yönelik olduğunu unutmamak gerekiyor. Kulübün gördüğü baskılar da zaten bunun sonucu. Ayrıca AKP'nin hem devlet, hem de sermaye üzerinde hâkimiyet kurarak bir parti-ulus-devlet yaratmaya çalışması da futbol ortamının Amedspor'a tahammülsüzlüğünü arttırıyor. Bu bağlamda, Amedspor-Fenerbahçe eşleşmesi aslında ilginç oldu. Fenerbahçe 2011'den beri AKP'nin hegemonyasına cepheden karşı durmakla, onunla kendini koruyabilecek kadar iyi geçinmek arasında gidip gelen bir kulüp. Söylem belirleyen taraftarı arasında ciddi miktarda Kemalist milliyetçi olan Fenerbahçe'nin ne tepki vereceği bu yüzden merak konusuydu. Maçtan önce Fenerbahçe'nin yarı-resmi taraftar sitesi 12 Numara *"Amedspor*



yok, Diyarbakırspor var" diyerek hem ultra-milliyetçiliğini, hem de Türk milliyetçiliğinin yaslandığı o kof ezberciliği açık ediverdi. Zira, 12 Numara Amedspor'a karşı ırkçılık seviyesinde bir düşmanlık sergilerken, Amedspor'un geçmişte hiçbir zaman Diyarbakırspor olmadığını, Diyarbakırspor'un artık var olmayan başka bir kulüp olduğunu bilemeyecek kadar cahildi. Daha evvel Fenerbahçe yönetiminin borazanı olarak epeyce faaliyet göstermiş 12 Numara'nın bu açıklamasına rağmen, Fenerbahçe Diyarbakır deplasmanı sınavını büyük bir olgunlukla verdi. Saha içinde ve saha dışında gayet saygılı ve ölçülü bir şekilde davrandı. Bunun Fenerbahçe yönetiminin telkini olmadan mümkün olması pek mümkün görünmüyor. Tabii ki Aziz Yıldırım'ın Diyarbakır bağının da bu durumda etkisi olabilir. Ancak elimizde Fenerbahçe'nin tavrını açıklayabilecek veri olmadığı için ne desek spekülasyona girer. Yine de bu örnekte Fenerbahçe yönetiminin hem AKP'ye, hem de kendisine yakın Türk milliyetçisi taraftara net bir mesafe koyması önemli ve incelenmeye değer.

Diğer taraftan, Amedspor'un Fenerbahçe yönetiminden gördüğü ılımlı yaklaşımı Türkiye futbol kamuoyunun ezici çoğunluğundan görmesi pek mümkün gözükmüyor. Türkiye'de futbol kulüpleri hem şu an pek çok koldan AKP'ye bağlı, hem de zaten geleneksel olarak devlet söylemine sıkı sıkıya bağlılar. Bu iki nedenden dolayı bir Kürt kimlik kulübünün meşruiyetini tanımaları olası değil. Zaten Amedspor'a verilen akla zarar cezalardan sonra futbol dünyasının aktörlerinden tek bir eleştiri bile yükselmemesi durumu özetliyor.

Toparlamak gerekirse, futbol Türkiye'de hâkim söylemin popülerleştirildiği en önemli iki araçtan biri (diğeri medya, özellikle de televizyon). Dolayısıyla Amedspor, varoluşsal olarak popüler olana karşı olmak durumunda. Kulübün meşruiyetini kabul ettirmesi hâkim algının ne kadar eğilip bükülebileceğine bağlı. Ya da şöyle diyelim; Amedspor'un meşruiyetini kabul ettirmekteki başarısı, kaçınılmaz olarak popüler kültür alanındaki hâkim algıların eğilip bükülmesine neden olacak. Bu yüzden, Amedspor'un mücadelesi hakikaten yalnızca futbol sahası sınırları içinde açıklanabilecek gibi değil. ◘



Bağlar: Maç devam ediyor

SUZAN DEMİR

Abderrahmane Sissako'nun 2014 yapımı filmi *Timbuktu*, bir grup radikal İslamcının Timbuktu'yu işgal edişini konu alıyor. Kasabada birçok şeyi yasaklayan örgütün liste başında futbol, basketbol gibi sporlar geliyor. Bu yasaklara rağmen filmin bir sahnesinde Timbuktu yerlileri top olmadan futbol maçı yapıyor. Sahne zor koşullarda bir tutkuyu yaşatabilmenin pratiğini, yaratıcı bir şekilde sunuyor. Top olmasa da maç devam ediyor.

Bugün Kürt illerinde de durum farklı değil. Yasaklar değil ama 40 yılı aşkındır süren savaş ve şimdilerde açık hava cezaevlerine dönüştürülmüş şehirler, imkânlar vs. bölgede spor yapmayı Timbuktu'da topsuz maç yapmaya benzetiyor. Bu elbette sadece futbol için geçerli değil. Yönetmen Melis Birder ve Berke Baş kameralarını, benzer koşullardaki Amed'in en büyük ilçesi Bağlar'ın belediye basketbol takımına çeviriyor. Bağlar Belediyesi bünyesinde kurulan ve imkânları kısıtlı olan takım, her şeye rağmen maça devam ediyor. Tepelerinden geçen savaş uçakları, Bağlar'ın ve ülkenin politik atmosferi enerjilerini düşürse de onları maçtan alıkoymuyor.

Şubat ayında İstanbul Film Festivali kapsamında gösterilen filmin yönetmenleri Melis Birder ve Berke Baş, Bağlar Basketbol Takımı'nı toplam üç sezon boyunca izliyor. Bir hayli uzun çekim süreci olan film, takımın hayalinin peşinden gidiyor; soyunma odasından, oyuncuların ev hallerine, maç sonrası söylenen türkülere ve hayal kırıklıklarına kadrajı olabildiğince geniş tutuyor.

Film genel anlamıyla takım koçu Gökhan Yıldırım etrafında şekilleniyor. Amed'in köylerinden birinde sınıf öğretmenliği yapan Yıldırım, öğleden sonraları da Belediye Basketbol takımına koçluk yapıyor. Tutkulu bir takım koçu olan Gökhan Yıldırım'ın hedefi, takımı ülke finallerine çıkarmak. İlk başta Yıldırım, insanda "*Çalıkuşu*" izlenimi yaratmıyor desek yalan olur. Savaş yıllarında köy okullarına eğitim götüren Feride öğretmen edası var koç Gökhan Yıldırım'da. Ya da Hollywood filmlerinde varoş mahalle takımından şampiyon çıkaran koç havası. Ama *Bağlar*, bir Hollywood senaryosu ya da Reşat Nuri Güntekin ülküsü değil, alabildiğine gerçek ve gerçeklerle burun buruna gelen bir hikâye.

Bağlar'da yönetmenler kamerayı, antrenmanların ve takımın gündelik yaşamında bir parça haline getirmeyi başarıyor. Elbette uzun çekim süreci düşünülünce bu iki ekibin birbirine alışması açısından uygun bir zemin oluşturuyor. Takım ara ara kendini anlatıyor ya da rutin hayatlarında kamerayı görmeden yaşamaya devam ediyor. Yönetmenlerin bu "*kendiliğinden*" seyre müdahale ettikleri alanlarsa kameranın Bağlar sokaklarında dolaştığı bölümler oluyor. Mitingler, polis ve halk arasındaki çatışmalar, siyasal gündemdeki olayların ilçe sokaklarına yansımaları, sivil itaatsizlik eylemleri... Bazen de bir kulüp yöneticisine dönen kamera art arda kalkan savaş uçakları yüzünden düzgün bir ses alamıyor. Konuşma sürekli bölündükçe, savaşın müdahalesi kendiliğinden filmin başköşesine konuveriyor.

Berke Baş ve Melis Birder basketbol takımının yaşadığı atmosferi, sokakları ve hatta ülkenin Kürt sorununa bakış açısını vermeyi elbette bilinçli olarak tercih ediyor. Zira takımın yaşamı antrenman yaptıkları salondan ibaret değil. Bunlardan en belirgini de 28 Aralık 2011'de TSK tarafından sınır kaçakçılığına giren 34 köylünün öldürülmesi sonrası yaşanıyor. Roboskî katliamından sonra kamera sokaklara çevriliyor, çoğunun yaşı henüz 10-15 arası değişen ve yüzleri kapalı çocuklar "*Kürt öldürülünce hep kaza oluyor, artık yeter!*" diyor. Bağlar Basketbol Takımı'nın da düşünceleri onlardan farklı değil. Tüm bölge gibi onlar da bu katliamın ağırlığını üzerlerinde hissediyor. Roboskî'den sonra çıkılan ilk maç kaybediliyor...

Gökhan Yıldırım'ın hayali ise bu koşullarda Bağlar'dan zoru başarmış olarak çıkmak. Roboskî sonrası mağlubiyet alan takımın bu durumunu kabullenemediğini söylüyor Yıldırım, kulüp yöneticisi "*Ama psikolojik olarak iyi değillerdi, o yüzden kalben oynayamadılar*" derken. Koşullara teslim olmaktansa, koşulları teslim almayı amaçlıyor. Aslında çabaları da sonuç veriyor; sadece savaş ortamı değil, Bağlar'a olan önyargılı ve hatta ırkçı bakış, kazanılan birçok maçla farklı bir boyuta taşınıyor. Bu şimdilerde Amedspor'un Bursaspor ve Fenerbahçe maçları sonrası oluşan coşkuya benzer bir etki yaratıyor. Takım, elinden geldiğince koşulların ve savaşın onları esir almasına izin vermiyor. Bu başarı ve etki, takımın sezonu başarılı bir şekilde kapatması ve 9'da 9 maç alması başkalarının da ilgisini çekiyor. Bağlar Belediyesi, takımı sonuna kadar destekliyor ama çoğu oyuncuya para vermekte zorlanıyor. Takım kadrosunun tamamı maddi imkânsızlıklar çeken gençlerden oluşunca daha yüksek rakamlar teklif eden kulüpler devreye giriyor. Bunlardan biri de eski asker, yeni müteahhit biri tarafından kurulan Anadolu Aslanları. Takım, Bağlar'dan oyuncu transfer etmeyi başarıyor. Anadolu Aslanları'nın Bağlar karşısında kurulmasının başka bir anlamı daha var. "*Salonlarına Türk Bayrağı dahi asmıyorlar,*" dedikleri Bağlar'a karşı da bir baskı oluşturmak, Amed'i "*farklı*" bir şekilde temsil etmek!

Bağlar, yönetmenliğini Steve James'in yaptığı 1994 yapımı *Büyük Düşler* (Hoop Dreams) belgeseline benzetiliyor. *Büyük Düşler* de yetenekli iki siyah öğrenci William Gates ve Arthur Agee'nin basketbol programı aracılığıyla gittikleri ve çoğunluğu beyazlardan öğrencilerin arasında verdikleri varolma mücadelesini anlatıyor. *Bağlar*'da da bu duygu ağır bir şekilde hissediliyor. Filme eşlik eden ve yönetmenlerin Amed'de çok yaygın bir tabana sahip olduğunu söylediği rap müzik de bu iki "*büyük hayali*" kardeş yapıyor.

Fakat hayaller ve gerçekler çok da örtüşmüyor. Gökhan Yıldırım ve Bağlar Basketbol Takımı'nın büyük hayali siyasal atmosferin hezimetine uğruyor. Yıldırım'ın bir gazeteye verdiği röportaj ve ardından yaşananlar, savaşın salt taşla tüfekle olmadığının kanıtı oluyor... ◘



Gökhan Yıldırım'ın hayali ise bu koşullarda Bağlar'dan zoru başarmış olarak çıkmak. Roboskî sonrası mağlubiyet alan takımın bu durumunu kabullenemediğini söylüyor Yıldırım, kulüp yöneticisi "*Ama psikolojik olarak iyi değillerdi, o yüzden kalben oynayamadılar*" derken. Koşullara teslim olmaktansa, koşulları teslim almayı amaçlıyor. Aslında çabaları da sonuç veriyor; sadece savaş ortamı değil, Bağlar'a olan önyargılı ve hatta ırkçı bakış, kazanılan birçok maçla farklı bir boyuta taşınıyor. Bu şimdilerde Amedspor'un Bursaspor ve Fenerbahçe maçları sonrası oluşan coşkuya benzer bir etki yaratıyor. Takım, elinden geldiğince koşulların ve savaşın onları esir almasına izin vermiyor. Bu başarı ve etki, takımın sezonu başarılı bir şekilde kapatması ve 9'da 9 maç alması başkalarının da ilgisini çekiyor. Bağlar Belediyesi, takımı sonuna kadar destekliyor ama çoğu oyuncuya para vermekte zorlanıyor. Takım kadrosunun tamamı maddi imkânsızlıklar çeken gençlerden oluşunca daha yüksek rakamlar teklif eden kulüpler devreye giriyor. Bunlardan biri de eski asker, yeni müteahhit biri tarafından kurulan Anadolu Aslanları. Takım, Bağlar'dan oyuncu transfer etmeyi başarıyor. Anadolu Aslanları'nın Bağlar karşısında kurulmasının başka bir anlamı daha var. "*Salonlarına Türk Bayrağı dahi asmıyorlar,*" dedikleri Bağlar'a karşı da bir baskı oluşturmak, Amed'i "*farklı*" bir şekilde temsil etmek!

Bağlar, yönetmenliğini Steve James'in yaptığı 1994 yapımı *Büyük Düşler* (Hoop Dreams) belgeseline benzetiliyor. *Büyük Düşler* de yetenekli iki siyah öğrenci William Gates ve Arthur Agee'nin basketbol programı aracılığıyla gittikleri ve çoğunluğu beyazlardan öğrencilerin arasında verdikleri varolma mücadelesini anlatıyor. *Bağlar*'da da bu duygu ağır bir şekilde hissediliyor. Filme eşlik eden ve yönetmenlerin Amed'de çok yaygın bir tabana sahip olduğunu söylediği rap müzik de bu iki "*büyük hayali*" kardeş yapıyor.

Fakat hayaller ve gerçekler çok da örtüşmüyor. Gökhan Yıldırım ve Bağlar Basketbol Takımı'nın büyük hayali siyasal atmosferin hezimetine uğruyor. Yıldırım'ın bir gazeteye verdiği röportaj ve ardından yaşananlar, savaşın salt taşla tüfekle olmadığının kanıtı oluyor... ◘



Altyazı

AYLIK SİNEMA DERGİSİ

MART SAYISI BAYİLERDE

Jacques Rivette & Yeni Dalga'nın Öyküsü

Hasret: İstanbul'un Hayaletleri

10 Raund: Marvel mı yener DC mi?

Yuvarlak Masa Tartışması: Mustang

Beş Maddede Jim Jarmusch

Deadpool

+ ÖZEL EK: KORKU YILLIĞI 2015

+ HEDİYE AFİŞ: HATIRALARIN MASUMİYETİ



www.altyazi.net

Kutsal Watergate: Spotlight ve ötesi

ZEYNEP GİZEM ŞENEL

1976 yılında, basın dramalarının altın standardını belirleyen Alan J. Pakula klasiği -ki skandal kelimesini heyecanla telaffuz etmemize sebep olan az sayıda filmden biridir- *Başkanın Bütün Adamları* (All the President's Men), geçtiğimiz ay, halefi *Spotlight*'ın naçizane reveransıyla yeniden hatırlandı. Pakula'nın şaheseri, Watergate hırsızlığını çevreleyen cevapsız soruları yanıtlama ateşiyle haber peşinde koşan idealist gazetecilerin, yolsuzluk tenceresini karış karış yokladığı, gerilimin ve ince detayların filmiydi bir bakıma. Amerikan bürokrasisinin, politikacıların ve onları yaratan çarpık sistemden nemalanan hatırı sayılır derecede kalabalık bir kitlenin varlığına işaret ederek siyaset, seçimler ve demokrasi hakkındaki yerleşik algıları kökünden sarsmıştı.

Pakula'nın Amerikan siyasi tarihinin en büyük skandallarından birine ışık tutmasından 38 yıl sonra, bugüne kadar sabun köpüğü filmler, büyük bütçeli aksiyonlar ve ilginç dramalar arasında çalkantılı bir filmografi sunan Thomas McCarthy, Katolik kilisesinin yıllar boyu sessizce örtbas ettiği taciz skandallarını aydınlatan *Spotlight* ile Oscar ödülleri de dahil olmak üzere birçok platformda kendinden söz ettirmeyi başardı.

Boston Globe muhabirlerinin Pulitzer ödüllü çalışmasını yeniden gündeme getiren McCarthy, bu filmle, Katolik kilisesini sarmalayan esrar perdesini kaldırıyor. Basın özgürlüğünün tarih boyunca hiç olmadığı kadar tehlikede olduğu ve gerçek gazeteciliğin göz ardı edildiği şu günlerde, haber alma özgürlüğüne dair büyük puntolu cümleler kuruyor. *Spotlight*, bağımsız, profesyonel basının doğru haber yapma tutkusunu anlatarak,özgür medyanın bütün toplumlar için hayati önem taşıdığına dair ana fikri sezmeyi seyirciye bırakmayı yeğliyor.

Film, 2001 yılında Boston Globe gazetesinin, Başpiskopos Kardinal Bernard Law hakkındaki küçük bir makaleden yola çıkarak büyük bir skandalın peşine düşmesiyle ilgili gerçek hikâyeyi anlatır. İpuçlarını takip eden özel haber ekibi Spotlight, Massachusetts'de Roma Katolik rahiplerinin çocuklara yönelik cinsel tacizlerini ve bunun Boston Başpiskoposluğu tarafından gizlendiğini ortaya çıkarır. Globe muhabirlerinin kariyerlerinin en büyük hikâyesini araştırırken ulaştıkları bir başka gerçekse, Katolik kilisesinin sadece sıradan bir kuruluş olmadığıdır. Geniş yelpazeli zengin destekçiler grubunca her anlamda beslenen büyük bir şirkettir kilise. Bu hararetli süreç içinde, dini topluluğun '*değerli*' üyelerinin de (Kardinal Law gibi) boğazlarına kadar battıkları ihanet karşısında, vazgeçmeleri, sansüre, gizlemeye arka çıkmaları tavsiye edilir. Ne de olsa, '*İnsanların kiliseye ihtiyaçları*' vardır. Bu nokta ne kadar açıkça vurgulanıyor olursa olsun, McCarthy'nin filmi, hemen göze çarpmayan bir açıdan, güvenlik güçlerini, adalet sağlayıcıları ve daha geniş anlamda bürokrasiyi de hedef alır. Ancak, işin içine kiliseyi, mahkemeleri, diğer devlet kurumlarını karşısına almaktan çekinen medyayı kattığında, olayın sistematik bir kültürel örtbas oluşu da su yüzüne çıkar. Bu yönden alınırsa, *Spotlight*'ın en büyük hilesi, muhtemelen, fevkalade hassas bir meseleyi, '*kilisenin günahlarını*' zekice ve incelikle ele alıyor olmasıdır.

Globe muhabirlerinin bulguları ancak 40'lı yıllara kadar geriye gidiyorduysa da, Roma Katolik kilisesi kayıtlarında M.S. 4. yy'da taciz olaylarının yaşandığında dair belgeler bulunmaktadır. Bu dönemden Orta Çağa, Rönesans ve reformasyon süreçlerine ve günümüze kadar, kilise yönetmelikleri, ruhban sınıfının tacizleri meselesini kontrol altına almaya çalışmıştır. Öngörülebilir periyodlarla resmi olarak ilan edilen disiplin tedbirlerine paralel olarak, kilise yöneticileri, saldırgan bir tutumla, mecburi bekârlık idealinin papazlık için vazgeçilmez olduğunu ve fazlasıyla yapılabilir olduğunu savunmuşlardır.

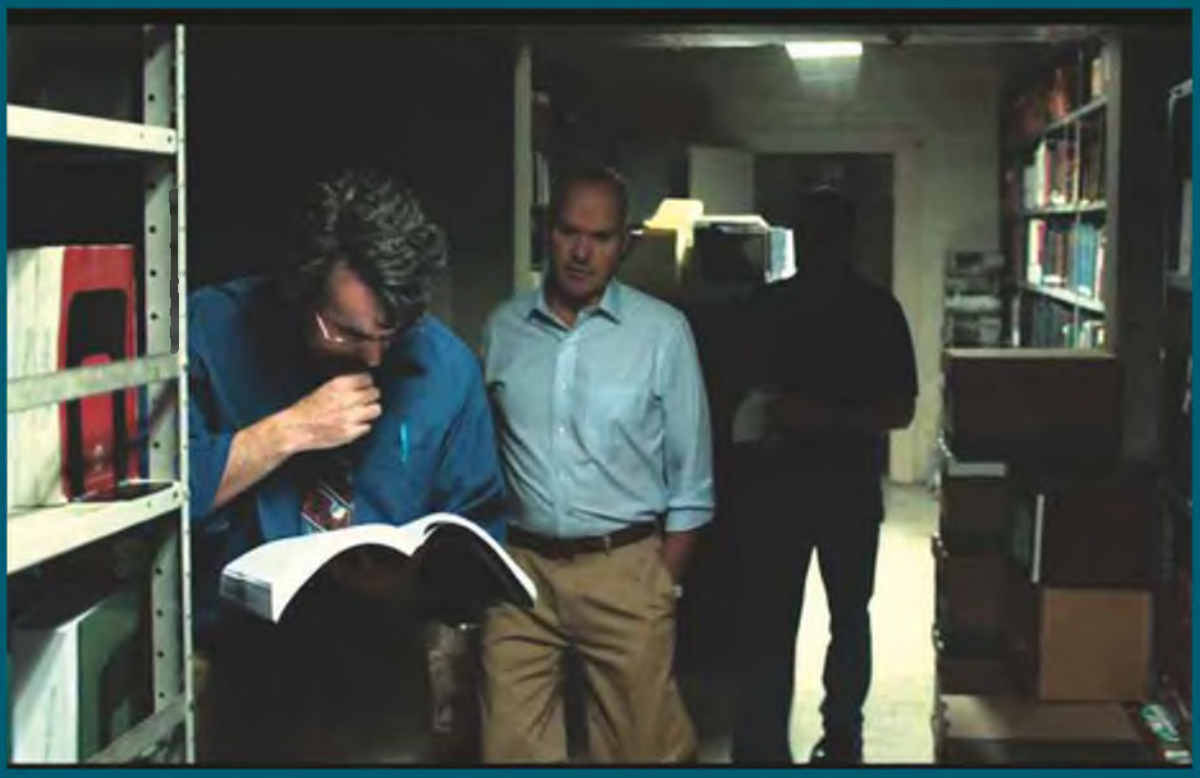
Kilise skandallarının ve örtbas sarmalının derinliğini net olarak kavrayabilmemiz için McCarthy'nin filminden daha ayrıntılı veriler sunan başka yapımlardan da bahsetmemiz gerekir. Bunlardan en



önemlisi, 2012 yapımı *Madonna Ağlıyor* (Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God), hiç kuşkusuz ki ruhban sınıfının suçlarına dair en çarpıcı filmlerden biridir.

Adını Latince "*benim büyük hatam*" anlamına gelen deyişten alan filmde yönetmen Alex Gibney, Katolik kilise sisteminde gücün tacizkar etkisini, 60'ların ortalarında henüz öğrencilerken kendilerini istismar eden rahibi açığa çıkaran dört sağır dilsiz bireyin hikâyesi üzerinden anlatır. Bu dört adamın ortaya çıkmasıyla başlayan olaylar, ruhban sınıfının istismarlarına yönelik ilk davanın, daha sonra Lawrence Murphy davası (1996) olarak anılacak yargı sürecinin yolunu açar. Bu dava üzerinden film, Milwaukee Wisconsin'in bitişik nizam evlerinden İrlanda kiliselerine ve oradan da Vatikan'ın en yüksek kademelerine ulaşan örtbas skandalını takip eder.

Her ne kadar Vatikan, Murphy gibi istismarcı rahiplerin trajik anormalliklerden ibaret, '*karanlığa karışmış ama merhametimizi hak eden saygın adamlar*' olduğunu iddia etse de Gibney'nin ağırbaşlı, ayağını yere sağlam basan belgeseli bu örneklerin endemik olmanın eşiğinde, çok yaygın bir salgın gibi artarak çoğaldığını gösterir. Örneğin, sadece Murphy davasında 200 kurban varken, Wisconsin eyaletinde 1950-1974 arasında 100 kilise çalışanının istismarına uğrayan yaklaşık 8000 çocuk olduğu ve Milwaukee Başpiskoposluğunun bu davalarda mahkemesiz anlaşma sağlanması için son 20 yılda 29 milyon dolar ödediği ve bazı piskoposlukların kurbanlara tazminat ödemekten kaçınmak amacıyla iflas ilan ettiği biliniyor. Bulunduğumuz yüzyıla gelindiğinde bu rakamlar 2004-2014 döneminde 3400 vakaya çıktı ve 2572 rahip ömür boyu kefaret ödemeye mahkûm edildi. Papa XVI. Benedict 2013'te istifa etmeden önce, 2 yıl içerisinde 384 rahibi meslekten menetti. 1950-2002 yılları arasında Katolik kilisesinde çocuk istismarlarını inceleyen John Jay Enstitüsü bulguları daha da çarpıcıydı: Kurbanların %85'i 8-10 yaşları arasındaydı. Georgetown Üniversitesi Havarilik Araştırmaları Merkezi raporlarına göre de Katolik kilisesi ABD'de ve sadece 2013-2014 döneminde taciz



kaynaklı iddialar ve antlaşmalar için 150.747.387 dolar ödemişti.

Gibney'nin akıcı ama izlemesi zor belgeseli, istismar kurbanlarının, ailevi sorunları olan, öksüz ve veya yetim, engelli, fakir muhitlerden gelen çocuklar arasından seçildiğini, çoğu kurbanın ortaya çıkmakta tereddüt etmesinin toplumsal olarak dışlanma ve aforoz edilme korkusundan kaynaklandığını ortaya koyarken, bu meselenin aynı zamanda kilise hiyerarşisinin hem ruhsal hem fiziksel yapısının parçası haline gelmiş Omertà (Suskunluk) yasasından doğduğunu da vurgular.

Ruhban sınıfı istismarı konusu, resmi olarak 19. yy ortalarından, gayriresmi olarak çok daha önceleri, derin bir kültürel gizlilik içinde sürekli örtbas edildi. Kilisede cinsel istismarın gizlenmesi konusu ilk kez Papa IX. Pius tarafından 1866'da Kutsal Kongre'de resmi olarak kabul ettirildi. Bu yönerge, 1741'de Papa XIV. Benedict döneminde Roma Katolik kilisesinde istismarların önlenmesi için oluşturulan Sacramentum Poenitentiae yasasında belirsiz kalmış konulara da açıklık getiriyordu: Bu konudaki bütün şikâyetler hukuka başvurulmaksızın "kilise" içinde çözülecekti!

Kilisenin suistimal faili rahiplere getirdiği ceza, *Spotlight* ekibinin de ortaya çıkardığı gibi, onları suçlandıkları bir yerden başka bir yere tayin etmek veya Kutsal Ruhun Hizmetkârları Tedavi Merkezi gibi rehabilitasyon merkezlerine kısa süre için göndermekti. Kilise, pedofil rahiplerin *"Diz çöküp günahlarından arınarak merhamet dilemelerini"* bekliyordu. Hatta terapi merkezlerinden birinin kurucusu rahip Gerald M.C. Fitzgerald'ın izole edilmeleri önerisi ile Tortola adasını satın alma girişiminde bile bulunuldu. Ancak, 1960'ta Santa Fe'nin yeni başpiskoposunun kararı iptal etmesiyle Kutsal Ruh Derneğinin politikasında da değişiklikler yaşandı. Bu teşebbüs, kilisenin 50'lerden 90'lara kadar İtalya, Fransa, İngiltere, Afrika, Filipinler gibi dünyanın birçok köşesinde 2000'den fazla rahibin tedavisi için 80 milyon dolar harcamasıyla sonuçlandı.

Thomas Doyle, David Walsh, Richard Sipe gibi

kurbanların ortaya çıkmasını sağlayan, medyada ve mahkemelerde tanık sıfatıyla yer alan ya da şikâyetleri piskoposlara ve papaya ısrarla ileten rahipler ya işlerini kaybettiler ya tayin edildiler ya da dikkate alınmadılar.

Bütün bunlar Boston Globe'un 2002'de yüzlerce haber yayınlamasından sonra kamuyla paylaşılmaya başlandı. Haberlerde yer alan belgeler, Papa 16. Benedict'in Vatikan Doktrini İnanç Topluluğuna başkanlık ederken tüm vakalardan haberdar olduğunu ortaya çıkardı. 16. Benedict, İrlanda Adalet Bakanlığının yayınladığı Clyne raporu (2011) üzerine İrlanda cemaatine mektup yazarak "*piskoposları kilisenin itibarını ön planda tutarak yasaları uygulamamakla*" suçladı. Ancak, İrlanda başpiskoposlarının polise gitme talebini reddettiğini gösteren resmi belgeler basına sızınca 600 yıldır hiçbir Papa'nın yapmadığını yaparak 2013'te istifa etti.

Roma Katolik Kilisesini sarsan son skandal, geçtiğimiz aylarda Almanya'da patlak verdi. Regensburger Domspatzen okul korosunda 231 çocuğun suistimal edildiğine dair şikâyetler şu günlerde mahkemeye taşınmaya hazırlanıyor. Ancak, örtbas tutumunun kökenine inmemiz için kurbanların sayısından ya da ödenen tazminatların tutarından çok, kilisenin maddi varlığına ve bu varlığın kaynağına odaklanmamız daha doğru olacaktır:

Ekim 2013'de halk dilindeki adıyla Vatikan Bankası, resmi adıyla IOR ilk ve tek yıllık faaliyet raporunu yayınladı. Raporun içeriğindeki veriler uluslararası finansal bir şirket olan KPMG tarafından incelendi. Rapora göre, enstitünün net kârı sadece 2012'de 86.6 milyon avroydu. Bu tutarın 54.7 milyonu küresel misyonun yürütülebilmesi için Papalık makamına aktarılmıştı.

Bağışlarla ayakta durmak ve uluslararası bir holding olmak arasında bir yerlerde Katolik kilisesinin finansal geçmişi karmaşık sırlarla doludur. *Tanrının Bankerleri* kitabıyla gündeme gelen Gerald Posner, ilk zamanlarda Vatikan'ın faaliyetlerini bağışlar ve pişman günahkârların affedilme karşılığı ödediği paralarla yürüttüğünü belirtir. Finansal kayıtlar düzenli olarak tutulmadığından müsrifçe yapılan harcamalar ve yolsuzluklar kiliseyi birkaç kere iflasın eşiğine getirmiştir. Bu son derece talihsiz olaylardan sonra Vatikan, 1929'da Bernadino Nogara'yı yeni finansal danışmanı olarak atamıştı. Nagoro, kilisenin finansal durumunu hale yola koymakla kalmadı; Benito Mussolini'nin 92 milyon dolarlık yatırımını neredeyse 1 milyar dolara yükseltti. II. Dünya Savaşı'nda Vatikan Bankası'nın kurulmasında ve elde ettiği güçte önemli rol oynadı. Müttefikler banka hesaplarının sınırlanması konusunda baskı yapmaya başladığında parayı aktarmak giderek zorlaşmıştı. Nogara da bankayı kurdu ve adını Dini İşler Enstitüsü koydu. Mussolini hükümetince Papalığa tanınan tam bağımsızlık sayesinde Vatikan'ın finansal işlemleri Batı bankaları üzerinden takip edilemeyecekti. Böylece, bütün savaş zamanı yasaklarından muaf tutulan Vatikan, dünyanın belki de ilk "*Offshore bankası*" haline geldi.

Posner'a göre, bir Alman subayı savaş sırasında Vatikan'da casusları olduğunu ve bunlardan birinin Nogara olduğunu itiraf emişti. Nogara, İtalyan sigorta şirketlerine yatırım yaparak ölen Yahudi sigortalılar için tazminat ödemeyi reddederek paralarını koruyan bu şirketlerden büyük kâr elde etmişti. Kilisenin Nazilerin kitlesel soykırımlarla ölenlerden çaldıkları milyarları saklaması için en uygun yer olduğu iddiaları da halen güncelliğini koruyor.

1979'da Philadelphia'da Pauline kilisesi rahiplerinin dini projeler için bağış toplayıp neredeyse 20 milyon dolarlık kaynağı kişisel harcamalarda kullandığı anlaşıldı. Vatikan, bağışçıların mahkemeye gitmesini ve rahiplerin suçlanmasını önlemek için 5 milyon dolarlık sessizlik parası ödedi.

1978'de Papa II. John Paul, ülkesi Polonya'daki "*sosyalist*" rejime karşı finansörlük yapmasıyla nam salmıştı. Söz konusu kaynağın gümrükten kaçırılan Nazi altınlarından oluştuğu iddiaları daha sonra birçok akademisyen ve tarihçi tarafından gündeme getirildi.

2012'de bazı rahipler, mafyanın para aklaması için kullanılan hesapları yönettikleri iddiasıyla araştırılmaya başlandı. Bunlardan biri, 16. Benedict'in kâhyası Paolo Gabriele'di. Gabriele, hırsızlık yaptığı gerekçesiyle suçlu bulundu; ancak cezası 18 aya düşürüldü ve cezayı Vatikan'da çekmesine karar verildi. Vatikan, olağan uygulamalara karşı çıkarak Gabriele'nin hapishaneye gönderilmesine daha fazla sırrın açığa çıkabileceği endişesiyle itiraz etti. Gabriele, XVI. Benedict tarafından şahsen ziyaret edildi ve kendisinden özür dilendi. Bu durum, Gabriele'nin güvenilir bir çalışan olarak bilerek hedef gösterildi-

ği ve bir skandalın yine örtbas edildiği şüphelerini güçlendirdi.

2014'te içinde milyarlarca avro değerinde sahte bono bulunan bir bavulla Vatikan bankasına girmeye çalışan bir ABD ve bir Hollanda vatandaşı Vatikan'da görevli iki üst düzey din adamını tanıdıklarını söyleyerek güvenlikten geçmeye çalışırken göz altına alındı. Vatikan sözcüsü, Papa Francis'in oluşturduğu güvenlik önlemlerini kast ederek *"Kontroller işe yarıyor,"* dedi. Yakalananların Vatikan'la ilişkisi ispatlanamadı.

IOR'un adının karıştığı en büyük skandallardan biri de, baş hissedarı olduğu Ambrosiano Bankası'nın Sicilya mafyası için kara para aklamakla suçlanmasıydı. Ambrosiano Bankası batarken, *"Tanrı'nın bankeri"* lakaplı başkanı Roberto Calvi de 1982'de Londra'da bir köprüye asılı halde bulunmuştu. Öyle görülüyor ki, bu skandal ne ilkti ne de son olacak.

Katolik kilisesi, yüzyıllardır her çeşit skandalla çalkalanıyor. Suçlular ve destekçileri bir onur nişanı sayılan sessizlik yemini sayesinde asla bulunamıyor. Hukuk ve yasalar bu ayrıcaklı, bu kutsal suçlular için asla işlemiyor. Sermayedarlardan mafyaya, hükümetlerden kamu kurumlarına, bürokrasiye, cemaatlere, muhafazakârlara kadar dünya çapında çok geniş bir kitlenin desteklediği bir holding Vatikan. Katolik rahip sisteminin yetiştirip, koruduğu kolladığı, savunduğu ve ürettiği tek şey istismar değil, aynı zamanda kapitalist sömürü de tanrının bankerlerince yaşatılmaya ve pohpohlanmaya devam ediliyor. ◘





Barışın görsel dilini konuşmak





11 Şubat'ta Karşı Sanat'ta açılan *"Yeryüzünün Sınırları"* başlıklı sergi savaş, göç ve bellek temalarına odaklanıyor. Sergi Suriye, Irak, İran ve Türkiye'den 12 önemli sanatçıyı bir araya getiriyor. Sergideki sanatçıların ortak noktası son derece ilginç ve çetin olan yaşam öyküleri; fiziksel ve kültürel *sınır aşımı* tecrübeleri. Her biri uzun göç yollarından geçip, yeni yaşamlar kurmuş ve inatla sanatsal üretimlerini sürdürmüş. Sergi bu güzergâhların ürettiği dili görünür kılmaya çalışıyor. İzleyici sert ve açık bir politik söylem yerine, derin estetik etkisi olan, çok katmanlı kişisel anlatılarla karşılaşıyor. Semboller ve açık ifadelerden ziyade Ortadoğu kültürünün göç yolları boyunca soyutlanmış izleri ve şiirsel bir dil mekânı dolduruyor.

Farklı tekniklerle üretilmiş olsalar da sergide yer alan işler arasında güçlü kavramsal bağlar var. En belirgin tema, ruhsal ve fiziksel arınma ihtiyacı ve hatırlamanın arındırıcı gücü. Ayrıca tüm sergiyi kuşatan motif olarak bağlar, düğümler ve örgüler çıkıyor karşımıza. Devlet, dil, ırk ve din gibi ideal bütünlükler uğruna feda edilmiş parçaların, kendi aralarında kurmaya çalıştığı yeni bağları düşündürüyor: Bütüne duyulan güvenin ve inancın yitimi; parçalar arasında yeni, esnek, geçici bağların kurulması özlemi. Sergide yer alan işlerin bütününde parçalanma ve zeminden yoksun kalma duygusu hissediliyor. Bu duygunun temelinde farklılığı, ötekiliği, tekilliği barındırmayan devlet şiddeti var: Sürgün, katliam ve soykırım girişimleriyle parçalanmış halkların belleğinde yüklü duran yası tutulamamış acıların anıları. Barıştan söz edebilmek için bu yaraların önce görünmesi sonra sarılması ve onarılması gerekiyor.

Bu serginin önemi, tüm dünyada göç gerçeği derinleşirken; yükselen tahammülsüzlük, yabancı olanı reddetme ve ırkçılık karşısında tavır alıyor olması. Göçmenler, niteliksiz kalabalık, mülteciler, sığınmacılar olarak tanımlanan, yeryüzünün sakinlerine söz vermesi. Aslında onlar, sınırsız ve sürgünsüz bir dünya mitini yaşatıyor, insanlığın ortak kültürel mirasına kök salıyorlar. Yeryüzünün sınırları silinirken, yeni direniş ve ifade biçimleri, yeni diller ve ritimler gün yüzüne çıkıyor. Göçün etkisi altında değişen mesafeler ve koordinatlar, bellek ve tarih algısı, kimlik ve alışkanlıklar sanat aracılığıyla göze gelmenin bir yolunu buluyor. Şiddetin egemen dil haline geldiği şu günlerde, barışın dili konuşabilmek için bu sanatçılardan öğreneceğimiz çok şey var. Sanatın politik değeri de hatırlamanın, yüzleşmenin ve belki de affetmenin aracı olarak düşünüldüğünde, çağımız için anlam kazanmaya başlıyor.

Viyana Hinterland Galeri'nin de katkılarıyla gerçekleşen sergiye katılan sanatçılar şöyle: Bahram Hajou, Adel Dauood, Azad Nanakeli, Fatoş Irwen, Hiwa K, Khadija Baker, Osman Kader Ahmed, Parastou Forouhar, Şefik Özcan, Vooria Aria, Walid Siti, Niştiman Erdede. Serginin küratörlüğünü Barış Seyitvan ve Ezgi Bakçay üstleniyor. *Yeryüzünün Sınırları* 11 Şubat- 10 Mart tarihleri arasında Karşı Sanat'ta görülebilir. *(Gazeteci Erol Dernek Sokak No:11/4 Hanif Han, Beyoğlu - 245 71 53)* •

Etin mahremiyeti ya da bedenin çıplaklığı üzerine tiyatral bir okuma

NİHAT NUYAN



Theodore Gericault'un Anatomical Pieces adlı çalışmasını "etin pornografisi" üzerinden yeniden değerlendirmekte fayda bulunmaktadır. Bu, en nihayetinde çıplaklığın bağlamla ilintili olarak anlam kazandığı düşüncesine ulaştırır.

...katıksız erkek olan bir zihin yaratıcı olamaz,
katıksız kadın olan bir zihin de...
Virginia Woolf

Salt bir bedenin kendi özgürlük sınırlarını kısmen zihinsel ve fakat çokça özdeksel olarak aşması hangi kertede mümkün hale gelmektedir? Ölümcül bir tartışmanın izdüşümü ve üretici mekanizma olarak, arzunun ikili cinsiyet karşıtlığı üzerinden şekillenen tanımlarından sıyrılarak onu toplumsal ilişki reflekslerinin ötesinde heterodoksal bir oluş biçiminde değerlendirmenin mümkünatı ortadadır. Bu, geride kalan yüzyılın Deleuze ve Guattari gibi



Kamamber adlı tiyatro oyunundan bir kare (Fotoğraflar: Onur Özen)

büyük düşünürlerinin ortak paydasına tekabül eden bir nosyondur aynı zamanda. "*Arzu, kısmi nesneleri, akımları ve bedenleri faaliyete geçiren ve üretim birimleri olarak işleyen* pasif sentezlerin bütünüdür" der, az evvel adı zikredilen ikili (2014: 47). Şu halde arzunun aynı zamanda cinsiyete ve cinsiyetsizliğe, organa ve organsızlığa, bedene ve bedensizliğe ayrı ayrı ve eşit ölçüde denk düştüğü kuşku götürmez bir açıklıkta görülebilmektedir.

Şüphesiz, kadının nesnel bedeninin, düşünsel tartışmaların dışında, her türden arzu objesine dönüştürülmeye müstahak olarak değerlendirilmesi, iktidara özgü bir zihniyetin ürünüdür. Bedeni metalaştırarak tüketim endeksli bir forma büründürürken onu cazibe merkezi şeklinde yoğuran bir arzu yetisi kazandıran kapitalist ve devletsel fraksiyonlar, araçsallaştırdıkları cinsel kodlar üzerinden inşa ettikleri iktidarlarının yaşam pınarının İkadını olana sorumluluğuna sırt çevirerek ikili bir ihanet sarmalına gömülmektedirler. Erkek karşısında kadını üreten sistem, erkek için kadının tüketildiği bir kompleks şeklindeki varlığını sürdürmektedir; reklamlar, diziler, müzik klipleri, sinema filmleri, sosyal medya iletileri ve de erk pozisyonunun var kılındığı her türden oluşumun yayınları bunu açıklıkla destekler.

Arzunun eşit miktardaki paydalarından yalnızca birine, organ olarak vajinaya (bu pay etmede en büyük ölçek muhakkak ki trans haldeki seksüaliteye denk düşecektir) tekabül eden kadın bedeninin, bizatihi (trans olmayan) erkek zihninde yaratılı halde (kökleri psikolojik olduğu kadar tarihi olarak da derinlerdedir) varlığını muhafaza eden konumu üzerinde durmayı başka bir tartışmanın yükümlülüğüne bırakarak; onun direkt olarak kadın zihninde ne türden bir özdek oluşturduğuna odaklanmak ilk elden akla yatkın görünmektedir.

Samuel Beckett, Proust'un edebi kabiliyeti hakkında kalem oynatırken onun *denklem* yetisinin kompleks oluşundan iftiharla söz eder: "*Bilinmeyen, aynı zamanda bilinmeyecek olandır*; yığınla değer arasından kendi silahını seçer" (2001: 23). Aynı *denklem* yapısının dolaysız olarak kadının öznel algısının bir yansıması olduğunu savlamak olasıdır. Erkin ve erkeğin daha önce zikredilen yaklaşımını alaşağı etme kabiliyetine haiz olan kadın, bir organ



ve de bir beden olduğu ölçüde tinsel bir etki olarak da sayısız değeri arasından en etkili silahını belirlemeyi bilmektedir. Yukarıda bahsi edilen çeşitli *kültür endüstrisi* ürünlerini bir kenara bırakarak, potansiyel olarak bir tiyatro oyununun kadın için kadınlar tarafından belirlenen sınırlar üzerinden kadının güncel konumu üzerine yürüttüğü soruşturmayı öne çıkarmak bu yüzden önem arz etmektedir.

Kadın bir tiyatro yazarı ve yönetmeni tarafından sahnelenen ve dört kadın bedeni tarafından sergilenen bir performans olan *Kamamber*[1]; ilk elden '*kadın oluş*'un erkek zihnindeki "*yerine*" işaret etmekle birlikte, derinlemesine bir tartışmada oyunun argümanlarını kadının iç dünyasına yönelttiğini ve aslında en ustalıklı *silahlarını* da bu kategoride sergilediğini dillendirmek mümkün hale gelir. İsimsizlikleriyle bir tür kimliksizleşme talebinde bulundukları izlenimi veren oyuncuların bedenen arzu uyandırmaya endeksli birer kadın olmanın ötesine geçerek yer yer trans halde ve ritüelistik bir performans sergilemeleri ve de bir 'erkeği' bir beden olarak değil de bir düşünüş-ifade ediş biçimi olarak imgelemeleri oyunun dikkat çekici değerini arttırmakta. Aslında, ilkin kadının yani arzu-öznenin kuşatılmışlığını hedef tahtasına oturtan Kara Kabare tiyatro topluluğunun, kadının toplumsal olanda varlık bulan yansımasının gülünçlüğünü deşifre eden *Kamamber* adlı bu oyununun, mahremiyetin ikili karşıt ve trans cinsiyetler özelinde yeni bir okumasını seyirciyle buluşturduğunu belirtmek yerinde olur.

Her bir kadının '*bu sabahını*' mercek altına sürüklediği oyun, kadın bedeninin ve dünyasının erkek gücün tahakkümü altına alınmasına karşı çıkmaya yeltenir... Yeltenir diyorum zira, örneğin ellerini iki yana açarak "*sevgilimin hayatında ben bu kadar yer kaplıyorum*" tiradında bir "*genişlik*" hissi yaratılırken toplumun muhafazakar iktidar profilinin (bedensel varlıkları itibariyle kadının olduğu kadar imgesel olarak erkeğin de) temsili halindeki diğer üç oyuncunun bu performansı sergileyenin yine aynı profilin mahrem algısını su yüzüne çıkaracak bir "*örtmeye*" girişmeleri semiyotik

1 *Kamamber*. Yön.: Şirvan Akan. Oy.: Burcu Halaçoğlu, Defne Koldaş, Nilay Erdönmez ve Selin Zafertepe. Beyoğlu Maya Sahnesi, İstanbul. 12-19 Ocak 2016. Tiyatro.

olarak derinlemesine bir çözümlemeyi gerektirirken; oyun bir inisiyatif kullanarak genel tiyatro izleyicisinin komiklik beklentisine de derman olabilmektedir. Şu noktada elbette *Kamamber* izleyicisini olağan tiyatro seyircisinden ayıran kodların en önemlisinden bahsetmek gerekebilmektedir: Kara Kabare, "*armağan ekonomisi*" girişimiyle ve "*biletsiz tiyatro*" şiarıyla insanlardan bir çember yaratan ve "*bireyselden toplumsala*" bir düşünüş dönüşümünü uman, bir bakıma bu çeperden farklılığını farklılıklar yaratmaya uygun bir kitleye aktarmaya çalışan bir oluşum.

Mahremiyet algısının yarattığı "*dikenli sınır*" nosyonuna her fırsatta saldıran ve hatta oyun süresince de bu sınırları ihlal eden *Kamamber*; neyin kime ve nasıl ait olduğunun psikolojik bir saptaması olan mahremiyet sınırlarını (Giddens, 2014: 95) kişisel olarak ve paradoksal biçimde yeniden tanımlarken yok sayar. *Organik* olan bedenin *inorganik* bir örtüyle kapatılmasına karşı çıkmanın yollarını da böylece aradığını izlenimi yaratır.

Oyun, bedenini sergilemek isteyen kadının, bedenini intiharla sınamak isteyen bir kadının, bedenini satmak isteyen bir kadının çatışkılar bütününe odaklanır bir müddet. Öyle ki kadının kendi bedeni üzerindeki haklarının kadın perspektifinden yansıtıldığı noktalarda kusurlu ve hastalıklı oto-sansür mekanizmasının devreye girdiği de gözlemlenebilir hale gelir bu noktada: Zira kadının çıplaklıkta ve hatta intiharda dahi kendi bedeni üzerinde özgür iradesini sergileme yetisine, mevzu bahis bedenini "*para karşılığında satmak*" olduğunda bizatihi hemcinsleri tarafından katı bir refleksle karşı çıkıldığı yansıtılır. Hem intiharı ve hem de bütün bir topluluğu birbirine bağlayarak ortak bir kurtuluşa erme umudunu "*ipin yetersizliğine*" atfeden oyun, aynı anda hem sunulu ve hem de yasaklı biçimdeki kadın bedeninin simgesel olarak müsaitlik göstergesi olması ve böylece cazibe ve ayartma gücünün bir bileşkesi (Bourdieu, 2014: 44-45) olarak varlık bulması ile sosyolojik bir tartışmanın alanına girmektedir.

Kadın bedeninin çıplaklık, mahremiyet ve müstehcenlikle ilgili bilinçli bir oto-sunum halinde teşhir edilmesinin (ki bireyin kendi varlığının dolaysız ve olağan karar mekanizmasının bir uygulaması olarak özünde kuşkusuz salt bu bireyin kendini ilgilendiren bir teşhirdir bu) küçük bir tetiklemeyle, bir iktidar yaratma durumu ve bu iktidar oluşun cinsiyetsizliği de *Kamamber* adlı oyun üzerinden izah bulmaktadır. Bu bakımdan, sanılanın ve direkt olarak eril cinsiyetten beklenenin aksine kadının cinsel devrim ve özgürlük girişiminin tosladığı ilk durakların başında, oto-sansür mekanizmasından kurtulduğu anda, yine hemcinslerinin diktasının gelmekte olduğu fikrine varılabilir. Bedeni üzerinde, kürtaj, giyim-çıplaklık özgürlüğü, istediği erkekle birlikte olma arzusu ve hatta intihar hakkını sonuna dek kendinde gören kadın güruhunun ortaklığı, aralarından bir tanesi hür iradesiyle ve cinsel doyuma doğrudan odaklı olarak hayat kadınlığına soyunduğunda ortadan kalkmaktadır. Oyun, bu bakımdan bireyin hemcinsleriyle yürüttüğü ortak mücadelenin ortak ilkelerinin nasıl da hiyerarşik bir düzenlemeyle kendi devletsel ve iktidarsal yapısını yeniden inşa ederek paradoksal bir evrene dönüştüğünü de imgelemektedir.

Hayat kadını olarak, bedenini salt bir cinsel doyum maksadıyla metalaştırmak isteyen bilinçli kadının, öteden beri var olan toplumsal kadın kodlarını en temel açıdan yerle bir etmesi, evrimsel psikoloji açısından görünür kılınan 'seçici kadın' profilinin de oldukça dışındadır. Gelenekçe belirlenen kodların bu metnin tartışmasını oluşturan etmenlerle alakalı olmadığını hatırlatarak; konuyu *Cinsel Seçilim Teorisi* ekseninde değerlendirdiğimizde de kadın bedeninin evrimsel gelişimine, onun seçici olmayan çok sayıda birlikteliğin bedelini fizyolojik bir doğurganlıktan ötürü ödemek zorunda kalma ihtimalinden kaynaklı çekincelerine (Yılmaz, 2011: 4) ters düşen devrimci bir tutumun, bedenini ekonomik bir bedel üzerinden 'değersizleştirerek' hazsal doyum ve kurtuluşa ulaşacağını ummasında yattığını belirtmek gerekmektedir.

Benzer bir tartışmayı hakeza porno filmleri ve bu türde yer alan yapımlardaki *bedenlerin* 'rol' performansları üzerinden yürütmek de ihtimal dahilindedir. Bedenle ilintili ahlaki sorunlar üzerine çalışan Michela Marzano'nun, 'entelektüel' porno yıldızı Ovidie ile yaptığı söyleşi sonrasında söylembilimsel fikir yürütürken 'beden'in metalaştırılmasının önünü almak için belirttiği gibi; bir bireyi, onun için *iyi* olan şeyi ondan daha iyi *bildiğimiz* düşüncesinden hareketle yargılamamız, onun özgür seçim hakkını

ve kendi kararlarını alma hürriyetini gasp etmemiz anlamına gelmektedir (2006: 79).

Kadın figürünün, doğası gereği sahip olduğu özgürlük alanlarının sınırlarını patlatmaya yönelik mücadelesinin, karşı cinsin azılı hegemonyasından olduğu kadar hemcinsinin de köhneleşmiş toplumsal dimağından cinsiyetsizleşerek kurtuluş yoluna yönelmesi bir olasılık olarak umutlu varlığını sürdürmektedir. Bu çatışkının bedensel kurbanı olan insanın, zihnen seksüel kimliğinden sıyrılabilmek adına, arzuyu cisimleştirmeksizin özümsemeyi yeğlemesi bir misyon olarak kutsallığını koruduğu ölçüde; toplumsallık adına iktidar ve güç öbeklerinin meşruiyet kazandırdıkları ve tarihin ve zihnin her kertesinde sinik halde mevcudiyetini muhafaza eden tabusallaştırılmış sınırları tümden ortadan kaldırmak amacının önündeki ilk önemli sınamanın, bireyin oto-sansür mekanizmasını aşabildiği anda doğrudan en yakınları (anne, baba, erkek-kız kardeş, sevgili, eş, dost, akraba, öğretmen, komşu, arkadaşlar, vs...) vasıtasıyla var kılındığını göz ardı etmemek gerekir. Başkalarının "daha" *iyi* belledikleri şey üzerinden geliştirdikleri yaptırımların, cinsiyetle ilintili olduğu ölçüde bireysellikle de ilişkili bir kültür kaynaklı hegemonik bastırılmanın doneleri halinde deşifre olmakta oldukları ve androjenik davranış ve duruşların tüm bir toplumu cinsiyetsizliğe evirmesi öngörüsünün mutlaklığında önemini gittikçe yitirmekten başka da bir seçeneğe sahip olmadıkları savlanabilmektedir. ◘

KAYNAKÇA

Beckett, Samuel (2001): *Proust*. Orhan Koçak (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2014): *Eril Tahakküm*. Bediz Yıldız (çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (2014): *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp (çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları

Giddens, Anthony (2014): *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. İdris Şahin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Marzano, Micheal (2006): *Oyuncu Olarak Beden: Porno Filmler Rol mü Gerçek mi?* Yaprak Yaltı (çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.

Yılmaz, Aysun (2011): *Romantik İlişkilerde Rakibin Değerlendirilmesinin Hata Yönetimi ve Sosyal Karşılaştırma Kuramları Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi SBE.

aşı

sabah çiylerine uyandım
sırtımda yaprak
ucunda Şebnem* gülerek

göğsümde bir taze dal,
bir limon çiçeği çocuk
turunç gövdemde bir taze yara
güze sürgün
göze sürme

tebessümler güneş sarısı
ufkumuzda beyaz, ferah tomurlar.
birbirimize aşılandık; yangınımız, kokumuz, etimiz
iyi ki yan yanaymışız; umudumuz, hıncımız, sesimiz
Ankara'nın orta yerinde şimdi
bir turunç bahçesiyiz.

Murat Atıcı

* Şebnem: çiy tanesi (Farsça)

emin değilim

Yüzlerimize vurmuş korkunç suslar ağzıyla konuşanız
Kendi kanadı değil rüyasını çoktandır unutmuş kuşlar
Kalbimizle atamıyoruz tenimizle kirlendi zaman
Nicedir sokaklara yansıyan beden biz değil

Bizi sövmeyin artık ne kadar sevilmez adamlar olduk
Bizi sormayın ağzınızla, ayaklarım ve adreslerim karışmış zaten
Koşmaktan topal bir yolculuğun koynunda çürüyeniz
Bir delinin kalbiyle korkunç sevdalar akıtıyoruz hepsi bu

Bin yılın yazgısıyla bakıyor bir çocuk babasına
Her gün annemi arıyorum dünyaya dair tek bağım bu
Emin değilim hangi akşamın ruhuna yaslanmalıyım
Ellerime kavuşursam belki de bir gülü kalbinden dokunacağım

Emin değilim eyy kalbim, susum sokağınızın gecebekçisi...

Hakan Keysan

Nâzım Hikmet'in resmî ve yarı resmî yayınlardaki şiirleri

YURDAER TAŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında -özellikle'de Nâzım Hikmet'in Harp Okulu ve Donanma davaları ile ilgili suçlamalarla tutuklandığı 1937 yılı öncesinde- bazı şiirleri resmî ve yarı resmî yayın organlarında, Nâzım'ın komünist olduğu herkes tarafından bilindiği halde, şiirlerine yer verilmiş hatta bazıları ders kitaplarına girmiştir. *"Meşin Kaplı Kitap"* şiirini Mustafa Kemal okuduğunda çok hoşuna gitmiş, bunun üzerine çevresindekiler Nâzım'ın komünist olduğunu söyleyince, Mustafa Kemal, *"Ne olduğu kimi ilgilendirir! Şurası gerçek ki şimdiye kadar kimse Türk dilinde bu kadar etkileyici bir şey yazmamıştır."* dediği aktarılır.

Nâzım Hikmet'in yayımlanan ilk şiiri 1918 yılının sonbaharında Heybeliada'da yazdığı *"Hala Servilerde Ağlıyorlar Mı?"* *Yeni Mecmua* dergisinin 3 Ekim 1918 tarihli 63. sayısında *Mehmet Nâzım* imzasıyla yer almıştır. *Yeni Mecmua* doğrudan bir resmi yayın orga-



"Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?" şiirinin yer aldığı Yeni Mecmua 3 Ekim 1918 63. Sayı Kapağı ve şiirin yer aldığı sayfa (Birinci sütunda en üstte)

nı olamamakla birlikte iktidarı elinde tutan İttihat ve Terakki'nin desteği ile yayımlanan bir dergidir. İlk sayısı 12 Temmuz 1917 yayımlanan bu dergi Ziya Gökalp ve talebesi Yahya Kemal önderliğinde, bağımsız ve yazarların beşer liralık ortaklığı ile kurulmak istenmiş, maddi imkânsızlıklar nedeniyle ancak İttihat ve Terakki'nin desteğiyle ve zamanın şartlarına göre kâğıt ve baskı kalitesi açısından oldukça ayrıcalıklı olarak yayımlanmıştır.

I. Dünya Savaşı'ndan başarısızlıkla çıkan İttihat ve Terakki'nin düşüşü ve Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasının ardından 26 Ekim 1918'de kapanan derginin yeni yönetimini üstlenen Ziya Gökalp tutuklanarak Malta'ya sürülmüştür. 1 Ocak 1923'te Falih Rıfkı'nın (Atay) yönetiminde 67. sayıdan itibaren on beş günde bir tekrar yayın hayatına dönen dergi uzun ömürlü olamamış ve 20 Aralık 1923'teki 90. sayısıyla yayımına son verilmiştir.

Bu şiir Nâzım Hikmet'in *Yeni Mecmua*'da yayımlanmış ilk ve tek şiiridir. Şiir serviliklerde, yani mezarlıklarda ağlayan, yaşarken âşık olmuş ölüler üstüneydi. Annesi bu şiiri, Yahya Kemal'e göstermişti. Yahya Kemal de birçok yerinde düzeltme yaptıktan sonra şiiri yayımlatmıştı.

Yahya Kemal bu şiirin yayımlanma öyküsünü ve Nâzım'ın şiiri hakkındaki düşüncelerini Sermet Sami Uysal ile yaptığı ve 18 Kasım 1958'de Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan bir söyleşisinde, *"Nâzım'ın ilk yayınlanan şiiri budur. Fakat bu şiiri ben o kadar çok düzelttim ki âdeta yeni baştan yazdığımı söyleyebilirim. Kendisi ritmi benden öğrendiğini her zaman itiraf etmiştir, Fakat Nâzım Hikmet şair değildir. Şiirleri şiirden ziyade hitabete benzer; daha doğrusu hitabettir..."* sözleriyle aktarmıştır.

Bu şiiri daha sonra *başka* dergilerde de yayımlanmıştır. Bu şiirinin iki biçimi vardır. İlk şiirlerine yer veren kitapların tamamı *daha sonraki* dergilerde yayımlanan biçimini esas almışlardır.

Şiirin *Yeni Mecmua*'da yayımlanan ilk hali aşağıda verilmiştir. Numaralı mısralar daha sonraki dergilerde yayımlanan ve kitaplara alınan biçiminde farklıdır. *"Bir inilti duydum serviliklerde / Dedim ki: burada da ağlayan var mı?* (1) */ Yoksa tek başına bu kuytu yerde,/ Eski bir sevgiliyi anan rüzgâr mı? // Hayata inerken siyah örtüler,* (2) */ Umardım ki artık ölenler güler,/ Yoksa hayatında sevmiş ölüler,/ Hala servilerde ağlıyorlar mı?"*

Nâzım, İstanbul'dan ayrılarak Milli Mücadele'ye katılmak için gittiği Ankara'da, Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nin resmi yayın organı niteliğini kazanan *Anadolu'da Yenigün* gazetesinde de şiirleri yayımlandı. *Anadolu'da Yenigün* gazetesi Yunus Nadi tarafından yayımlanıyordu. Nâzım'ın *Anadolu'da Yenigün*'de yayımlanan şiirleri *"İç Anadolu'ya İlk Bakış"*, *"Vasiyet"*, *"16 Mart"*, *"Çanakkale Masalı"* ve *"Ağacamii"*dir. *Anadolu'da Yenigün*'de yayımlanan ilk şiiri Vâlâ Nureddin ile birlikte Ocak 1921'de İnebolu'da yazdıkları *"İç Anadolu'ya İlk Bakış"*'tır. Bu şiir *Anadolu'da Yenigün*'ün17 Şubat 1921 tarihli sayısının 1. sayfasında yayımlanmıştır. Vâlâ Nureddin bu şiirin adını *"İnebolu"* olarak aktarmakta ve şiirin yazılmasında kendi katkısını, *"İnebolu'da, arkanız denize dönük, kara tarafına bakınca sağda küçük bir tepe görünür. Orada 'Yatır' yatar. Yani evliya... Solda da daha yüksek ormanlı bir dağ vardır. Ama bilmem, orman karakteri hala devam eder mi? Yoksa ağaçları kesildi mi? 1921'den sonra İnebolu'ya bir daha ayak basmadım. Bu dağları tırmanıyorduk iki arkadaş. Her nedense aramızda bir de terim kullanıyorduk 'İçanadolu!' Bu dağların ardı bize mesela mistizm yuvası Hindistan gibi, Tibet gibi bir maneviyat iklimi geliyordu. Sanki buralarda ümmi fakat cahiliyet devrinin şairleri gibi ümmi şairler, ermişler ve peygamberler vardı kalıntı halinde... Mutlaka buralarda hâkim ihtiyarlar vardı. Bunlar ağaçların altına oturmuş dervişçe kafalarını sallarlardı. Atasözü yumurtlarlardı. Öyle ya, şu Türk diline bakın. Bunca şaşırtıcı kelamları kimler etmiş? Halk etmiş, bu kelamları... Hele mürur tezkeremiz elimize bir verile! Dalsak şu vatan özüne... Daprenatür şiirler yazmak hevesine düştük. Sağdaki yatırın türbesinin yanına gittik. Baş tarafı benim, orta tarafı ikimizin, son tarafı Nâzım'ın olmak üzere şu şiiri o tepede yazdık. İnebolu Gençler Mahfili'nin hatıra defterine de el yazımızla tescil ettik. Bu şiir sonradan okul kitaplarına da alınmıştır. 1921 Ocak ayının ikinci haftasıydı. Zıt etkilere rağmen duygularımızın yönünü bu şiir tevsik ediyor"* sözleriyle anlatmaktadır.

Gazetenin 04 Mart 1921 tarihli sayısında da *"Vasiyet"* şiiri yayımlandı. Gazete'nin 16 Mart 1921 tarihli sayısında yayımlanan *"16 Mart"* şiiri 16 Mart 1920'de İtilaf güçlerinin İstanbul'u resmen işgali üzerine yazılmış ve olayın birinci yıldönümünde yayımlanmıştır.



Ümid dergisinin 16 Ekim 1920 (16 Kanunievvel 1336) tarihli 15. sayısının 9. sayfasında yer alan "Çanakkale Masalı" (Çocuklarımıza Masal) şiiri

Vâlâ ile birlikte yazdıkları *"Çanakkale Masalı"* da 18 Mart 1921 tarihli sayısının 1. sayfasında yayımlandı. Bu şiir daha önce bazı farklılıklarla *Ümid* dergisinin 16 Aralık 1920 tarihli 15. sayısının 9. sayfasında *"Çocuklarımıza Masal"* adıyla yayımlanmıştır.

Ümid dergisinde *"Çocuklarımıza Masal"* adıyla yayımlanan şiirin ilk şekli ile *"Çanakkale Masalı"* başlığını taşıyan şekli arasında önemli farklılıklar vardır. Şiirin ilk şekli İstanbul'da yazıldığı için ikinci dizesindeki *"bu belde"*, Ankara'da yayımlanan ikinci şeklinde Ankara'yı çağrıştıracağı için *"İstanbul"*; dördüncü dizesinde *"Bu kal'anın içinde"* yerine *"İçinde pek mübarek"*, üçüncü dizesinde *"beş"* yerine *"dört"*, on dokuzucu dizesinde *"Beş"* yerine *"Dört"* ve *"kölesiyle"* yerini *"kölelerle"*, yirmi ikinci dizesinde *"Hiç kimse yaklaşmadı bu kaleye"* yerine *"Kimse bu hür kal'aya yaklaşmasın"* biçiminde değiştirilmiştir.

Nâzım'ın *Anadolu'da Yenigün*'de yayımlanan son şiiri 21 Mart 1921 tarihli sayısında yer alan *"Ağacamii"*dir. Şiirin alt kısmında imzasından sonra *"Beyoğlu'nun kirli muhitinde yegâne zavallı Türk camiidir"* notu düşülerek yayımlanmıştır.

Nâzım, mütareke günlerinde Beyoğlu Rumları tarafından camiin Yunan bayraklarıyla donatıldığını gördüğünde işgalin bütün ağırlığını hissederek yazdığı şiirdir. Şiirin, kitaplara alınmış şekli ile *Anadolu'da Yenigün* gazetesindeki şekli arasında bazı farklılıklar vardır. Kaynak olarak *Anadolu'da Yenigün* gazetesi

gösterildiği halde kaynağı belli olmayan şiirin farklı bir şekli kitaplara alınmıştır. Anadolu'da Yenigün'de *"Bir teselli bulurdun, ruhumu görebilsen!"* şeklindeki şiirin on altıncı dizesi, kitaplarda *"Bir arkadaş bulurdun, ruhumu görebilsen!"* biçimindedir. Kerim Sadi'nin *Nâzım Hikmet'in ilk Şiirleri* ve Asım Bezirci ile Şerif Hulûsi'nin yayına hazırladığı *"Tüm Eserleri 1– Şiirler 1"* kitaplarında *Anadolu'da Yenigün* gazetesindeki biçimi esas alınmıştır.

Vâlâ Nureddin ile birlikte Ankara'ya geldikten sonra Mart 1921 tarihinde Ankara'da birlikte yazdıkları *"Siz de mi satıldınız?"* şiiri herhangi bir yayın organında değil Matbuat Umum Müdürlüğü'nün bir broşürü biçiminde yayımlandı.

Vâlâ ve Nâzım Ankara'ya geldikten sonra Dâhiliye Vekâleti'ne bakan olan Halide Edip Hanım'ın eşi Dr. Adnan (Adıvar) Bey'i görmeye gittiler. Adnan Bey, onları dostça kabul ettikten sonra Matbuat Umum Müdürü Muhiddin Bey'i (Birgen) görmelerini önerdi. "*Taninci Muhiddin*" diye anılan bu kişi eski ittihatçılardandı.

Muhiddin Bey de onlara büyük yakınlık gösterdi. Vâlâ Nureddin bu durumu *"Harcırahımızı verdiği için bu daireye gidip gelmek zorunda kalıyorduk. Toz içinde, köhne bir Osmanlı kalemiydi burası. Her gidişimizde Taninci Muhiddin* 'Bize bir çare bulacağını' *söylüyordu."* sözleriyle anlattıktan sonra, Muhiddin Bey'in Ankara'ya gelmekle iyi ettiklerini ve *"Sizi maarife devretsek? Hocalık alsanız. En münasibi de budur,"* şeklinde onlar hakkındaki düşüncesini belirttikten sonra *"Uzun bir şiir yazın. İstanbul gençliğini Milli Mücadele ile ilgilendirsin."* şeklinde tavsiyede bulunur. Bundan sonrasında yaşanan gelişmeleri Vâlâ Nureddin, *"Cana minnet... Biz de kaleme sarıldık. Çoğu mısralar Nâzımın olmak üzere, meydan hatipliğine benzeyen takriben iki üç sahifelik bir manzume kaleme aldık...Taninci Muhiddin kafasını sallaya sallaya okudu. Muhabbetle yüzümüze baktı. Pek beğendiğini söyledi.* 'Arslanlar' *diye gene omzumuzu okşadı. Fakat... Fakatı var. Vahdettin aleyhine gerçi Ankara'da çok konuşuluyor; Mustafa Kemal de ona cephe almış. Hatta padişah Mustafa Kemal'e karşı derme çatma bir ordu bile göndermiş. Yine de Büyük Millet Meclisi'nin Matbuat Müdürlüğü padişahı, tezyife cesaret edemiyordu. Belki de mebuslardan bazılarının gazabına uğramaktan korkuyordu. Onun için hünkâr kelimesini oradan kaldırmamızı teklif etti. Biz de vezni kafiyeyi bozmadan bir rötuş yaptık. Bu manzumeyi matbuat müdürlüğü resmen bastırdı. Bizim imzalarımızı kullanmadı. On bin mi bastırmış? Yirmi bin mi bastırmış? O zaman için süper bir rekor olan sayıda bastırıp dağıtmış. Bu da mebuslardan çoğunu kızdırmış. Bizim ikimizin dinleyiciler locasında bulunduğumuz bir gün Taninci Muhiddin'i Millet Meclisi huzuruna çekerek sorgu suale uğrattılar. Azarladılar. Zavallı Muhiddin, Meclisin karşısında el pençe divan duruyordu. Başında yelpaze kalpağı vardı. Cevap vermiyordu..."* sözleriyle şiirin yazılması, basılması ve bunun sonucu Meclis'te Muhiddin Bey'in sorguya çekilmesini aktarmaktadır."

Vâlâ Nureddin bu olay sonrası gelişmeleri de *"Ben çok üzülüyordum ama Nâzım, Muhiddin Birgen'den fazla 'Hm, hm' diyordu. Evvelki düşünüşüne uygun olarak ikimizi de Maarife kamançe etti...Bu skandal üzerine Muhiddin, artık bizimle şahsen ilgilenemedi."* sözleriyle aktarmaktadır.

Muhiddin Bey bu olaydan kısa bir süre sonra istifa ederek ticari bir firmanın temsilcisi olarak Gürcistan'ın başkenti Tiflis'e gitmiş ve gerçekten de bu şiir İstanbul'da etkisini göstermiştir. Celâl Sahir (Erozan) İstanbul gençliği adına bu şiire cevap niteliğinde aşağıdaki şiiri yazmıştır: *"Ne diyorsun Ankara'nın genç ozanı*

/ Sen yollarda düşürdün mü hafızanı? / Halimizi bilmez gibi duruyorsun / Satıldık mı diye bizden soruyorsun / Evet sattık azar azar / Dolaşarak çarşı pazar / Fakat namus, onun yoktur piyasası / Bu satışı men ediyor Türk yasası!"

Matbuat Müdürlüğü Nâzım ile Vâlâ'nın yazdığı bu şiiri 11.5x18 boyunda dört sayfa olarak 1921 Martında on bin (kimilerine göre yirmi bin) nüsha bastırmış ve bu yayın Ankara'daki Matbuat Müdürlüğünün ilk yayını olmuştur.

Nâzım Hikmet ve Vala Nureddin'in birlikte yazdıkları *"Dolaşmak Arzusu"* şiiri de dönemin Maarif (Eğitim) Bakanlığı tarafından *Millet Mektepleri*'nin yayın organı olan *Halk* dergisinin, 22 Temmuz 1929'da yayımlanan 24. sayısının 3. sayfasında *Hikmet Nurettin* imzasıyla yayımlandı. Bolu'da öğretmenlik yaptıkları sırada yazdıkları şiir, Şerif Hulûsi /Asım Bezirci tarafından yayına hazırlanan *Tüm Eserleri 1 – Şiirler 1* kitabında şiirin adı *"Yaşamak Arzusu"* olarak verilmiştir.

Yeni harflerin 1 Kasım 1928'de kabulünden son-

ra halkı okuryazar kılmak amacıyla gerçekleşen eğitim seferberliği için kurulan Millet Mektepleri, dört ay süreli eğitim veren halk eğitimi kurumlarıydı. Kurslara katılanların okuryazarlıklarını ve bilgilenmelerini sürdürmek öğrendiklerini unutmamalarını ve pekiştirmelerini sağlamak için *Halk* adlı haftalık dergi 11 Şubat 1929 tarihinde 3 kuruş bedelle yayımlanmaya başladı.

Bolu'da kimi zaman gerici kesimlerin tepkilerini üzerlerine çektikleri günlerle ilgili olarak Vâlâ, *"Şiirde alışılmışlığın dışına itmekle Nâzım'ı oyalamak istedim. Bari hızını sanattan alsın. Evde kapanıp kalalım da yıldırımları üzerimize çekmeyelim. Kabak kafiyelerin başına patladı."* şeklinde aktardıktan sonra kafiye ile ilgili olarak, *"Nâzım, yahu! Kafiyelerin ilk mısra sonlarında olması şart mı? Şunları başka tarafa çeksek çekiştirsek..."* önerisini yaptığını aktarıyor.

Şiirin yazılmasından yıllar sonra Nâzım, Bursa Cezaevi'nde yatarken, Vâlâ bu şiiri bir romanın iç kapağına yazarak Nâzım'a gönderir. Nâzım çok duygulanır. Vâlâ'nın karısı Müzehher Hanım'a 1946 Ocak başlarında cezaevinden yazdığı (bir sonraki mektubu 27 Ocak 1946'dır) mektupta duygularını, *"Kardeş, Mektubunuzu ve Vâlâ'nın romanını aldım. Romanı henüz okuyup bitirmedim, fakat baş tarafına yazdığı 26 yıl önceki şiirimizi içim tatlı bir kederle burkularak okudum. Ben hâlâ ve çok şükür, o 26 yıl önceki çocuğum ve bu sefer sekiz yıl süren hapislikte de, 'senelerin ve mesafelerin arkasına atılmak, fırlatılmak,' iştiyakını, rengi başkalaşacak göklerin hasretini çekiyorum..."* şiirden mısralara da atıf yaparak ortaya koymuştur.

Gerçekten de Anadolu'ya, işgal altındaki İstanbul'dan geçişlerinde ve bilhassa Bolu'ya gelip halkla, hele köylüyle yakından temaslarında ve Sovyet Rusya'da olup bitenleri kulaktan duyup Marks'ın, Lenin'in isimlerini de işittiklerinde, şiirle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi gerektiğini düşünmeye başlamıştı.

Nâzım'ın üç şiiri de 1934 yılında Maarif Vekâleti tarafından Lise 3 ders kitabı olarak Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü Edebiyat Muallimi Mustafa Nihat tarafından hazırlanan, *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabına girmiştir. Bunlar *"Yaralı Hayalet"*, *"Meşin Kaplı Kitap"* ve *"Yalnayak"* şiirleridir.*"Yaralı Hayalet"* şiiri ilk olarak Aralık 1920'de çıkan *Yedinci Kitap*'ta yayımlandı. *Kitap* adını taşıyan ve sayılar ilerledikçe *Birinci Kitap, İkinci Kitap, Üçüncü Kitap* diye geçen, Hececiler'in şiirlerini yayımlamak amacıyla, Celal Sahir'in (Erozan) tarafından Ocak 1920 tarihinde çıkarmaya başladığı dergiye isim aranırken bu değişik başlığı da Vâlâ Nureddin teklif etmiş ve kabul edilmiş.

İzmir'in 15 Mayıs 1919 tarihinde Yunanistan tarafından işgali üzerine yazılan *"Yaralı Hayalet"*, hakkında Halide Nusret (Zorlutuna), *Bir Devrin Romanı* adlı anı kitabında bu şiirin adını *"Sarı Zeybek"* olarak ifade etmiş ve aynı eserde şiirde geçen *"Bir gece bir odada dört arkadaş toplandık."* mısrasındaki *"dört arkadaş"*ın *Nâzım, Vâlâ* ve diğer ikisinin ise şiiri ithaf ettiği ünlü Karaosmanoğlu ailesinden *Cevat* (Karaosman) ve *Fevzi Lütfü* (Karaosmanoğlu) olduğu bilgisini aktarmıştır.

Hıfzı Topuz'un Nâzım Hikmet'in hayatını romanlaştırdığı *"Hava Kurşun Gibi Ağır (Nâzım Hikmet'in Romanı)"* adlı kitabının 18. sayfasında, Birinci Dünya Savaşı Almanya'nın ve Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle devam ederken Nâzım'ın acılar içinde olduğunu, o günlerde 18 yaşında bu şiiri yazdığını ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında okul kitaplarında yer alan bu şiire Nâzım'ın adının yazılmadığını söylemektedir.

Nâzım'ın bu şiiri 18 yaşında ve ülkesinin acısını duyarak yazdığı doğru, şiirin 1934 yılında Maarif Vekâleti tarafından lise 3 ders kitabı olarak Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü Edebiyat Muallimi Mustafa Nihat tarafından hazırlanan, *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında yer aldığı da doğrudur. Ancak Hıfzı Topuz'un aktardıklarının aksine Nâzım'ın üç şiirine yer verilen ders kitabında, şiirlerin altında adının yanında şiirlerin hangi yayından alındığı bilgilerine de yer verilmiştir. Ayrıca ders kitabının *"V. MİLLÎ EDEBİYAT MÜCADELELERİ VE BUGÜNKÜ EDEBİYAT"* başlığı altında 142. sayfada da adından bahsedilmektedir.

"Meşin Kaplı Kitap" şiiri yazıldığı 1921 tarihi dikkate alındığında Kutsal kitapların ağır bir biçimde eleştiren içeriği ile o dönem için oldukça sert ve radikal bir söyleme sahiptir. Buna rağmen ilk defa *Servetifünun Dergisi*'nin 21 Nisan 1926 tarihli 1550-76. numaralı sayısının 375. sayfasında *"Kitab-ı Mukades"* adıyla yayımlanmıştır 1934 yılında da *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabının 190. ve 191. sayfalarında yer almıştır.

Ekonomik baskı ve egemenliği ellerinde bulun-

duranların işçiyi ve tüm emekçileri sömürmekte oldukları gerçeğini Anadolu'ya ayak basar basmaz gözleriyle gören Nâzım Hikmet, şiiri 1921'de Bolu'da öğretmenlik yaptığı dönemde yazmıştır.

Afşar Timuçin bu şiiri, *"Nâzım Hikmet'in olgunluk dönemini başlatan şiirlerin ilkidir diyebiliriz. Ya da şöyle söyleyelim: Yeni bir içerik, yeni bir biçim aramanın biraz acemice bir örneği olan bu şiir, yeni şeyler arayıp bulma yolunda Türkiye'den ayrılmış olan şairin, yeni bir kültür ortamındaki ilk denemesidir ve ustalığa geçişin ilk basamağı sayılabilir."* değerlendirmesini yapar.

Mevlevi olan dedesi Nâzım Paşa, bu şiir yüzünden Nâzım'a kızdığı, onu azarladığı ancak sonra onu bağışladığı da anlatılır. *"Yalnayak"* şiiri, ilk olarak Ankara'da Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası'nın yayın organı olan *Yeni Hayat* dergisinde yayımlanmıştır. Daha sonra *Güneş* dergisinin 1 Mart 1927 tarihli 5. sayısında *"Eski Anadolu"* adıyla yayımlanmıştır.

Nâzım'ın belleğinden çıkmayan ve Türkiyeli yakınlarıyla paylaştığı ilk görüşleri *Hâkimiyet-i Milliye*'nin 20 Muharrem 1338 günlü sayısındaki, *"Türklerle Bolşevikler yahut Türk milleti ile Rus milleti aynı Şarkın milletleridir. Birinin başındaki dert, diğerinin başında da vardır. Aynı irade-i mutlaka, aynı bürokrasi her iki millete de hâkim bulunuyor ve her iki milleti de eziyordu. Aynı irade-i mutlaka, aralarında hiç bir sebeb-i ihtilâf bulunmamak lâzım gelen iki milleti dünkü dünyada hâkim olan ihtiras siyasetinin tevlid ettiği esbab altında uzun asırlar, birbirine düşman olarak tanıtmıştı. Fakat her iki milletin de başından idare-i mutlaka kalktığı zaman derhal anlaşıldı ki, arada bir sebeb-i ihtilâf bulunmamak lâzım gelir ve yoktur."* satırlarından kaynaklanıyordu.

Nâzım Hikmeti sosyalizme yönlendiren görüşler, henüz Sovyet Rusya'ya geçmesinden önce Ethem Nejad'ın Yenigün gazetesinde yayımlanan *"Ferdiyetçilik (Bireycilik) ve Sosyalizm"* başlıklı yazısından esinlenerek yerleşmeye başlamıştı. Bu konu Ankara'dakiler için çok yeniydi. Nâzım da bu gazetenin 29. sayısındaki makaleyi okurken yepyeni bir toplum yapısını kafasında çiziyordu. Etem Nejad'ın yazısındaki bir bölüm, Nâzım'ın dikkatle okuduğu bir parçaydı. Bu parçada Etem Nejad, *"Memleketi kurtarma kuvvetini kendinde bulanlar, proletaryayı esaretten kurtaracak yollar aramalıdırlar. Burjuva sistemlerinin orta tabaka yaratmak fikirlerini, fukaraya merhamet vadeden demokrasinin vaadlarının yalan, müthiş yalan olduğu bütün dünyada bilfiil anlaşılmış iken bizde de denemek yazık olur. Fikri kuvvetimizi, siyaset kudretimizi, hükümet nüfuzumuzu, proletaryayı yukarıda izah edilen burjuvazinin iktisadî baskısından kurtaracak biçim ve sistemlere harcamalıyız. Liberal sistemin, özel girişimcilik iddiası bizim için felâkettir."* diyordu. Bunu Moskova'da Şevket Süreyya da anlatmış, bu konular için şiirler yazacağını söylediği vakit, bunu beğenmeyen Şevket Süreyya'ya, *"Ne olacak, köylü!"* diye yanıt vermişti.


أسكی آناطولی

"Yalnayak" şiirinin "Eski Anadolu" adıyla yayımlandığı Güneş dergisinin 1 Mart 1927 tarihli 5. sayısının kapağı ve şiirin yer aldığı 13. sayfası

Bu şiir Nâzım Hikmet'in ilk eşi Nüzhet Berkin'in elinde bulunan ve Nâzım Hikmet'in Sovyetler Birliği'ne ilk gittiği döneme ait şiirlerin yer aldığı iki defterin ilkinde üçüncü sırada yer almakta ve *"Anadolu'nun Hasreti"* başlığını taşımaktadır. Bu



YARININ MUSİKİSİ

DOLAŞMAK ARZUSU

"Dolaşmak Arzusu" şiirinin yayımlandığı Halk dergisinin, 22 Temmuz 1929 tarihli 24. sayısı

defterde şiirin yazıldığı yer ve tarih *"27 Nisan 1922 Udelnaya"* olduğu belirtilmektedir. Şiir Azerbeycan'da 1928 yılında yayımlanan *Güneşi İçenlerin Türküsü* kitabının *Anadolu* adını taşıyan dördüncü kısmında *1920 seyahat notlarından* açıklamasıyla ve yazıldığı tarih ve yerin *1926 - Moskova* olduğu belirtilerek *"Anadolu"* adıyla yayımlanmıştır.

1921 yılında Nâzım ve Vâ-Nû, Milli Mücadeleye katılmak için Ankara'ya giderlerken yolda Kastamonu civarında üç atın çektiği şatafatlı bir arabada bir Osmanlı Devlet görevlisi ile karşılaşırlar. Bu karşılaşmada bu seçkinin yansıttığı ayrıcalıklı manzara ile köylülerin ihtiyaçları arasındaki çelişki bu şiire ilham kaynağı olur. Bu karşılaşmayı Vâlâ Nureddin, *"Üç atlı yaylı, yelpaze kalpaklıdan aldığı emir üzerine rap dedi, önümüzde durdu. Tüpün arkasından önce yepyeni pabuçlar, sonra yepyeni bir getr ve külot pantolon... İri göbekli bir zat, önümüzde heybetli belirdi. Kim olduğumuzu nereye gittiğimizi sordu. Yüzüne bakmayarak, başımız havada, boynumuz yampiri dönük, ikişer kelimeyle özetledik. Ellerimizin istifini asalarımızdan bozmayarak. Bu istiskalin, bizdeki bu ruh haletinin farkında olmayarak yaylıdan inen adam bize, bir konferans geçti. Ama ne konferans! Sanki biz binlerce insanmışız da o da meydan demagogu... (...) 'Deh' edip yokuş aşağı gitti üç atlı yaylı... Fakat bu tablo Nâzım'a bir ilham kaynağı olmuştu. Gerçi bir yıl sonra... Ankara'daki kalemşorların ve küçük, büyük tip palavracıların intibalarını da derleyip potasında karıştırdıktan sonra... Ve bu kış seyahatini takiben meşakkatli yaz seyahatleri yaptıktan sonra, o zaman büyük tepkiler yaratan meşhur 'Yalınayak' şiirini yazmıştır"* sözleriyle anlattıktan sonra, şiir ve Nâzım'a yönelik olarak, *"Eski sosyalistler, kapitalist cemiyetini çok güzel tenkit etmiş ama, yeni bir cihan kurmak için yol gösterememişlerdir. Nâzım da bu şiiri yazdığı o devirde o sosyalistleri andırıyordu. Bu meşhur şiirde tasvirlerini, tenkitlerini çok parlak yapmıştır. Lakin hatırlıyorum, çıkar yol bahsine gelince, yeni rejim için ne tavsiye edeceğini bilmiyordu. Pek zayıf olan sonuçlara vardı; çıkar yol: 'İki kıvrak kelimelik – hasreti var: - BUHAR-ELEKTRİK' Sonra, 'Köylünün toprağa hasreti var -toprağın hasreti- makinalar!' Bütün bunlar sosyalizm olmadan da yapılabilir ıslahat."* eleştirisiyle devam etmiştir.

Nüzhet Hanım'daki defterlerdeki ilk biçimidir. *Yeni Hayat* dergisinde yayımlanan biçimi şiirin ilk biçimidir. Daha sonra Güneş'te yayımlanan biçimi ve kitaba alınan biçimi ilk biçiminden önemli farklılıklar içermektedir. Şiirin ilk biçimi şöyle biter: *"Ey.. Cam karınları / sarı / nargileler gibi / horuldayan / ey..Üç atlı yaylısının içinden / topal, yolsuz, kör / köylülere / "Pierre Loti" ahı çekip / geçen,/ Ey ağzı gemli / eli / kalemli / efendiler!../ Tatlı maval dinlemekten gayrı usandık / artık / hepimizin kafasına / şu / daaank!!../ Desin./ Köylünün toprağa hasreti var / toprağın / hasreti / makinalar.."*

Basın Yayın Genel Müdürlüğü, Türk edebiyatını dünyaya tanıtmak amacıyla, İstanbul Devlet Basımevi'nde 1935 yılında Fransızca olarak *Günümüzün Türk Yazarları Antolojisi (Anthologie Des Ecrivains Turcs D'aujourd'hui*) adlı bir antoloji bastırır. Antoloji'de sırasıyla Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ziya Gökalp, Kemaleddin Kâmi, Faruk Nafiz, Nâzım Hikmet, Ahmet Kutsi, Necip Fazıl (Kısakürek), Behçet Kemal, Yaşar Nabi ve Ahmet Muhib'in şiirlerine yer verilir. Bunun yanında romancılardan, Yakup Kadri, Ömer Seyfettin, Refik Halit, Aka Gündüz, Reşat Nuri, Mahmut Yesari, Sadri Ertem ve Peyami Safa; deneme yazarlarından, Falih Rıfkı Atay, Ahmet Haşim ve

Ruşen Eşref; oyun yazarlarından Reşat Nuri, Vedat Nedim Tör ve Cevdet Kudret antolojide yer alan diğer yazarlardır.

İtalya'dan faşizm, Almanya'dan Nazizm rüzgârları eserken, komünist Nâzım Hikmet'in antolojide şiirlerine yer verilmesi Türkiye'deki sağcılar, yalnız solculara değil, bütün ilericilere, hatta Kemalistlere saldırmak için fırsat bekleyen o günlerin sağ basınından büyük tepkiler almıştı.

Antolojide sırasıyla *"Yalnayak"* (Pieds Nus - Sayfa:32-34), *"Salkımsöğüt"* (Le Saule Pleureur Sayfa: 35-36) ve *"Meşin Kaplı Kitap"* (Le Livre A Couverture De Cuir - Sayfa:36-37) şiirleri yer almıştır. Özellikle 1937 yılından, Nâzım'ın Sovyet Rusya'ya kaçmak zorunda kaldığı 1950 yılına kadar şiirleri üzerinde başlayan acımasız yasaklar sadece resmi yayınlarda değil özel yayınları da kapsayacak şekilde gitgide genişlemiş Nâzım'ın şiirlerini okumak, kitaplarını bulundurmak vatan hainliği ile eşdeğer bir suç haline getirilmiştir. Nâzım'ın Sovyet Rusya'ya kaçışının ardından vatandaşlıktan çıkarılması ile bütün eserleri yasaklanmış neredeyse adını anmak bile suç haline gelmiştir.

1961 Anayasası'nın yarattığı görece özgürlük ortamı sonrası Nâzım şiirleri yeniden gün yüzüne çıkmış, kitapları tekrar basılmış, dergilerde şiirleri ve hakkında çeşitli yazılar yayımlanmıştır. Ancak yakın zamana kadar resmi ideoloji nezdinde Nâzım hep vatan haini (!) ve suçlu (!) olmuştur.

Nâzım Hikmet, Bakanlar Kurulu'nun 05.01.2009 tarihinde aldığı bu kararın, 10.01.2009 tarihinde Resmî Gazete'de yayımlanması ile 58 yıl sonra yeniden Türk vatandaşı olmasına rağmen onun birçok şiiri -özelliklede politik şiirleri- hâlâ Türk vatandaşı olamamış, bu şiirlere resmi yayınlar ve kurumlar nezdinde örtülü bir sansür ve yasak uygulamalarıyla karşı karşıya kalmıştır. ◘

KAYNAKÇA

Kitaplar

1 *Romantik Komünist* (Nazım Hikmet'in Yaşamı Ve Eserleri) / Saime Göksu-Edwart Timms / Doğan Kitap / İstanbul 2001 / 1. Basım / Sayfa: 40, 44, 48, 50, 54, 57, 106-107, 108)

2 *Yazılar 6 - Konuşmalar* / Nazım Hikmet / ADAM / İstanbul 1998 / 9. Basım / Sayfa: 173)

3 *Nâzım Hikmet'in İlk Şiirleri* / Kerim Sadi / MAY / İstanbul 1969 / 1. Basım / Sayfa: 15-17, 83-88, 93-98, 103-104, 105-112, 118-119, 121-122, 127-130, 137, 146, 159-161)

4 *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* / Remzi Kitabevi / İstanbul 1969 / 2. Basım 68-70, 79-84, 89-91, 105, 132)

5 *Nâzım Hikmet (Yaşamı Ve Yapıtları)* / Ekber Babayev / Cumhuriyet Kitapları / İstanbul 2010 / 4. Basım 2010 / Sayfa: 153-154)

6 *TBMM Albümü 11. Cilt (1950-1980)* / TBMM Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü Yayınları No: 1 / Ankara 2010 / 1. Basım / Sayfa: 153-154)

7 *Nâzım* / Aydın Aydemir / TİSA Matbaacılık / İstanbul 1970 / 1. Basım / Sayfa: 137)

8 *Hava Kurşun Gibi Ağır* / Hıfzı Topuz / Remzi Kitabevi / İstanbul 2011 / Sayfa: 18, 32, 85-87)

9 *Sevdalınız Komünisttir* / Emin Karaca / Gendaş / İstanbul 2001/ 1. Basım / Sayfa: 120)

10 *Nâzım Hikmet* / Asım Bezirci / Evrensel Basım Yayın / İstanbul 2007 / 3. Basım / Sayfa: 13, 14, 17, 30, 81, 94, 108-110)

11 *Nâzım Hikmet İle Serteller* / Yıldız Sertel / Everest / İstanbul 2008 / 1. Basım / Sayfa: 6)

12 *Bakü'ye Gidiyorum Ay Balam* / Aslan Kavlak / YKY / İstanbul 2009 / 2. Basım / Sayfa: 38)

13 *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı 1* / Kemal Sülker / Yalçın Yayınları 1987 / 2. Basım / Sayfa: 27, 73-74, 104)

14 *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı 2* / Kemal Sülker / Yalçın Yayınları 1990 / 2. Basım / Sayfa: 161, 162, 172)

15 *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı 3* / Kemal Sülker / Yalçın Yayınları 1988 / 1. Basım / Sayfa: 57-58)

16 *Nâzım Hikmet'in Bilinmeyen İki Şiir Defteri* / Kemal Sülker / Yazko / İstanbul / 1980 / 1. Basım Sayfa: 13, 67-69, 80-84)

17 *Şiirler 8 (İlk Şiirler)* / Nâzım Hikmet / ADAM / İstanbul 1998 / 16. Basım / Sayfa: 65, 99-100, 103, 109, 111, 112,113, 115, 119)

18 *Şiirler 1 (835 Satır)* / Nâzım Hikmet / ADAM / İstanbul 1998 / 15. Basım / Sayfa: 14-15)

19 *Bursa Cezaevine Va-Nu'lara Mektuplar* / Nâzım Hikmet / Cem / İstanbul 1970 / Sayfa: 23)

20 *Bütün Eserleri 1* / Şerif Hulûsi / Asım Bezirci / Cem / İstanbul 1977 / 1. Basım / Sayfa: 84, 127-128, 132, 137-138, 141,142, 146, 149, 152)

21 *Şiirler 8 (İlk Şiirler)* / Nâzım Hikmet / YKY/ İstanbul 2002 / Sayfa: 67, 101, 105, 111, 113, 114, 115, 117, 121)

22 *Şiirler 1 (835 Satır)* / Nâzım Hikmet / YKY/ İstanbul 2002 / Sayfa: 14-15)

23 *Şair Nâzım Hikmet* / Kemal Sülker / May / İstanbul / Sayfa: 250)

24 *Oyunlar 1 - Kafatası* / Nâzım Hikmet / ADAM / İstanbul 1998 / 12. Basım / Sayfa: 32-36, 36-37)

25 *Anthologie Des Ecrivains Turcs D'aujourd'hui (Günümüzün Türk Yazarları Antolojisi)* / Basın Yayın Umum Müdürlüğü / İstanbul 1935 / 1. Basım / Sayfa: 3)

26 *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* / Mustafa Nihat / Maarif Vekâleti / İstanbul 1934/ 2. Basım Sayfa: 185-191)

Dergiler

1 *Halk* / Maarif Vekâleti / 22 Temuz 1929 Sayı 24, Sayfa:3

2 *Yeni Mecmua* 3 Ekim 1918 tarihli 63.Sayı Sayfa:

3 *Ümid* 16 Aralık 1920 tarihli 15.Sayı Sayfa:9

4 *Güneş* 1 Mart 1927 tarihli 5. Sayı Sayfa:13

öykü

Özgürlük

EYLEM ATA GÜLEÇ

"Kendinizi ne zaman büyümüş hissettiniz? O anı hatırlayan ve bizimle paylaşmak isteyen var mı?" diye sordu rehberlik öğretmeni. Baktım; beş kişi parmak kaldırmış. Enayiler, dedim içimden, bu kadın sizi yazar. Rehberlikçi, edebiyat dergilerine öykü yazıyor. Konuya sıkıştıkça öğrencileri yokluyor. Büyük abimin okuduğu dergilerde görüyordum adını. Ama şimdiye kadar bildiğimi hiç belli etmedim.

Öğrencilerden topladıklarını yazdığı için değildi anlatmak istememem. Sonuçta aynısını yazacak değil; değiştiriyordur herhalde. Son günlerde olanları sınıfta anlatmaya utanıyordum. Öğretmen parmağını kaldıran Ayşen'e söz verdi. Ayşen, annesinin onu karşısına alıp kanser olduğunu söylediğinde kendini büyümüş hissettiğini anlatınca, parmak kaldırmaya karar verdim. Söyleyeceklerimi içimden geçirerek kafamı toplamaya ve utancımı yenmeye çalıştım.

Rehberlikçi söz verirse; abilerim, diye başlarım anlatmaya, her yere kendileri gidiyorlar. Ben ilk ve ortaokulda evimizin hemen yakınındaki okullara gittiğim halde servisle gidip geliyordum. Liseye başlayınca benim de okula ve istediğim yerlere yürüyerek gidebileceğimi söylüyordu babam. Ama olmadı. Okul başlar başlamaz yine servise yazdırdılar.

Bazı günler servise binmeyip okula yürüyerek geldiğimi ve yürürken kendimi büyümüş hissettiğimi söylerken öğretmenin gözlerine bakarım. Gözlerinden anlamaya çalışırım, bunu yazmaya değer bulup bulmadığını. Lütfen hikâyemi yazmayın, der miyim bilmiyorum. Buna anlatırken karar veririm, diye geçirdim içimden. Özgür olduğumu hissediyorum. Okul evimize çok uzak değil, servisle aynı zamanda yetişiyorum. Bütün yaptığım sadece biraz yürümek. Yürürken biraz düşünmek. İstersem okul yerine başka yerlere gidebileceğimi düşünüyorum mesela. Başka yere gitme şansım olduğunu ama ben okula gelmek istediğim için okula geldiğimi düşünüyorum. Oysa servise bindiğimde okula gelmek zorunda oluyorum. Bunu ben seçmemiş oluyorum. Seçmemiş olduğum şeyleri yaşadığım için kendimi küçük hissediyorum. Liseye başlayan ve evi okula yakın olduğu halde ailesi tarafından servise yazdırılan birisi olarak kendimi küçük düşmüş hissediyorum.

Yürüyerek geldiğimde başka yollara sapma ihtimalim olduğu halde yapmıyorum. O anlarda, yani caddeden karşıya geçmem veya bir köşeyi dönmem gereken anlarda caddeden karşıya geçmeyi ve köşeyi dönüp okula gelmeyi tercih ediyorum. Yol boyu yürüyüp bir sokak ötede neler olduğuna bakabilme veya okulun arkasındaki kafede biraz oturabilme ihtimali muhteşem geliyor bana. Hayır, öteki sokağa girip orada neler olduğunu görmek veya kafede oturmak güzel gelmiyor. Ama bu seçeneklerin ve başka seçeneklerin olması muhteşem bir şey. Tercih edebilmek, bana kendimi büyümüş hissettiriyor, derim, diye geçirdim içimden. Sabah serinliği sırtım-

daki ağır çantayı tüy gibi hafif hissetmemi sağlamışken binadan çıkıp elimi kolumu sallayarak yürümek. Yürürken, bugün bütün alternatiflerimin arasında en iyisinin okula gitmek olduğuna inanmak. Anlayın, lütfen. Okula gelmemek değil isteğim. Okula gelmeyip aylak aylak dolaşmak da değil. Okula yürüyerek gelmek istiyorum. Servise bindiğim anda irademi şoföre teslim etmiş gibi hissediyorum. Oysa yürümek... Söyleyeceklerimi zihnimde defalarca tekrarladım. Zil çaldı. Teneffüse çıktık. Anlatamadım.

Anlatsam rahatlardım. Anlatmayarak abimin okuduğu dergide yazılma riskinden kurtulmuş oldum. Bu da başka çeşit bir rahatlama sayılır.

* * *

Haberlerde Sur Belediyesi'nin özerklik ilan ettiğini dinlediğimiz o akşam *"ortalık çok karışacak,"* demişti babam. Annem, aşağı mahalledeki salı pazarına gittiğini ve eve zor döndüğünü anlatmıştı. Bundan sonra köşedeki marketten alışveriş yapacakmış. Sanırım yürümeme engel olmaya o gece yatak odalarında karar verdiler. Sınıfta konuşsaydım bu kısmı anlatmayacaktım. Böyle şeylerin okulda konuşulmayacağını biliyorum. Bazı şeyler var kimsenin size öğretmesine gerek olmaz. İnsan bunları kendiliğinden bilir. Mesela dün sabah yürürken bizim sınıftan Mustafa ve Ömer'in kum dolu torbaları yerden sürükleyerek ara sokaklara taşıdıklarını gördüğümü hiç ama hiç kimseye söylememem gerektiğini bildiğim gibi.

* * *

Sonraki haftalarda da o sokakta Mustafa ile Ömer'i gördüm. Neden bilmiyorum, onların da beni görmesini istedim. Birilerinin okula yürüyerek gittiğimi görmesinden korkmadığımı söyleyemem ama istiyordum işte. Günaydın, demek, ayaküstü biraz laflamak istiyordum. Mustafa'yla okulun ilk günlerinde sınıf başkanlığına aday olmuştuk. İkimiz eşit oy alınca sınıftakiler eş başkanlık olsun demişlerdi. İkimiz de başkan olduk. Birbirimizi tebrik ederken, *"saçlarını açık bıraksan sana daha çok yakışır"* demişti. Unutmuş mudur acaba?

* * *

Sokağa çıkma yasağının başladığı gece, sabah okula giderken saçlarımı açık bırakmayı düşünüyordum. Gece boyunca silah sesleri kesilmedi. Evimizin ve okulun bulunduğu mahalle yasağa dâhil değildi. Babam, ortalık sakinleşene kadar okula gitmememi söyledi. Annem ve abilerim mecbur değillerse evden çıkmayacaklardı. Matematik sınavımı bahane ettim. *"Sonraki sınavlar çok önemli değil"*, dedim, *"ama yarın mutlaka matematik sınavına girmeliyim."* Hem o kadar çalışmışken... Annem dayanamadı yakarmalarıma. *"Okuyup üflerim,"* dedi, *"Allah'ın izniyle bir şey olmaz."* Abimin ters ters kendisine baktığını görünce mırıldanarak: *"bitirin şu sütlaçları, bulaşığı toplayıp yatıyorum."*

* * *

Ara sokaklarda derin çukurlar kazılmıştı. Okula çok az kişi gelmişti. Öğretmenlerin suratlarından düşen bin parçaydı. Sınıfın yarısından fazlası eksik olduğu için matematik sınavı iptal edildi. Sabah okula gelirken Mustafa'yı göremedim. Son teneffüs koridorda dolaşırken cam duvarlı rehberlik odasında oturduğunu gördüm. Yalnızdı. Fazla düşünmeden odanın kapısını açtım. *"Hangi rüzgâr attı seni buralara,"* dedim. *"Devamsızlığım sınıra gelmiş,"* dedi. Üst dudağında oluşan küçümseyici bir kıvrım eşlik ediyordu konuşmasına. *"Babamın dilekçe vermesini istiyorlar."* Ellerim kendiliğinden saçlarıma uzandı, *"çıkışta biraz yürüsek mi?"*

Konuşuruz sanmıştım ama yol boyunca tek kelime etmedik. Evime dönen yol ayrımında, *"sen buradan ayrıl istersen,"* dedim. *"Baban okula dilekçe verecek mi?"* diye sordum. *"Babamı bulursa dilekçeyi aldıktan sonra eve yollamasını söyledim rehberlikçiye,"* dedi. Çukur kazılı yan sokağa girerken bir an saçlarıma baktı mı bana mı öyle geldi bilemedim.

O günden sonra evden çıkmadık. Babam işe giderken üniformasını giymiyordu. Annem yazdan buzluğu domates ve fasulyeyle doldurmakla ne iyi ettiğini söyleyip duruyordu. Dergileri, abim olaylar nedeniyle şehre gelmeyen kargo şirketiyle telefonda iki defa tartıştıktan sonra geldi. Rehberlik öğretmenimizin bu sayıda ne yazdığını merak ediyordum. Aslında bir tahminim vardı. Mustafa'yı odasında gördüğümde anlamıştım. Öykünün başlığını okur okumaz yanılmadığımı gördüm. Çok şeyi değiştirmiş olsa da onu anlattığı belliydi. Öykünün sonuna geldiğimde bu kadar acımasız olmasına gerek olmadığını düşündüm. Böyle bir sonu Mustafa'ya reva görmesi berbattı. Alt tarafı lise öğrencisinden bahsediyordu. Sözde sevdiği kızın saçları da kısaymış. Ne saçma! ◘

Erken bahar kelebeği

A. KEVRİNA

12'lerden biriydi ve belki de en kötüsünden bir öncekiydi. Epeydir kötüydü o zamanlar ama henüz ufuklardaki o uğursuz kasırga görünmüyorsa da tam gözündeki sahte dinginliğin içinde ben çoktan çarpılmıştım bile...

Güzel, beyaz, kıvrak bir yelkenliydim önceki günlerde... Yelkenimi dolduran rüzgârla açılıyordum güneşin doğacağı yerlere... Pruvamda şakacı köpükler, bedenime küçük çırpıntılarıyla dokunan yaramaz dalgalar ve nazlı direğimle bırakmıştım kendimi denizin kucağına, seke seke yol alıyordum. Hiç sezdirmeden ansızın alttan sivri bir kaya paralayıverdi bedenimi... Pruvam kanlı, direğim kırık, yelkenlerim yırtılmış kalakaldım. İlkin fark etmedi deniz yokluğumu, o almış başını gidiyordu. Sonra dönüp baktı mı geriye, bilmiyorum. Ancak kasırga patladığında onun sert dalgalarıyla gizli sivri kayaları nasıl vurup dağıtmaya savaştığını, dağlara kadar yükselen öfkesinin sesini duyabiliyordum.

Gövdemi paralayan sivri kayanın öte yanında, sisler arasından görünen bir kıyıdaki liman güvenliğe çağırıyordu beni... Parçalanıp batmak, denize gömülmek umurumda değildi. Üstelik dümen bile kalmamıştı bende... İster istemez sürüklendim oraya doğru... Artık güzel, beyaz, kıvrak bir yelkenli değildim. Pruvası kanlı, direği kırık, gövdesi paramparça bir enkazdım. Liman karaya çekip sakladı beni... Ondan sonraki hayatım, sakin bir kıyıdan dalgalanan denizlere, uzak sisli dağlara hasretle bakarak ve susarak geçti.

İşte o günlerden biriydi 12 Mart... Önce miydi, sonra mıydı anımsamıyorum ama havada tuhaf bir dalgalanma vardı nicedir... Rüzgâr değildi, esinti hiç değildi. Tehlikeyi ilk sezen ve bize gelerek *"Tuhaf bir şeyler olacak, tedbirimizi alalım,"* diyen eşimin bir dostu oldu. Benimle aynı fakültedendi ama kendisini gördüğümü hiç anımsamıyordum. Meğer o beni tanırmış. Bize gelip gitmeye başlamıştı. Ufak tefek ve zayıftı. Gözlüklerinin kalın camlarının arkasında kahkaha taşan gözleri vardı. İçimizi ısıtan neşesini çok sevdik. Onunla uzun konuşmalar yapıyorduk. Konuştukça derinliğini seziyordum. Henüz yazmaya başlamamıştı o yıllarda... Benim gibi o da fakülteyi bırakmış, kendine okuması yazması bol bir iş bulmuştu.

O akşam pek de neşeli değildi. Bizi uyarmaya gelmişti. *"Her an basabilirler burayı, şu kütüphanedeki kitapları bir elden geçirelim birlikte,"* diyordu. Hızlıca yenen yemekten sonra eşimle birlikte yere, halının üzerine oturdular. Kitapları raflardan yere indiriyordum, onlar sayfalarını karıştırıyor, hangilerinin saklanacağını saptamaya çalışıyorlardı. Ara sıra kitabın birine takılıyorlar, ya içeriğini anlamaya çalışmak ya da üzerinde konuşmak için ara veriyorlardı. Sıkıyönetimin sokağa çıkma yasağı başlamıştı çoktan... Eşimin ertesi gün çok erken bir saatte işine gitmesi gerekiyordu. Onu yatmaya yolladık.

Dostumuz, *"Anlaşılan bu gece buradayım, çay beri gelsin çay!"* diyor, beni neşelendirmeye çalışıyordu. Kitapların sayfalarını sondan başa şöyle bir hızlıca çeviriyor, sonra ona uzatıyordum. O da sakıncalı olanları bir kenara ayırıyordu. Birden merdivenlerde ayak sesleri duyduk. İkimiz de donakaldık. Sıkıyönetim saati çoktan geçmiş, sokaklar ıssızlaşmış, ses-

sizlik çarpsan paralanacağın bir duvar oluvermişti. Öylesine bir korku sarmıştı ki bizi, normal olması gereken her sesi kuşkuyla dinliyor, olmadık tıkırtılardan şüpheli gümbürtüler yaratıyorduk.

"Kapı mı çalındı, merdivenlerde ayak sesleri mi var? Hayır, postal sesine benzemiyor. Onlar güm güm eder. Kapıda cemse de yok. Sanırım komşulardan biri çöp çıkardı dış kapıya!" Korku, telaş ve toz içinde kitap ayıklamayı sürdürüyorduk dostumuzla... Sakıncalı kitap yığını kabardıkça kabarıyor, nereye saklayacağımızı kara kara düşünüyorduk.

Ansızın karıştırdığım kitapların birinin içinden küçük bir kâğıt, erken bahar kelebeği gibi acemice kanat çırparak, yerde oturup kitap seçen dostumun kucağına düşüyordu ki; onu nicedir aradığımı, bulmaktan umudumu kestiğimi ansızın anımsayıverdim. Acemi kelebeğin çırpınan kanatlarında, Edip Cansever'in bir şiirinin yazılı olduğunu, altında da anlı şanlı bir imza bulunduğunu biliyordum. Öylece donup kaldığım o *"yok"* anda, içimden bir şey, sertleşmiş kabuğunu çatlatıp bir solukta fırladı gitti dağlara... Denizlerden dağlara, dağlardan denizlere deliler gibi arandı bir zaman... Umudunu kesip döndü kozasına... O bir an ne kadar uzun, ne kadar kısaydı ki, arkadaşımın kucağına kâğıt henüz düşmüştü. O alıp baktı, bana baktı, ben ona baktım. İkimiz de başlarımızı başka yönlere çevirdik. Sonra bir daha bakmadık bir birimize... Ola ki benimkinde acı, onunkinde sitem olabilir diye bakmak istemiyorduk birbirimizin gözlerine... *"Ne yapayım?"* diye sorarken ne bana ne de kâğıda bakıyordu. Ben de ona bakmadan raftan bir kucak dolusu kitabı daha yere indirirken fısıldadım. *"Al, onu sakla, yangından kurtulan bir nefestir."* dedim. Aldı, gömleğinin sol cebine koydu.

Artık pek konuşmuyorduk. Çünkü konuşacak çok fazla şey vardı. Sabah gün doğmadan hazırladığımız iki çuvala kitapları doldurduk. Dostumuz hava aydınlanmadan çuvalları sırtında evine kadar taşıyacak, bahçelerine saklayacak ya da olmazsa gömecekti. İki kez gidip geldi. Her gidişini ve gelişini yüreğim ağzımda bekliyordum. *"Korkma, avucumun içi gibi bilirim buraları, kimselere görünmeden gider gelirim. Olmadı bırakırım çuvalı, saklanırım. Kitapları hapsetsinler bakalı,"* diyordu.

Hemen ardından iki ya da üç gün geçti, geçmedi, evimiz basıldı. Kapıyı eşim açtı. Sert komutlarla, ellerinde silahlarla hızla içeriye daldılar. Her yanı, dolapları, kütüphaneyi ve yatak odalarını aradılar. Erler silahlarıyla benim yatak odama da girdiler. Taze gelin odasını basmış olmanın utancıyla işlerini çabucak bitirip dışarıya çıktılar. Ertesi sabah yerlerdeki postal izlerini temizledim.

Dostumuzu en son kentten ayrılırken gördüm. Yüzüme bakmadan o geceden söz etti. *"Anımsar mısın yangından kurtulan bir nefes, demiştin. Ben de o dönemi bir yangın gibi yazıyorum,"* dedi. Bunu söylerken uzaklara bakıyordu. Yıllarca bir daha görüşemedik. İlerleyen yıllarda ünlü ve başarılı bir yazar oldu. Yeniden kente döndüğümüzde görüşmek istedim. Erken bahar kelebeğini soracaktım ona... Görüşemedik, ağır hastaymış... Yine uğursuz bir Mart ayında toprağa verdik onu... Sanırım erken bahar kelebeği de oralarda bir yerlerdeydi ama ben göremedim. ◘

ŞİİR NASIL DİRETİR

biz bu dünyaya çok sert çakıldık baba. fakat mıhlara
pas vuran suyuzdur da. göz, gözyaşıyla alınmış bütün
mevzilerinden kaçıp caysa da, huydur, biz oralardayız.
yaralıyız yağmur cümle yaralarımızı bağışlar sağaltırsa da.

suyuz. kim bilir kaç mevsim kaç fırtına yolumuzu yanıltır.
biraz ve derin. sonra güncelerimizi dönülmez zamanlarla
sarartan o garip devrim, şimdi şakaklarımızda ağaran
bir tek saç telinin sesidir. ama caymaz, caymayacaktır da.
sulara ark olmuş topraklarda bir koyak sellerden caymaz.

bana tarihini soran kâğıtlara ben ne diyeyim. ona akasyayla
atkestanesinin deliliğini anlatırdım. birisi kahverengi fasulya,
ikincisi yeşil kahve topçuklarıyla üremeye yarışıyordu, deliler
düşüldüğü unutulmuş yarlarında eski bir bahçenin.
unutmazlardı.
çün mevsim dönümleri unutturmaz insana
dönülemeyecek nedir.
bizi bu dünyaya çok sert vurdular baba. oysa mıhlara pas
idik. seslere aks idik. sözlere yankı. adımlara ayak idik,
ayaklara adım. yürümeye sefer. sefere menzil.
menzile kısrak.

inkâr benzini ve boynunu solduracaktır baba. biz bu dünyaya
çok sert çakılmıştık. ve kendi sefil günlerinde bizi soldurmaya
yönelen bu dünya caydıramayacaktır asla. caydıramaz asla.
yakalandığımız küçücek evlerden tutuklanacağımız sokaklara

Hulki Aktunç

öykü

Son durak

REFİKA KOCABEY

Elleri ıssızlığa asılı, sarıya kaçan beyaz teni bu dünyadan çoktan ayrılmış. Çöldeki kum dalgalarını çağrıştıran engebeli yüzü, pencerenin camından yüzüme denk. Bakışları çerçeveli, hem bahçeye, hem bana bakıyor. Odaya dönmeden konuşuyor *"insan yükü ağırdır,"* sesine ses bulamayınca *"İnsan yükü diyorum, ağırdır."* Gözlüklerinin arkasından bakan gözleri ölmeye inat kocaman, *"illa ki yaşlı insan yükü,"* diye tekrarlıyor. Kaç saattir zamansızlığa teslim olmuşum bilmiyorum. Bildiğim bu odada kaldıkça insan yükü altında ezileceğim.

Tülbendinden firar etmiş örgülü saçlarını toplamaya çalışırken *"Yükün en ağırı insanın yaşlısıdır, variyetliysen bir tek bebeklerin, çocukların yükü olmaz,"* diyor ve susuyor. En ağırı insanın yaşlısı tespitine takılıp kalıyorum. Faulkner'in *"Döşeğimde Ölürken"* kitabı geliyor aklıma. Hayata gelmek için iki, ölmek için tek kişi gerekir. Bu nedenle mi yaşlı insan yalnızlığa mahkûm? Derin bir iç çekiyor *"insan yükü hele de yaşlı insan yükü çok ağırdır"* diyor. Sürekli tekrarladığı bu cümleyi söylerken yarısı dökülmüş beyaz kaşları alnına doğru çekiliyor.

"Kapını çalan olmaz, aslında yük olan yaşlıyla konuşmak," diyor. Yük olan yaşlıyla konuşmak, nasıl da doğru, yük olan tüm unvanlarını kaybetmiş yaşlıyla konuşmak. Artık ne karı, ne anne, ne meslek sahibi, ne arkadaş, sadece ve sadece yaşlıdır. Danışılacak hiçbir unvanı kalmamıştır. Unvanlı hayatı bitmiş, bakarken bakıma muhtaç konuma düşmüştür. Sözün de bittiği yerdir yaşlılık durağı. O zamana kadar ne söyledin, ne konuştun, yoksa susma vakti yaklaşmaktadır. Durakta beklenen ölümdür, gidilecek yer ise suskunların diyarı.

"Zordur yaşlılık, çişini yetiştiremezsin tuvalete, sözünü nasıl yetiştireceksin?" Konu değişsin diye *"anacım bir şey içer misin?"* diyorum. *"Kulağı duymaz oğlum, yine dinlemedin beni,"* diyor. *"Ben sana çişini yetiştiremez diyorum tuvalete, sen ne içersin diyorsun."* Yüzüm tebessüm girişiminde başarısız.

"Bebekliğinizde dışkınız sevincimiz, gazınız bayramımız olurdu, bizim bezler şimdi size ceza." Ama demek istiyorum, bu karşılaştırmada anacım doğru bir karşılaştırma değil, bize de yazık demek istiyorum, susuyorum. Bebek iken benim içtiğim süt, senin yediğin ise anla işte. Bir şey diyemiyorum. *"İnsan yükü ağırdır,"* diyor.

"Bebek iken tereddütlü ilk adımlarınızı ürkütmemek için nefes bile almazdık, şimdi çok ağır olduğum için asılı suratlara yürüyorum." Ölüme kim seke seke gider. Azrailin seni tutabilmesi için çok çok ağırlaşacaksın. *"Herhalde Azrail de yaşlı, yoksa niye bu kadar elden ayaktan düşmemizi beklesin."* Gülüyorum. *"Azrail için en kolayı seni yatağından alıp, suskunlar diyarına götürmek,"* demek istesem de yutuyorum. Tersi ölümler, genç insanların bilinmeyene göçünü duyurur. En acısı budur. *"Sıralı ölüm"* dileriz hep, hayatımızda hiçbir alanda sıra tanımazken, ölümün sıralısını dilemek nasıl bir korkaklıktır. Genci kaybetmek korkusu, nasıl bir acıdır...

"Yaşlılık bu dünyadan, suskunlar diyarına geçiş kapısıdır," diyor. Sıkıca sarılıp, bir daha konuşmaması için nefessiz bırakmak istiyorum. Halen *"Köprü görevi görür,"* diyor. *"Biliyorum anacım, köprü."* diyorum.

İki ayağı da titreyen, bağları çözülmüş, kireçleri dökülmüş köprü mü olur? Daha sen kendini taşıyamıyorsun, bu nasıl bir köprü? *"İnsan yükü ağır, taşıması, taşıtması da çok zor, Allah emanetini vaktinde almalı, ben hazırım ama Azrail naza çekiyor."* Yüzünü dönüyor odaya, etrafa ilk defa bakar gibi bakıyor. Dudakları mutsuzluktan çenesinde. *"Azrail ben istediğimde de gelmeli."* Elini tutuyorum, tülbendini düzeltiyorum, başından öpüyorum. *"İyisin!"* diyorum. Hayretle bakıyor bana, çaresiz olduğumu anlıyor. Yatağına uzanmak istiyor, uzatıyorum. Ölmesi için dua ediyorum, bu durakta çok kaldı, vaktin onun için de gelmiş olmasını diliyorum. Bu böyle kaç konuşma...

Yüzünü pencereye poz verir gibi dönerken *"İnsan yükü ağırdır, ben size çok yük oldum,"* diyor. Kaçıncı defa, sırf odadan çıkmak, biraz olsun ölümden uzaklaşmak için su getirmek bahanesiyle yanından uzaklaşıyorum. Döndüğümde başı yana düşmüş, kolları göğsünde, bilinmeyene doğru yola çıkmış. Acı haber tez ulaşır, ulaştırıyorum tüm acı haber bekleyenlere anamın ölümünü. Ve yükünü indirmiş hamal mutluluğuyla ayrılıyorum son duraktan. ◘

tanrının doğusu

Beni doğunun kadınları yıkasın
Su akışına giydirilen uzak temalarla
Belki yeniden boğarım coğrafyamı
Uzun siyah saçlı kadınlar doğururum
Yıldızların günden esirgediğini
Eteklerine bağışlarım tanrının

Eşkıyaları her gündoğumunda yeniden doğar düşün
Parmaklarımdaki ağrıyı yarana sar
Bir rüzgâr gibi öncelesin kanamayı ruhum
Gömüsünde ellerin, içime k/üflediğim sancısıyla Habil'in

İçimdeki mezarlığı dirilt dedim
Tüm ölülerini sar gövdeme
Yıldızsız bil göğümdeki geceyi
Ay, tenin içtiği ruhun gölgesi
Beni uzağın çölünde iç
Yağmurun da diriltemediği taşlar var
Dedim:
Eksilen dualarla büyüsün gövdemde tanrı

Yüzyıllardır dağ benim bedenim
Bu izlerimdeki yara
Bir endişe gibi büyüyen haylazlığım

Delirmenin doğusundaki o ışık
Ayetlere eğri dokunan ellerim
Gövdeme karışıyor toprak
Zehirleniyor belden aşağım
Bir aşktan düştüm
Çıplak bedenlerine âdem ile havva'nın

Boncuk terlerim başka toprakların yağmuru
Eğildim içime kuru öpücük dizdim
Dedim:
Uzun siyah saç doğusudur anlamın
Ağaçların altına düşleri ağarmış sözcükler gömdüm
Bir ölüyü kefensiz saklar gibi
Tanrı adına işlenmiş bir cinayeti

Yüzüne aşklar dikmiş
Dibine beyaz memeler düşüren
En olmazına susamış
Gözlerinde topladığı uzakların dağılan kumu
Patikadan dik memeli kadınlar inen kibrine
Coğrafyam, esmer çocuğu tanrının
Utanmasını büyütmüş bir özgürlük
Sızıyor yanaklarına
Sıkıp hayatı bir sürahi tazeliğine
Yıkıyor gövdesini düşlerin güzelliğiyle
Yeminler olsun
Yavrusunu emziren kadına
Döşekler kuracağım her halka
Tanrının kutsal suyuna işeyen meyvelerle yasaklar deleceğim
Paslı bir ölümle şarkılar yaracağım kulaklarına
İsmimden diriler doğuracağım
Kırlangıçların göç günlerinde
Islık akacağım gövdesine toprağın
Esmer bir kadınla yeniden sevişeceğim emriyle tanrının.

İdris Sezgin

› Yazarımız, çevirmen, eleştirmen Veysel Atayman'ı geçen ay kaybettik. 75 yaşındaydı, kansere yakalanmıştı. Sonsuzluk ve Bir Gün'ün kahramanı Alexander'ın vedasından yola çıkan bu yazısı, dergimizin Şubat 2000 tarihli 98. sayısında yayımlanmıştı. *"Nesneler insana ancak sanatta, şiirde veda ederler, vedalaşıp yavaş yavaş dünyamızdan çekilirler; gerçeklikte ise bizizdir ayrılan."*



Sonsuzluk ve Bir Gün
Yarın ne kadar sürer?

VEYSEL ATAYMAN

"Açıklaması zor" der Fred, Ginger'e (*"Ginger ve Fred"*, F. Fellini) *"Bir süredir, nesneler bana tuhaf tuhaf bakıyormuş gibi geliyor." "Kim bakıyormuş sana tuhaf tuhaf?"* diye sorar Ginger, şaşkın ve meraklı. *"Nesneler"* der Fred, (Marcello Masttroianni) *"Sanki benimle vedalaşmak istiyorlar: adieu Pippo, adieu, adieu, adieu, Pippo."* Fred bunu söylerken elini kaldırıp kendisi sanki nesneymiş de kendisine veda ediyormuş gibi el sallar: Elveda.

Bir yılbaşı eğlence programına çağrılan ve adını Fred Astaire ve Ginger Rogers'tan alan bu gösteri çifti, yılbaşında çılgınca eğlenmeye hazırlananlara aslında içler acısı, her şeyiyle bir son ve veda olan bir dans gösterisi sunarlar.

Nesneler (eşya) bizden yavaş yavaş uzaklaşabilme vedalaşa vedalaşa tek tek çekip gitme yeteneğine sahip olsalardı ne iyi olurdu. Böyle uzayıp giden süreçte, ölümü karşılamak bile sorun olmazdı. Anılar yazar, şiirler kurup bozar, yüzlerce öykü tasarlardık onlar üzerine. Ne var ki, gerçek hayatta nesneler yerlerinde durur (belki tahrip edici, kıyıcı bir müdahale çocukluğumuzun sokaklarını, köyümüzün, mahallemizin coğrafyalarını çekip alır bizden, ama genelde kuralı bozmaz bu tahribat: nesneler kalır biz uzaklaşırız, yavaş yavaş ya da Alexander gibi birdenbire onlardan kopma uğrağında buluruz kendimizi).

Ve eğer yılları arkanızda bırakmışsanız, altmışınıza merdiven dayamışsanız; yenilmiş, kaybetmişseniz; ya da parçalanmış biyografinizi toplayıp bir araya getiremiyor, o biyografiyi kimin neye göre yazdığını ve yazılan oyunu niçin, nasıl oynadığınızı anlayamıyorsanız, işiniz zor demektir. Sanatı (şiiri) hayatın, gerçekliğin yerine koymuş, bu ikameye kendinizi inandırmışsanız, hayatı değil de şiiri (estetiği) tercih etmişseniz, yarım kalmış şiirleri tamamlamaya yarı ömrünüzü vermiş, hatta devrime inanıp (*"Arıcı"*) arkadaşlarınızla çıktığınız umut yolculuğunu (anlamakta güçlük çektiğiniz nedenlerle) getire getire sizi bir boşluğun ağzına getirmişse, işiniz zor demektir.

Biraz daha süre

Hayatın zarar ve ziyanını sadece hayat karşılayabilir. Çünkü onarım şansı gene ancak hayatın içindedir. Ne bileyim, hatanızı giderirsiniz; giderme umudu taşırsınız; bütün o yenilgiler, yıkımlar üzerine öykü yazarsınız, film çekersiniz; şiir yazar, hatta niye olmasın, bol bol kafayı çekip acıları dindirirsiniz. Ukala



kesilip öğüt verirsiniz: *"Ben yaptım sen yapma!"* yaşanılanı, yaşayacak olanların önüne yararlı bir deneyim olarak koyarsınız. İyi de zararı onaracak hayat kalmamışsa önünüzde: 'yarın' bir daha ancak morga açılan kapıdan çıkmak üzere hastaneye yatacaksanız; kanserseniz?.. (*"Arıcı"*da artık bir zarar giderme fırsatına, bir telafi etme imkânına inanmayan Arıcı, kendi iradesiyle son yolculuğuna çıkar.)

Alexander ise kendi iradesine bağlı olmayan bir zorlamanın yolculuğuna sürüklenmektedir. Yani, oyunu bizzat 'hayat' bozmak üzeredir. Zamanı bildik algılara uyan, birbirini doğrusal izleyen dilimlerin peşpeşeliği olarak anladığımızda, şairin, gerçek (reel) zamanı bitmiştir. Hayat ona artık ziyan telafisi için süre bırakmayacaktır. Bu 'bildik zaman' durdu duracak gibidir şair için.

Zamanın genleşmesi

Angelopoulos'un 'birebir zaman' kullandığı söyleniyor sinemada. Yani filmin belli bir sekansı için sinemada akan süre ile dış fiziksel gerçekliğin süresinin örtüştüğü. Bu ne anlama geliyor? Şairin vedalaşmak ve köpeğini bırakmak için gittiği kızıyla konuştuğu salonun tam karşı fonunda bir saat var. Fiziksel bir saat yerine bir projeksiyon bu. Gölge oyunu gibi bir şey. Seyirci tam o saatin ekranında birebir zamanı takip ederken, Alexander kendi zihninin (belleğinin) peşinde reel zaman düzlemini terk eder. Artık filmde sık sık olduğu gibi kumsalda karısının, ailesinin 'içine' karışmaya çalışır. Bu sekansları (geri dönüşleri) çerçeveleyen şimdiki zamandaki (örneğin), odadaki saatin (projeksiyonun) işlevi durmuş, sınırlayıcı gücü yok olmuştur.

Angelopoulos, salondaki fiziksel 'reel' zamanı sinemada da verir gibi yapıp bu her iki düzlemi özdeşleştirdikten sonra, bir başka düzleme, öznel algının, belleğin, tahayyülün, anımsamanın düzlemine geçip zamanı alabildiğine genleştirmektedir. Bu genleştirmeyle birlikte geçmiş, şimdi ve gelecek o zamansız ortamda tekleşip yok olurlar. Geçmiş ile şimdi arasındaki ayırıcı hat silinir.

Alexander kumsaldaki anılara dönerken şimdideki haliyle girmeye çalışır o anıların içine; kalın, gri kışlık paltosu yarı yarıya dökülmüş saçlarıyla. Biraz rüyalarda olduğu gibi. Üç zaman düzlemi tekleşir.

"Sonsuzluk ve Bir Gün" bu anlamda iki ayrı (ve tek) düzlemde hareket eden bir film olup çıkar. 'Reel' zaman duygusundan ve algısından bakıldığında gerek seyirci için gerekse de Alexander için 'saatler sayılıdır.' 'Yarın'a yarım gün vardır, hastaneye çıkmamak üzere gideceği ana kadar. Bu düzlem dışsal gerginliği de kuran düzlemdir.

Öte yanda, şairin duygularıyla, anımsama ve hayal gücüyle kurduğu ikinci bir düzlem çıkar karşımıza: zamanın hükmünün ortadan kalktığı, yayıldıkça yayılan (geçmişteki) yaşantı parçaları arasındaki gezintilerin zihinde yaşanılış sürelerinin düzlemi. Bu anlamda iki düzlem gene bir simetri ilişkisi kurarlar. Reel zamanın düzlemi ile yaşantılaştırılan zamanın düzlemi de diyebiliriz buna. Ve bu iki düzlem, başkişinin reel düzlemdeki haliyle öteki düzlemde ortaya çıkmasıyla bir bütünlük, birbirini tamamlayan iki düzlem ilişkisi kurarlar. Biri karanlık lacivert, yapay ışıkla aydınlanmış, biraz meşum, ıslak bir reel dünyanın düzlemi, ötekisi mavi denizin, beyaz ay-



dınlık kumsalın, uçuşan puanlı elbiselerin, bikinilerin anımsanan dünyası. Bir başka simetridir bu.

Ve sinemanın bu her iki düzlemde de hareket etme imkânı olduğunu düşünecek olursak başka bir deyişle, bir sanat ve kurma aracı olarak sinemanın (isterse) Alexander'in fragmanlaşmış hayatına yaptığı yolculuklardan birinin öznel süresini teorik olarak gönlünce genleştirebileceğini kabul edersek, bizim ve film kişilerinin reel (birebir) zaman içindeki hayatımızla istediği gibi oynayabilir demektir. Bu duyguyla Alexander: *"Yarın ne kadar uzundur?"* diye sorar, adeta reel olanın dışında, yarına kadar olan süreyi sonsuza kadar uzatacak bir imkân aramaktadır. Ve eşi ona *"Yarın sonsuzluk ya da (ve de) bir gün kadar sürer"* der. Çünkü yarın hatta bir hayat, sanatın olduğu gibi duygusal, zihinsel algıların düzleminde de (ve en önemlisi sinemada) uzatıldıkça uzatılabilir. (Realitenin sanata boyun eğdiği bir uğrak bu.)

Kanser (Hem gerçek hem sembolik)

Filmi 'reel' zaman düzleminde kalıp okursak, kanser hayatı birkaç gün sonra bitirecektir. Ama gerçekliğin bu gözümüze batan ödünsüz müdahalesi (kanser midir) hayatı noktalayan, yoksa şairin hayatı, geçmişlerde bir yerde, hiç aklına gelmeyen bir kararında, bir tercihinde, bir adımında bitmiş midir? Sakın bütün işini gücünü bir şiiri tamamlamaya vakfettiği o andan itibaren bitmiş olmasın hayatı. Bir hayat, bir biyografi şiire adanır mı? Ama yoksa film burada da anlamsal çatılar mı kuruyor? Osmanlı işgaliyle kesintiye uğramış, ta eski Atina'dan, İskender'den (Alexander) uzayıp gelen bir uygarlığın simgesi mi yarım kalan şiir?

Bu ülke evrimi kesintiye uğramış (Osmanlı işgal süresince) oluşmuş bir tuhaflık mı? Yurtdışında yaşayan, bağımsızlık savaşı için yurda dönen şair niçin sözcükleri parayla halkından satın alıp şiirini tamamlamaya çalışıyor? Aydın, sanatçı, burjuva ülkesini unutmuşken halkın belleğinde, ruhunda mı korundu o kültür ve uygarlık demek istiyor.

Palto

Şairin kışlık ağır paltosu zamansal düzlemler ayrımını ortadan kaldırdığı gibi, şairin o tecrit edilmişliğini, kendi kabuğuna kozasına kapanmışlığını görselleştirme bakımından da işlevsel. Deniz, kumsal, eşi ve annesi hep bir bütün, onu çağırıp duruyorlar, ama daha o palto bile onun bu aydınlık dünyada kara bir mürekkep lekesi gibi görünmesine, orada yerinin bulunmadığını düşünmemize yetiyor. Ama palto asıl 'yolculuk' demek. Sırtınızdan paltonuz hiç çıkmıyorsa hep yoldasınız demek, ya da hareket etmek üzeresiniz.



"Arıcı" bir yol filmiydi. *"Sonsuzluk ve Bir Gün"* de bir yol filmi. Kızını evlendirip, aralarında paylaşacakları hiçbir şey kalmamış karısıyla vedalaşan Arıcı, alıp dağlara vuruyordu yolunu. Geçmişine değil de, geçmişinden kalmış birkaç arkadaşına uğrayıp son kararını kesinleştiriyordu. O hedefine doğru giderken amacı hedefi olmayan genç bir kız (yeni kuşak) yoluna çıkıyordu onun. Dans eden, önüne gelenle yatan, hayat projesi olmayan bir kuşak ile, yorgun, bıkkın hayalleri yıkılmış bir kuşağın kesişmesi.

"Sonsuzluk ve Bir Gün" de bir 'yolculuk' filmi. Yaşanmış hayatın artık fragmanlaşmış parçaları arasında dolaşmanın filmi; ama 'yarına' sona doğru da bir yolculuk bu. Bu kez yolunun üzerine çıkan bir sığınmacı, mülteci çocuğu. Şairin yarını yok, çocuğun da. Şairin yolunu en azından görünürde kesen etmen kanser; peki ya, daha yolun başındaki çocuğun? Şairin de içinde yer aldığı suçlular topluluğu. Biz, hepimiz Yugoslavya'yı, Makedonya'yı bölenler, susanlar, Bombalayanlar. Bu işin sorumlusu olmayan tek bir kişi var; o çocuk. Ömrünü yarım kalmış bir şiire adamış adamın karşısına belki de sırf bu adamışlığıyla bile suçlarda payı bulunan bir sanatçının karşısına gerçeklikten, somut dünyadan bir dram çıkıveriyor birden. Şairin halen ve zaten var olan insaniliği, onun çocuğa kayıtsız kalmasını önlüyor. Ama öteki gerçeklik, kanser (ki bu durumda hastalık da iyice sembolleşiyor) bu kuşağın çocuklara ve genç kuşağa el uzatmasını önlüyor. (İskelede Alexander'in doktoru, onun şiirleriyle kendi hayatlarına yön vermeye çalıştıklarını söylerken *"Arıcı"*nın temasını da tekrarlamış oluyor. Hayat projesini yaşlı, aydın, 68'li kuşaktan alma vehmini.) Kanser şairin çocuk için bir şeyler yapabilmesini önlüyor görünüşte. Şair, *"kal"* diyor çocuğa. Çocuk, *"ama sen gideceksin"* diye yanıt veriyor. Kalsa ne yapacak? Çocuğu zaten kendi yalnızlığının cehenneminin farkında olduğu için istiyor gibi.

Hayatının 'fragmanları' arasında dolanıp yenilgisinin, hatalarının nedenini arayan şairin karşısına somut hayat çarpıcı bir engel dikiyor, ona hayatın zararlarını telafi etme fırsatı vermemesi yetmiyormuş gibi kötü bir oyun oynuyor onunla. Hatta çocuğun üzerinden sokağın, hayatın gerçeklerinden bir dilim sunuyor: çarpıcı, berbat. Üç beş kilometre ötedeki, burnun dibindeki sınırda karşısına çıkan tüyler ürpertici manzara gibi.

Bu berbat bir trajedi değilse ne? Şair kendi kurduğu estetik dünyasında hep kaçmadı mı gerçeklikten, insanlardan, eşinden, annesinden, çocuğundan, paltosu hep sırtında değil miydi? Ölmeye giderken de, nesnelerin tek tek, yavaş yavaş ayrılacağı yanılsamasını mı taşımıştı? Nesneler insana ancak sanatta, şiirde veda ederler, vedalaşıp yavaş yavaş

dünyamızdan çekilirler; gerçeklikte ise bizizdir ayrılan. Ve bu veda, her zaman öyle yavaş yavaş olmak zorunda değildir. Alexander'in vedasında olduğu gibi. Yetmiyormuş gibi, son istasyonda o çocuk biner trene, vagonun içine fırlatılmış taş gibi. (*"Hey Selim! Selim yolun burada mı bitecekti? Daha nerelere gidecektik seninle, onca mayını boşuna mı aşıp geldik?"*) Şairin trenden inmesine bir istasyon kaldı. Bakma sen *"kal"* deyişine, nereye götürecek ki seni?

Kırık biyografi

Söze, yazıya Fellini ile başlamıştık. Onun çoğu filmi bir biyografidir. Ama onun geçmişinin fragmanları bir araya getirilince ortaya İtalya tarihi gibi bir şey de çıkar. Bir tür panorama gibi. (*"Amarcord" "Roma" "8,5"*)

Hayat bir biyografiyse oyun yazarı kimdir? Tiyatroda, romanda, öyküde yazar biyografileri hangi kurala göre yazar? Kahramanlarıyla, kişileriyle oynadığı oyunun kuralları nerede yazılır da onlara bakıp kararlar verir. Yoksa sadece oynar mı onlarla? Benim hayatımın biyografisini kim, kimler nerelerde yazdılar, yazıyorlar. Tanrıya, topluma, kurala isyan edip kendi biyografimizin kurallarını kendimiz koyabilir miyiz? Yoksa sadece isyan mı edebiliriz bu biyografiye? Oyunun kurallarını ihlal ederek? Ama önce bulalım bakalım kuralları varsalar. Alexander'ın bütün bir film boyunca aradığı da bu biyografinin savrulmuş parçaları geçmişe, ana, hatta geleceğe saçılmış, dağılmış değil mi? Fragmanlar arasında ne diye dolaşıyor? Şu son ana kadar 'oyunu' kendi yazmış, kendi oynamış. Öyle sanmış. Şimdi kanser, oyunu bozuyor, ama o sanki oyunun çok daha geride bir yerde bozulduğunu fark ediyor. (*"Anne ne oldu bize, niçin çürüdük böyle?"*)

"Sonsuzluk ve Bir Gün" biyografisini dağıtmış olanlara, altmış yaşlarının basamaklarında geri dönüp onu en azından nerede parçalandığını anlamak isteyenlere yazılmış bir konçerto. Beethoven'in viyolin konçertosunun solo bölümü gibi bir şey. Bir Mozart değil bu bestenin sahibi, onun gibi, içinden hazır uçup gelmiyor notalar, bir Beethoven gibi, düşünüp, tasarlayıp duyguyla harmanlıyor Angelopulos temasını; dağılma ile, kaos ile uyum arasındaki ince çizgide yürüyen hayatı 'besteliyor.' Bu yüzden olacak asıl bir 'atmosfer' filmi bu. Anlamı ikinci düzleme bırakan bir atmosfer. ◘

Enis Temizel

PİRİ REİS

ENDÜLÜS MACERASI

1929'da Topkapı Sarayı'nın depolarında bir dünya haritası bulunur. 16. yüzyılın başlarında Piri Reis tarafından yapılmış bu dünya haritası, gerçeğe uygunluğuyla bilim dünyasında büyük ses getirir. Piri Reis, büyük Osmanlı denizcisi ve haritacısıdır. Yanında yetiştiği amcası, ünlü denizci Kemal Reis ile Ege ve Akdeniz'de korsanlık yapmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun emrinde çalışmış, Osmanlı Donanması'nda resmi hizmete girmiş ve en son Mısır Kaptan-ı Deryası iken idam edilmiştir.

Tarihsel gerçeklerden yola çıkan bu grafik roman, yazarının hayal gücüyle fantastik boyutlar kazanmıştır. Piri Reis ve Kemal Reis, Katolik olmayan halkı işkenceden geçiren Başengizisyoncu Torguemada ile katledilmeleri emrini veren İspanya Kralı Ferdinand ve Kraliçe İsabel'in askerleriyle savaşlarında başarılı olabilecekler mi? Paralel evrende Işık İnsanlarını karanlığın elinden kurtarabilecekler mi?

Bilim ve Gelecek Kitaplığı



www.bilimvegelecek.com.tr / bilgi@bilimvegelecek.com.tr / 0216.349 71 72

Mitoloji'den hayata ışıyan kıvılcım

ENSAR İLYASOĞLU



Ceren İlyasoğlu. "Kawa". prestuvai üzerine akrilik. 50x70cm

O zamanlar, yıldızlar daha parlak görünürdü... Berrak yıldızkarası gecelerden ve en uzaklardan büyülü ışıklarını gönderirlerdi yeryüzüne... Uyuyan çiçeklere, ağaç kuytularındaki kuşlara , börtü böceklere ninniler söylerlerdi; usul usul esen rüzgârların eşliğinde... Dağlardan , doruklardan dörtnala gelen ırmaklar ışıl ışıl, yıldız yıldızdı... Damlalar sevinçle dokunurdu zamana... Ve en uzaklara doğru akıp giderken bereket saçarlardı kıyılara... Can verirlerdi dolup taşan, oynaşan balıklara...

Toprak bereketli ve çömertti... Varını yoğunu sunardı emek verenlere... Canı olana , canlı olana...

İnsan soyu henüz kirletebilmiş değildi ne toprağı, ne suyu , ne de gökyüzünün gecesini gündüzünü...

İki ırmak; Fırat ve Dicle, kardeşçesine akardı denizlere doğru... Geceleri yıldız yıldız , gündüzleri ışık ışık bereket saçardı kıyılarına... Bereket taşırdı en küçük damlalar bile akıp giderken denizlere doğru...

Toprağın bereketli olduğu yerde insan soyu sağlıklı ve güzel olurdu... Kadınların elleri becerikli , yaratıcı ve sımsıcaktı... Kirpikleri uzun, gözleri iri, bakışları göller kadar anlamlı ve derindi...

Her şey masalsıydı... Yerin ve göğün olaylarına, olgularına derin, gizemli ,tanrısal anlamlar yüklenirdi... İnsan soyu dünyanın, toprağın, suyun, ağacın anlamını keşfetmeye uğraşır; öğrendiği her şeyi kendisine ulaşmanın bir aracı, bilgisi ve zenginliği olarak anlamlandırmak isterdi.

Gece ve gündüz, aydınlık ve karanlık, korku ve cesaret, iyilik ve kötülük, hayat ve ölüm... yaşayıp sorgulayan, öğrenip anlamlandırma yoluna giren insan soyu giderek büyüyüp genişleyip derinleşecek olan, giderek insanlaşacak olan o anlamlı yürüyüşünün ve yolculuğunun henüz başlangıç noktalarındaydı...

Irmaklar; o iki ırmak kavuşacakları buluşacakları an ve yere, o coşkun şölene doğru akıyordu...

Fırat ve Dicle'nin buluşması bir şölen gibi görkemli ve etkileyiciydi. Dalgaların dalgalarla, damlaların damlalarla buluşması aynı nehir yatağında kavuşup aynı nehir yatağına akması sevinçlerle karşılanırdı. Kuşlar çığlık çığlığa kanat çırpar, rüzgârlar en anlamlı şarkılarını dalgalarla buluşturur, balıklar coşkuyla yarışır ve Şattül Arap büyüyen yatağında birleşip güçlenmenin cesareti ve onuruyla denizlere bir an önce ulaşmanın dayanılmaz heyecanı ve hızıyla savrulup giderdi...

Dağları ve ovaları, ırmakları ve pınarları ve dahi gölleri ile bu bereketli coğrafya; Mezopotamya coğrafyasıdır. İnsanoğluna ve bilumum canlılara bereketini, cömertliğini sunan Mezopotamya coğrafyası...

Düşsel olanla masalsı olan, bilinenle bilinmeyen, sorulanla sorulamayan iç içe, sarılıp sarmalanarak ayrışacağı, bilgiye ve bilince çıkacağı, çıkarılacağı zamana doğru yolculuğuna, insan soyunun eliyle, aklıyla, diliyle ilerliyordu...

Mitoloji, içten içe acelesi olmadan kendini örüp biriktiriyor, tarihsel olana akışın tohumlarını besleyip büyütüyor, güncel olana ışık tutmanın yolunu arıyordu...

Toprağa ve suya dokunan insan dost olanla düşman olanı, iyi olanla kötü olanı, yararlı olanla zararlı olanı yoklayıp dokunarak, deneyimleyip aktarmayı öğrenerek ve aktarılanı biriktirerek, geleceğe doğru büyüyüp, büyütüp, derinleşip- derinleştirerek adım adım ilerliyordu...

İşin insana kattığını, yarattığı, şekillendirip biçimini değiştirdiği maddenin verdiği hazzı, coşkuyu, heyecanı yüreğinin en derin yerinde duyuyor, şekil verdiği demirin ve kullandığı ateşin hayatına kattığı kolaylaştırıcı iyiliklerin hazzını ve sevincini yaşıyordu...

Saraylar yapılıyordu insan eli ve emeğiyle! Dehlizlerinde ve karanlıklarında zindanlar da unutulmuyordu!Krallıklar kuruluyor, krallar hüküm sürüyordu Mezopotamya coğrafyasında. Toprak işleniyor, demirciler demir dövüyor, saraylar ve saraydakiler besleniyordu. Asalaklar ve asalaklıklar hükümranlıklarını büyütüp sonsuzlaştırmak istiyorlardı. Sarayların kutsallaştırılıp tanrısallaştırılmalarının fısıltıları yayılıyordu kulaktan kulağa.

Kralın adı Dehak'tı. Dolu sofralarda besleniyordu... Mezopotamya coğrafyası ışıklı, aydınlık ve bereketliydi... Dehak'ın sarayında bir sarayda olması gereken her şey; muhafızları, bekçileri, büyücüleri, sağaltıcıları, cellatları, zindanları... Sofrasında toprağın, suyun ve ağacın sunduğu her şey yani doğanın cömertliğinin ve bereketinin ve insan emeği ile elde edilen her şey. Ama Dehak'ın içinde, aklında ve yüreğinde kocaman bir küfür! Küfür kötülüğü arttırıyor, zulmü arttırıyor, besliyor... Kötülük küfrü

büyütüyor... Küfür, içeriden dışarıya yol arıyor. Küfür kokusu Dehak'ın bedenini sarıyor ve onu yara bere içerisinde bırakıyor. Küfür yaraya dönüşüyor; yara küfürleniyor! Yara ve küfür kendini sağaltmak için kan istiyor, can istiyor, zulme akıyor.

Öte yandan demir işleniyordu... Demirciler işe koyuluyor, demire şekil veriyor, aletler yapılıyordu... Her gün biraz daha geliştirilerek ve yeniden... Demircilik, Mezopotamya coğrafyasında bir *"sanayii"* olarak gelişiyordu. Demirciler vardı şafakla işe koyulan. En gelişmiş "ü*retici güçleri*"ydiler Mezopotamya coğrafyasının...

Belki de Kawa, demircilerin en ünlülerindendi. Demire şekil verirken öğreniyor, öğrendikçe ustalaşıyordu. Dokunduğu insana güven veriyordu. Demirin tavında dövüldüğünü keşfediyordu. Çekicin, kızgın demire dokunması gereken anı, o büyülü ilişkiyi deneyimleyerek öğreniyordu. Ne bir an önce ne bir an sonra; tam vaktinde örsün üzerindeki kızgın demire dokunmalıydı çekiç. Şekil vermek için, yenilemek için demiri -bir alete dönüştürmek için- *"o an"* hamle yapılmalıydı. Kawa'dan daha iyi *"demirin tavında olduğunu"* kim anlayabilirdi? Sanki ve belki, geleceğin değişimlerine *"objektif ve subjektif koşullarının"* anlaşılmasına-kavranmasına akan, demiri tavında dövenlerin biriktirdiği, o uzun tarihsel serüvene akıttığı küçük ve değerli bir kıvılcımdı...

Kral Dehak bebek,çocuk ve genç beyinler istiyordu sağalmak için. Beyinleri sürerek yaraları iyileşsin istiyordu. Zulüm ve korku, Mezopotamya coğrafyasını sarıp sarmalıyordu.

Kawa, güçlü kollarıyla demire şekil verirken; düşünüyor düşünüyordu... İçten içe, Dehak'ın zulmüne karşı yüreğinde isyan duygularını biriktiriyordu. Var gücüyle çekicini demire vurduğunda kıvılcımlar yayılıyordu, Kawa, düşünüyordu ve o kıvılcımlar yüreğini, beynini ışıklandırıyordu...

"Dehak'ın zulmü yenilmez değildir!" diye düşünüyordu... Güç ve aklı birleştirerek sabırla ve cesaretle zulüm yenilebilir, Dehak yenilebilirdi!

Mezopotamya coğrafyasında akan yalnızca iki ırmak değildi. Ve birleşip güçlenen, buluşup cesaretlenen iki ırmak değildi. Toplumların hareketi ve geleceğe akışı içerisinde en genel, en geniş anlamıyla birbiriyle çelişen, çatışan, dövüşen iki damarda şekilleniyor ve belirginleşiyordu... İnsanlığın *"altın çağ"*a akan o büyük derin ve anlamlı serüveni içerisinde zulmün, sömürünün, barbarlığın, sarayların ve krallıkların, Dehak'ların beslendiği, yaşadığı kötülüğün damarı ile Mezopotamya'da yaşayan ve yaşayacak olan halkların emek verenleri, toprağı işleyip demiri dövenlerin, şekil verenlerin, iyilikten yana olanların, yeni dünyalar kurmak isteyecek olanların, özgürlüğe giden, insanlığın altın çağına ilerleyen Kawa'ları yaratan, besleyen, haklı ve güzel olanın damarı!...

Mitoloji ve tarih, zulüm ve barbarlık, isyan ve ihtilaller; bu iki ana damarın çelişkisi, çatışması ve güç ilişkileri üzerinden şekillenecekti.

İki düşünce, iki kültür, iki gelecek tasarımı tarihsel akış içerisinde, kendini var eden damarlar üzerinde yeni biçimler alarak, zenginleşerek, derinleşerek ve çatışarak ilerleyip akıyordu...

Dehak, yalnızca genç beyinleri yaralarına sürerek hastalıklarından kurtulmak istemiyordu; genç beyinleri yok ederek insanın gelecek umudunu, düşüncesini ,aklını ve hayallerini de ortadan kaldırmak istiyordu. Onun, neden yaralarına gençlerin beynini istediğinin gerçek anlamından daha çok, simgesel bir anlamı olduğunu, mitolojiden tarihe ve güncele uzanan insanoğlunun serüveni içerisinde sayısız örneklerini ortaya çıkarmıştır. Yine Kawa'nın bir demirci olmasının da gerçek anlamından daha çok simgesel anlamlar taşıdığının da örnekleri aynı serüven içerisinde toplumların hafızalarında yer tutmuştur. O; üreten, demire şekil veren, yeni günler ve yeni dünyalar için ilerleyen yığınların hareketinde anlamlı bir yer edinmiştir.

Kawa düşünür... Ölümden ve zulümden kurtarabildiği gençleri düşmanın gözünden uzak dağlarda eğitir, örgütler ve savaşmayı öğretir... Her bahar geceleri gökyüzüne bakar ve gülümser... Önce havaya, sonra suya, sonra toprağa düşüşünü hisseder cemrenin...

Demir tavında dövülür... Cemre, hiç sırasını bozmadan ve tam vaktinde gelir. Kawa gülümser. Ne erken olmalı ne de geç kalınmalı; *"an"* gelmeli, an beklenmeli ve yönünü dağlara çevirir. Demire şekil veren akıl insanın zulme karşı eğitilip, birleştirilip, savaşarak yeni günlere ulaşacağına derinden inanır. Demir tavında dövülür, cemre tam zamanında ve sırasıyla iner doğaya... Mitoloji tarihe, tarih geleceğe akar... İhtilal ve isyan; "objektif ve subjektif koşullara" ilerler...

"An" gelmiştir!... Yirmi Mart'ı ,yirmi bir Mart'a bağlayan gecedir... Dehak'ın sarayı kuşatılmıştır!

Kawa'nın eğitip birleştirdiği, savaşmayı öğrettiği savaşçılar Dehak'ın barikatlarını aşıp muhafızlarını yenmişlerdir. Kawa, Dehak'ın karşısındadır. Vakit ne erkendir, ne geç... Demir tavındadır! An gelmiştir! Kawa çekicini kaldırır; olanca gücü ve öfkesiyle, olanca bilinci ve ustalığıyla, tam vurulması gereken noktaya, zulmün tam orta yerine, küfürün ve karanlığın en can alıcı noktasına çekicini indirir! Dehak, yenilmiştir! Dehak, yoktur!

Şafak sökmektedir... Birazdan karanlık aydınlığa evrilecektir. "*YENİ BİR GÜN*" doğacaktır! Meşaleler yanmaktadır dağlarda. Bütün Mezopotamya coğrafyası ışık ışıktır, sevinç sevinçtir, çığlık çığlığadır...

NEWROZ'dur artık... "*YENİ GÜN*"dür yaşanan Mezopotamya coğrafyasında. Yanan ateşlerin etrafında yükselen sevinçler, zafer çığlıkları yeri göğü sarsmaktadır. Mitoloji tarihe, tarih geleceğe akmaktadır... Fırat ve Dicle sevinç çığlıklarıyla "*YENİ GÜN*"ü, "*NEWROZ*"u selamlamaktadır!

O damar insanların, üretenlerin, yaratanların, emek verenlerin, zulme direnenlerin altın çağa akan, özgürlüğe ilerleyen Kawa'nın yaktığı kıvılcımla ışıl ışıldır! Sanki çağlar sonra, zamanı geldiğinde, gerçekleşecek olan bütün coğrafyaların isyanlarına, ihtilallerine, toplumsal altüst oluşlarına, kurulacak halkların iktidarlarına ışığını akıtmanın, ulaştırmanın düşsel sevinci ile aydınlanmaktadır gökyüzü...

Mezopotamya coğrafyasında yine devletler kurulacak, diller, kültürler yeşerip kök salacak ve mesken edinecektir bu bereketli coğrafyayı...

Mitoloji tarihe, tarih geleceğe, gelecek Altın Çağ'a akacaktır.

Elbette zulüm bitmemiştir! Yeni zalimler çıkacaktır kendi damarı üzerinde! Dehak'ın soyu, tükenmemiştir henüz. Kapitalist - emperyalist gericilik, modern Dehak'larla varlığını sürdürüyor. Bugün hâlâ, Mezopotamya coğrafyasında bebeklerin, çocukların, gençlerin kanları akmaktadır!

Fakat Kawa'lar da tükenmemiştir! İşçilerin, köylülerin, üreten ve yaratanların, halkların o tarihsel serüveni içerisinde yeni bilinçlerle, yeni akıllarla, tarih sahnesindeki yeni güçlerle ve örgütleriyle serüven devam etmektedir!...

Fırat ve Dicle, denizlere doğru akmaktadır... ◘

*

gizli bir el incitmeden siliyor şehrin üstündeki sisi
şiir açmış geceden ağaçlar
erguvan fısıltısı
bahar

gözleri çiçekli çocukları çağrıyor
Boğaz Köprüsü'ne ip atmış salıncaklar

saçlarında rüzgârla
bir Karadeniz'e uçuyor
bir Marmara'ya
gamzesi güzel kızlarla, gülüşü güzel oğlanlar

başını kaldırsan bulut
ayağını sürüsen deniz
uzansan martılarla vapurlar

yer sofrası kurulmuş kıyılarda
tabaklarda zeytin bol, dallarıyla...

'haydi Abbas vakit tamam'
bak nihayet geldi
bazı şehirlerde
mutluluk için
iftar saati! / mut-lu-luk

Elif Firuzi



dosya

görme hakkı!

Sanatçı kime resim yapar? Kimin duvarında görmek ister? Burjuva neden resim satın alır? Yüksek estetik düzey mi? Yatırım mı? Sermaye biriktirme dürtüsünün içgüdüsel bir imajı mı? Mevcut "piyasa" ilişkilerini düşünürsek: "Bütün dünya sanatı bir sınıfın beğenisi üzerine" biçimlendirilebilir mi?

İnsanlığa mal olmuş onca sanat eserinin "sadece bir sınıfın duvarları"nda var olabilmesi ne kadar doğru? İnsanlık, ortak kültür mirasını "görme hakkı"ndan da yoksun olabilir mi? Resim sanatı nasıl özgürleşir?

Soru çok; tartışma derin... Dosya ile bir ucundan başlayalım.

Mona Lisa, 1947'de ye[illegible]en yerine asılırken

Ortak miras

AYDIN ÇUBUKÇU

Bir sanat eserine "*sahip olmak*" ne demektir? Parasını verip satın alanın, kişisel konutunun bir odasına kapatmasında yanlış olan ne? Picasso'nun ya da Osman Hamdi'nin bir eserini görmenin "*mal sahibine ait*" çok özel bir ayrıcalık olması neden can sıkıcıdır?

Bu oldukça sıradan görünen soruyu yanıtlayabilmek için öncelikle, sanat eserinin konusu, içeriği ya da biçimi ne olursa olsun bütün insanların hem güncel hayatının hem de uzun tarihinin bir parçası olduğunu hatırlamamız gerekir.



Sanat eserinin, dünyayı yorumlamanın, bilmek ve değiştirmek isteğinin bir ifadesi olduğuna ilişkin tez doğrudur. Ressam ya da heykeltıraş, öyle düşünmüş olsun ya da olmasın, her hareketiyle doğadan bir parçayı kendinin kılar. "*Olduğu gibi, tıpatıp benzerini*" yapmaya girişmiş olsa da sonuçta elde ettiği görüntü kendi birikimlerinden, yeteneğinden geçerek gerçekleşmiş yeni bir varlıktır. Her şeyden önce sanatçının düşüncesinin ve güncel ilişkilerinin izlerini taşır.

Ayrıca onu birilerine göstermek için yaptığından, varsayılan izleyicinin de eğilimlerini, isteklerini, beğenilerini gözetecektir. Hem kendisi, hem de eserini sunduğu diğerleri, eserin bir "*ortak nokta*" halinde oluşturulmasına katkıda bulunurlar. Sadece bu küçük azınlık değil, eserin yaratılışından ve varlığından hiç haberleri olmayan milyonlarca insan, o anda yaşayanlar, ölmüş olanlar ve henüz doğmamış olanlar da eserin yaratım sürecinde bilmeden ve üstelik istemeden yer alırlar. Böylece sanat eseri pek çok insanın etkileriyle ya da yalnızca varlıklarıyla katıldıkları bir ürün olarak ortaya çıkar. Yalnızca geçmişin ve bugünün değil, geleceğin de etkisini içinde taşır. Kısacası, bir toplumsal üretimin sonucudur. Birinci olarak, bundan dolayı herkesindir!

İkinci olarak, sanat eseri dünyayı bilmenin yollarından biri olduğu kadar öğrenilmesinin de aracıdır. Bu dünyaya, hayatımıza ilişkin irdelediği bir şeyler ve üzerine söyledikleri vardır. Doğru ya da yanlış, güzel ya da değil, yaratılmasının ve bildirisinin içeriği ne kadar öznel olursa olsun, taşıdığı bilgi bize iletilmek amacındadır, bizim içindir. Söylediği her şey paylaşılması, tartışılması, öğrenilmesi gereken bir bilgiyi ya da sezgiyi içerir. Dolayısıyla onun herhangi bir biçimde bizim ona ulaşmamızı önleyecek şekilde kapatılması, bilgi edinme hakkımızın engellenmesidir.

Böylece, gerek üretiliş sürecindeki toplumsal ve tarihsel boyut nedeniyle, gerekse işlevi ve amacının sonuçta topluma ve tarihe ilişkin özellikler taşıdığı için, her sanat eseri, bütün insanlığın ortak varlığıdır. Bunun, eserin niteliğinden, sanatçının amacından bağımsız bir özellik olduğu açıktır ve bu yüzden, her eser, "*insanlığın ortak hazinesinin*" bir parçasıdır.

Müzeler neden var?

Başlangıçta, aristokrasinin ve yeni yeni egemen sınıf haline gelmeye başlayan burjuvazinin sırf servet böbürlenmesinin bir aracı olarak başlayan sanat eseri biriktirme eğilimi, zamanla önemli bir sermayenin döndüğü bir pazarın doğmasına yol açmıştır.

Bundan çok önceleri, çağının en büyük aydınlanma merkezi olan İskenderiye Kütüphanesi'nde *Museion* adıyla oluşturulan kurum, bir felsefe merkezi olarak düşünülmüş olmasına karşılık, çevresinde kitaplıklar, amfi tiyatro, gözlemevi, botanik ve hayvanat bahçelerinin yer aldığı bir eğitim merkeziymiş.





Zaman zaman Roma İmparatorluğu döneminde ve Rönesans devri boyunca da benzeri kurumlar oluşturulmuş. Ancak aristokrasi ve merkezi krallıklar, sanat eserlerini saraylara, malikânelere kapatmayı daha uygun görmüş, sanat eserlerinin halka ait olduğu ve açıkça sergilenmesi fikri Fransız Devrimi ile birlikte yeniden doğmuştur.

Kuşkusuz bir edebiyat eserini, bir besteyi "*özel eşya*" haline getirmek bu anlamda mümkün değildir. Yayın hakkı vs. gerekçelerle birileri bir süreliğine ele geçirebilir, yayımlanması keyfine kalabilir. Ama bu, bir odaya, mahzene, salona kapatılmış heykel ve resim gibi değildir. Er ya da geç, uluslararası telif hakları uygulamasına göre bir süre sonra edebiyat eseri okuruyla buluşabilir; uzun süre elde tutmanın bir anlamı kalmaz.

Resim ve heykel, bu yüzden olağanüstü pahalı bir "*yatırım aracı*" haline gelebiliyor. Tarihi eserler de dâhil olmak üzere, her türlü sanat eseri ve değerli kalıntılar, eğer gerekli koşulları sağlayabilirseniz "*özel koleksiyon*" salonunuzun süsü olarak kullanabilirsiniz. Kural olarak, "*değerlendirme, yarar sağlama ve merakı tatmin amacıyla*" bu türden eserleri elinizde tutabilirsiniz. Yılda bir iki kez resmi görevliler tarafından denetlenirsiniz!

Ne var ki yakın dostlarınız ya da hava atmak istediğiniz rakipleriniz dışında kimse onları göremez. Resmi kurallara bağlanmış da olsa, insanlığın ortak mirasını böylece kedi mülkünüz gibi kullanabilme hakkınız

olup olmadığını, resmiyet dışında başka kurallar açısından tartışabiliriz ancak.

Koleksiyoncu, bizim bilgi edinme ve eserden yararlanma hakkımızı ele geçirmiş olan biridir. Ona itiraz eden, eserlerin tüm insanlığın ortak ürünü, dolayısıyla ortak mirası olduğunu söyleyen biri çıkmaz.

Müzeler devrimlerin ürünüdür

Müzeler, kuşaktan kuşağa aktarılmasında yarar gördüğümüz her türlü sanatsal ya da tarihi eseri, doğa ve bilim tarihine ilişkin malzeme ya da kalıntıyı hem korur, sınıflandırır ve belli bir düzen içinde sergileyerek genel yarara sunar; hem de bilimsel bakımdan incelenerek tarihin karanlık kalmış kimi noktalarının aydınlatılmasına hizmet ederler.



Yalnızca öğrenciler ya da eğiticiler için değil, her yaştan, her meslekten insan için müzeler, her şeyden önce kendi varlığını tanıması için değerli bir kaynaktır. İnsan oluşunun kaynaklarını ve geçtiği yolların özelliklerini öğrenebilmesi için zorunlu eğitim araçlarıdır. Bu yüzden, müzeye konmak yerine evde saklanan her sanat eseri dolaysız olarak eğitim hakkımıza yapılmış bir saldırı olarak görülmelidir.

Bütün modern burjuva devletler, aydınlanmacılığın eğitsel ilkelerine öykünerek, resmi sergiler, yarışmalar düzenleyerek ve müzeler kurarak burjuva ideolojisine destek için sanattan yararlanmıştır. Bizdeki örneğinde de görüldüğü gibi, başta devlet iktisadi devlet kurumları ve özellikle de bankalar aracılığıyla koleksiyonlar oluşturulmasını sağlamıştır; bunun için yasalar da çıkartılmıştır.

Bu çabaların, resmi dünya görüşünün halka ulaştırılması, anlatılması ve benimsetilmesi amacının rol oynadığını görebiliriz. Pek çok devlet, müzelerde sanat eserlerinin sistemli bir biçimde sunulmasının eğitici rolünü değerlendirmektedir. Üniversiteler, eğitim programlarını desteklemek üzere kendilerine özgü müzeler kurarlar. Bu, sanat ürünlerinin, resmi ya da akademik alanda doğrudan *"ortak miras"* olarak ve eğitimle ilgilendirilerek değerlendirilmesidir.

Fransız Devrimi'yle başlayarak, bu bütün burjuva devletlerin ortak tutumu olmuştur. Fransız Devrimi, sarayların ve aristokrasinin şatafatlı şatolarının süsü olmaktan öte geçmeyen bütün sanatsal zenginliğini halka açık ortak alanlarda ve mekânlarda sergilemenin yolunu açmıştır. Büyük Ekim Devrimi sırasında bizzat Lenin, çarın ve büyük toprak sahiplerinin, yüksek burjuvazinin elinde bulunan bütün sanat eserlerine en küçük bir zarar verilmemesi, müzelerde toplanması ve halka sergilenmesi için kesin talimatlar yayınlamıştır.

Her iki büyük devrimin de başlıca amacının, halkın yoksun bırakıldığı her zenginliği ve mutluluğu sağlamak olduğu düşünülürse, sanat eserlerinin halka ait kılınmasının en uygunu yolunu bulduklarını söyleyebiliriz. Bugün dünyanın önde gelen müzelerinin bu iki ülkede bulunması rastlantı değildir. Bir bakıma müzeler, sanat eserlerinin kamulaştırılmasının araçlarıdır.

Müzelerin geliştirilmesi artık bilimin konusudur. Geçmişimizi ve geleceğimizi yakından ilgilendiren bu kurumların, sanat eserleri, doğal ve tarihsel varlıkları özel mal edinmeyi grçekten önleyebilmesi, elbette doğrudan doğruya siyasal iktidarın da bu ortak mirasın gerçek sahibi olan halkın elinde olmasıyla mümkündür.

Koleksiyonculuk, büyük ölçüde tarihi eser kaçakçılığının bir örtüsü olarak kullanılırken, büyük paraların döndüğü bir piyasanın varlığı da bilinirken, yetersiz ve sürekli olarak ticareti ve özel sahipliği kolaylaştıran değişiklikler yapılan yönetmeliklerle disiplin altına alınması mümkün değildir. Her türlü özel koleksiyonun yasaklanması ve müzelerin mükemmelleştirilmesi de sosyalizm için mücadelenin bir yanı olmalıdır.

Sanatın derin devleti

BURHAN KUM

Yayınevinden çıkmış Şişhane'ye doğru yürüyordum. Yolun sağında bir afişle karşılaştım, tarihi geçmiş bir resim sergisine ait. Afişin alt bölümünde serginin Barcelona'da Çalık Holding sponsorluğunda açıldığını okuduğumda güneş batmak üzereydi, üşüdüğümü fark ettim.

Failini bilmediğimiz her cinayeti, siyasi iktidar tarafından neden atıldığını anlayamadığımız her adımı, ya da devlet aygıtında yer alan güçlerin yasaları çiğneme özgürlüğünü, hiçbir şey ifşa etmeden açıklayabilen bir kavram var. Sümüksü bir kütle gibi amorf, hacmini, muhteviyatını, dokusunu tarif etmenin zor, üstelik ruhumuzun en ince çatlaklarına kadar sızdığı için boğazımızdan söküp atmanın imkânsız olduğu bir yapı. Devletin ilelebet payidarlığından ve milli çıkarların korunmasından sorumlu, konjonktür gereği değişime uğrayan siyasi yapıyla uyum içerisinde dönüşerek devlet çarkını kesintisiz denetleyebilen insanüstü bir teşkilat. Görebildiğimizin ardında yürütülen karanlık ilişkilerin, akıl ermez dinamiklere kısa yoldan verdiğimiz ad: Derin Devlet.

12 Eylül'den sonra sanatın hızla sermayenin denetimine girmesiyle artık kimlerin hangi nedenlerle öne çıkarıldığının, kimlerin ise neye dayanarak dışlandığının anlaşılmazlığında insan kendine sormadan edemiyor: Acaba sanatın da *'Derin Devlet'*i var mı, diye. Hatta sanat alanında da birtakım ilişkilerin derin devlet mantığıyla işlediği düşüncesine kapılmakla abartılı mı davranıyoruz? Yapıt fiyatları milyon dolarlarla ölçülen, sergileri şatafatlı kokteyller eşliğinde *lanse edilen* sanatçılar sırtını dayadıkları şirketlerle aklımızın ermediği ne gibi ilişkiler ağı içinde?

Şişhane'den bakınca, Enerji Bakanı Berat Albayrak'ın uzun süre genel müdürlüğünü yaptığı Çalık Holding'in 2015 yılında Malborough Galeri-Barcelona'da açılan Ahmet Güneştekin sergisine destek sağlamasının sanatseverlikten öte bir açıklaması olduğunu düşünüyorum. Holdingin pazardaki yüzlerce sanatçı arasından Batman'ın Garzan işçi kampında doğan Güneştekin'i seçme olasılığının, Güneştekin'in yüzlerce şirket arasından Çalık Holding'i seçmesinden daha akla yakın olduğunu söyleyebiliriz. Sermayenin yapısı gereği her adımını maddi bir çıkar doğrultusunda atan, bu çıkarlarını azamileştirmek için siyasi iktidarla fiili bağ kuran; enerji, inşaat, tekstil, finans ve telekomünikasyon alanlarında aktif bir holdingin bir sanatçıyı desteklemekteki amacı ve bu sanatçının seçiminde başvurduğu kıstaslar ne olabilir?



Güneştekin'in işlerini Contemporary İstanbul'da birkaç yıl üst üste görme fırsatımız oldu. Çağdaş pazarlama teknikleriyle uyum içinde tasarlanmış, izleyiciye önemli bir sergiye geldiğini şiddetle belli eden bir



Davutoğlu ve Mitsutoshi Tanaka



Güneştekin ve Çalık

görme hakkı!

mekânda, yoğun asistan emeği ile üretilmiş, bol renkli, bir şey anlatmaktan ziyade kendileri hakkında konuşan dekoratif işlerdi. Hakkında yazılan yazılarda sık geçen bir sözcük dikkatimi çekti: *özgün*. Neye göre, diye sormak durumundayız. Son sergisinde kendimizle yüzleşmemiz için işlerin üzerine aynalar yerleştirmesini özgün sayabilir miyiz? Geçmişimizle hesaplaşmamızın simgesi olarak abaküs kullansa ancak bu kadar yaratıcı olabilirdi. Kötü mü buldum, hayır ancak ezici kütlelerine karşın fazla zaman ayırmaya değmeyecek kadar içerikten yoksun ve yüzeyseldiler. Sanatçı dâhil herkesin işlerin niteliğinden çok (fahiş) fiyatları üzerindeki söylentilere yoğunlaşması yeterince açıklayıcı olmalı. Her şeyi rant ve para ile ölçen günümüz iktidarıyla aralarındaki bu çarpıcı benzerlik ilişkilerinin artistik bir ifşaatı gibi. Üstelik bir holding desteğiyle, uluslararası boyutta bir sanatçı olarak pompalanması, "*sanat tarihinin artık bir çek defteriyle ne kadar kolay yazıldığının*"[1] somut bir örneği sayılabilir.

Devletlerin ve devletle içi içe geçmiş şirketlerin sanata neden yatırım yaptıkları artık herkesçe tahmin edilse de kapalı kapılar ardında konuşulanlar, kurulan bağlar ve uzun vadeli hesaplar meçhul olduğu sürece sağlıklı bir değerlendirme yapmak olanaksız. Bu konuda içeriden yazan araştırmacıların bile karşılaştıkları en büyük sorun anlaşmaların sır gibi gizlenmesi. Aynen, '*faili meçhul*' cinayetlerde emri kimin verdiği, cinayeti kimin işlediği herkesçe tahmin edilse de oluşturulan karmaşık ilişkiler ağının yarattığı enformasyon kirliliği içinde dilimizde kalan tek failin derin devlet olması gibi.

Afişle karşılaşmamın ertesi günü Aksanat'ta ücretsiz gösterilen Japon Filmleri Festivali'nde bir film izlerken aklıma geldi: Suriye sınırında Rus uçağının düşürülmesine en çok sevinen Japon sermayesi olabilir mi? Türkiye'de ne kadar mega inşaat projesi varsa talip olan Japonların JICA'nın (Japon Uluslararası İşbirliği Ajansı) lobi faaliyetleri sonucu yakın tarihte Marmaray, İzmit Asma Köprüsü, Çoruh Nehri Havzası Rehabilitasyonu, Sinop Nükleer Santralı (Mitsubishi Heavy Industries) gibi dev ihaleleri aldığını biliyoruz. JICA'nın Türkiye'de yoğun biçimde faal olması İkinci Boğaz Köprüsü ihalesini kazanmalarından sonradır. Akkuyu Nükleer'in Ruslara verildiği hatırlandığında düşürülen Rus uçağı, çantada keklik gördükleri üçüncü köprü inşaatını Korelilere kaptırmalarının acısını hafifletme olanağı sunuyor gibi. Uçağın düşürülmesinden sonra Türk-Rus ilişkilerinin kopma noktasına gelmesinin bekledikleri fırsatı yarattığı söylenebilir. Fiili durum, zaten daha temel inşaatı aşamasında ciddi sorunlar yaşandığı söylenen Akkuyu'nun Rusların elinden alınmasına yol açma olasılığını yükseltiyor. Kısa vadede Beştepe'den ihalenin iptali doğrultusunda bir kararın çıkmayacağını

1 Don Thompson, *Sanat Mezat*, İletişim, İstanbul, 2011, s. 90

kim bilebilir? İki nükleer santralın inşası için toplam 40 milyar doların üzerinde bir maliyet hesaplandığı düşünüldüğünde Türk-Rus ilişkilerinin bozulmasının Japon şirketlerinin ağızlarının sulandırması anlaşılabilir bir durum. Japonların yanı sıra Almanya ve Çin de Akkuyu inşaatını devralmaya hazır olduklarının sinyalini verdiler.

Bunca rekabetin olduğu bir dünyada işlerin yalnızca lobi faaliyetleri ve rüşvetle yürütülemeyeceğini artık Japonlar da çok iyi biliyor. Özellikle nükleer enerji gibi toplumda tepki çeken bir yatırımla anılmak hiç de hoş değil. (Fukuşima faciasının ardından Türk kamuoyunu nükleerin sakıncalarıyla ilgili bilgilendirmek için iki yıl önce İstanbul'a gelen bir Japon bilim adamının konuşması Japon Konsolosluğu tarafından engellenmişti.) Enformasyon çağında insanların hayatlarına olumlu cümlelerle girebilmenin yollarını bulmak gerek. Popüler kültür ve onunla ilintili sanat böyle anlarda can simidi gibidir. Aksanat'ta ücretsiz sunulan Japon Filmleri Festivali'nin amaçlarının başında bu geliyordu ve Japon sermayesinin Türkiye'deki sevimli faaliyetleri bir film festivaliyle sınırlı değil. Japon Hükümeti'nin *"Kültürel Mirası Koruma Projesi"* çerçevesinde hibe ettiği, 1.500 metrekarelik alanı kapsayan Kaman Kalehöyük Arkeoloji Müzesi'nin de 2010 yılında bu düşünceden hareketle kurulmuş olduğunu düşünebiliriz. Müzenin bünyesine, bir *"Japon bahçesi"* stilinde yapılmış, Japonya dışındaki en büyük botanik bahçesi de var.

Bu hibeyle ilgili olabilir mi? Japon lastik devi Sumitomo Rubber ve Abdülkadir Özcan Otomotiv Lastik A.Ş. ortaklığında yaklaşık 500 milyon dolar tutarında bir yatırımla müzenin yakınlarındaki Çankırı'da kurulan otomobil lastiği fabrikası üç yıl süren inşaat sonucunda geçen yıl üretime geçti. Japonların bir lastik fabrikası gibi büyük bir yatırımı neden gelip de Çankırı'da yaptığını merak edenler için: Türkiye'nin örgütsüz, ucuz işgücü cenneti olmasının bu tercihte öncelik teşkil ettiğini sanırım söylemeye gerek yok. Ancak lastik üretiminin çevreyi en çok kirleten endüstrilerden biri olmasının da bu kararda büyük payı vardır herhalde. Uzun süredir Japonların desteğiyle yürütülen Kalehöyük kazılarının fabrikaya yakın olmasının, olası çevreci itirazlara tampon oluşturacağını Japonlar kadar biz de tahmin edebiliriz. *"Kültürel mirası koruyan"* bir projeye çuval dolusu para hibe edenlerin insanlara iş imkânı sağlarken çevreyi *'azıcık'* kirletmelerine kim ne diyebilir? İstanbullular bilir, Baltalimanı'nda da bir Japon bahçesi var ya, onun neden yapıldığını da siz tahmin edin.

Geçen yılın en kötü filmi hangisiydi diye sorulsa *Ertuğrul 1890* hiç şüphesiz listenin üst sıralarında yer alacaktır. Yapımını Türk hükümetiyle Japon şirketlerinin ortaklaşa üstlendiği film, tamamını izleyebilen eleştirmenler tarafından *"ilkokul müsameresi düzeyinde"*, *"inandırıcılıktan uzak senaryo"*, *"zayıf oyunculuk"*, *"tribünel arabesk"* yollu kibar cümlelerle ıskartaya çıkarılmıştı. Vizyona girdiği gümbürtüye uygun bir tezatla gündemimizden sessiz sedasız çıkan film, birçok ilde öğrencilerin üst emirle *'tek sıra'* götürülmelerine rağmen 400 bin izleyiciyi zar zor geçerek büyük zarar etti. Olsun, bu vesileyle Japonlarla tarihi dostluğumuz bir kez daha hatırlatıldı ya, ileride faydasını görenler olacaktır elbet.



Ben bütün bunları düşünürken cumhurbaşkanı Dünya Sigarayı Bırakma Günü dolayısıyla, *"Açıkçası sigara ve alkol gibi bağımlılığa yol açan şiir, roman, film gibi büyük finans yönünün arkasında yattığını görüyoruz."* dedi. (Türkçesinden anlayabildiğim kadarıyla, cumhurbaşkanının resim ve heykeli bu zararlı alana dâhil etmemesinin Çalık Holding'in bir ressamı desteklemesiyle ilgisi olabilir. Neyse ki ikinci bir emre kadar resim yapmaya devam etmemizde şimdilik bir sakınca yok.)

Fakat *"film gibi büyük finans yönü"* dedi, değil mi? Japonlar da zaten tam bundan bahsediyordu.

IRKSAL FARKLILIKLAR MI EVRİMSEL ADAPTASYONLAR MI?





İzlemek sahip olma biçimidir

EZGİ BAKÇAY



Bir sanat türü olarak resimden söz ettiğinizde ve duvara asılacak bir nesne tanımladığınızda, ister istemez, tarihin belli bir döneminde sanatın özel mülkiyetle ilişkisine de değinmiş oluyorsunuz. Sanat eserinin kolektif olarak üretildiği ve kolektif olarak tüketildiği bir dünyanın sonuna referans veriyorsunuz. İmgenin mimari yapıdan, duvardan kopup çerçeveli, dokunulabilir, parlak, dayanıklı, taşınabilir hale geldiği çağdan söz ediyoruz. Bu çağda tablo zaten özel mülkiyetin, burjuva özel yaşamının, iç mekânın, mahremiyetin, bireyselliğin, tüketim aşkının ve sahip olma duygusunun ifadesi olarak biçim bulmuştur. Tablo ile birlikte değişen sadece imgenin sergilenme biçimi değildir. Temsil düzlemine taşınan imgeler de değişmiştir: Tablo sahibinin, sahip olduklarını gösterir, toplumsal sınıf ve statü farklılıklarını yeniden üretir. Tablonun seyircisi, izlediği şeylerin sahibidir ya da izlemek bir tür sahip olma biçimidir.

19. yüzyılda nihayet sanatçı kendi kendisinin efendisi olana kadar bu durum böyle gelişmiştir. Daha sonra da modern sanatçının bütünüyle özgür olduğu nadir tarihsel an vardır. Bohem sanatçının, özel mülkiyetten ve burjuvaziden tiksintisi yaşamak için eserini satmak zorunda olmasından kaynaklanır. Theo ve Vincent Van Gogh kardeşlerin ilişkisi bu uzlaşmaz çelişkinin metaforu gididir.

Evet, sanatçı özgür emeğin vaadidir ama kapitalist üretim ilişkileri içinde tüm diğer emekçiler gibi piyasaya çıkıp bedenini satmak zorundadır. Bu kısır döngünün dışına çıkmak için, alternatif ekonomiler ve kooperatif tipi örgütlenme biçimleri üzerine düşünmek gerekiyor. Cevap sanatın değil ekonominin alanında bulunabilir.

‘Yaratılış’ın sırrı ya da kültür endüstrisinde sanatın üzerindeki koleksiyoncu vesayeti

OĞUZ HAŞLAKOĞLU



Osman Hamdi tarafından adı *“La Genèse”* (*Genesis, Tekvin, Yaratılış*) (1901) konulduğu halde daha sonra bundan habersiz olarak *“Mihrap”* ismi verildiği anlaşılan resim aslında Modern Türk Sanatı’nın belki de en önemli eserlerinden biri. Kanaatimce her iki isim de korunmalı çünkü her ne kadar *“Mihrap”* ismini koyan tarihçi Mustafa Cezar, mecazi bağlamı da düşündük dese de, biri içeriğe, diğeri ise doğrudan biçime dayalı olarak bu şaşırtıcı ve benzersiz resmi bir bütün olarak özetliyorlar. Zaten resim en basit tarifiyle; *‘mihrapta bir rahlenin üzerinde oturan hamile bir Osmanlı kadınını’* konu ediniyor. Bu vesileyle de konuya bilimsel çalışmalarıyla ışık tutan ve Osman Hamdi’nin de akrabası olan tarihçi Edhem Eldem’e katılıyorum; işin doğrusunu bildiğimiz sürece ne isim verdiğimiz o kadar da önemli değil çünkü her şeyden önce sanat eserlerinin kamusal hayatları olduğu gerçeğini görmemiz gerekir. Ne var ki tam da bu nedenle bu eser bağlamında sorulması gereken sorular var çünkü eserin hâlâ muhtelif rivayetler içinde kayıp addedilmesi bir yana, toplumsal kabullerden koleksiyonculuk davranış biçimlerine, sanat toplum ilişkisinden tarih, kültürel aidiyet ve ilahiyata kadar pek çok ilgisiz gibi görülecek öğeyi iç içe barındırdığını görüyoruz. Böylesi bir katmanlı yapıya değinmek, eserin açık biçimde *‘provokatif’* içeriğine dair öncelikle bir özet çerçeveyi ortaya koymayı ve anlaşılmasına katkıda bulunacak belli bir okuma yöntemi önerisinde bulunmayı kaçınılmaz hâle getiriyor.

I.

Bu anlamda, öncelikle tarihçi Edhem Eldem’in hamile kadın figürünün ayaklarının altına saçılmış kutsal kitaplar arasında İncil ve Tevrat’ın bulunmamasının estetik bir seçim olduğu yorumuna katılmıyorum.[1] Eğer biz orada Doğu’nun kutsal metinleriyle birlikte İncil ve Tevrat da görseydik[2] bu eser gerçekten de merkeze aldığı hamile kadın figürü nedeniyle dinlerin kaynağına yönelik kadim ana tanrıça kültüne atıfta bulunan bir arkeolojik manifesto olarak anlaşılabilirdi, ancak durum öyle değil. Ne var ki bundan hareketle ressamına atfen kestirme yargılarda bulunmak da anlamlı değil çünkü resim bir bütün olarak anlaşılmadıkça tek tek parçaları üzerinden yapılacak spekülatif yorumlar ancak kendi bildiklerini okuyacağı için oldukça yanıltıcı ve dahası önyargılı olabilirler. Esere gelince, sadece Batı’da, önce yapıldığı aynı yıl 1901’de Berlin’de sonra da 1904’te İngiltere’de sergilendiği biliniyor. Başka bir deyişle, sergilenme yerleri ve ortamı dâhil her imgesi doğrudan titizlikle belirlenmiş bu resimde söz konusu durumun bir estetik seçim olduğunu söylemek pek mümkün görünmüyor. Diğer yandan resmin Burhan Kum’un daha önce *Evrensel Kültür*’de çıkan yazısında[3] yorumladığı cinsellik ekseninden farklı olarak özellikle ismindeki Genesis’in *‘doğum’* anlamı ve merkezi hamile kadın figürünün tarihsel ve sanatsal referansalar üzerinden okunabileceği düşüncesindeyim ve bunun yerlerdeki kutsal metinler içinde İncil ve Tevrat’ın bulunmayışıyla doğrudan

1 Bkz. HT Hayat. Perihan Ozcan’la söyleşi: http://www.hthayat.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede

2 Aslında ironik olan Batılı bir kutsal metnin zaten olmadığıdır ancak bu da başka bir meseledir.

3 http://www.evrenselkultur.com/2015/05/osman-hamdi-beyin-kayip-tablosu-iktidarin-yaratilisi/





Genesis Tekvin Yaratılış



görme hakkı!

bağlantısı olabileceği görüşünü taşıyorum. Bu durumu ortaya koyabilmek amacıyla öncelikle resimdeki kadın figürünün model alındığı, dönemin tarihsel konuları resmetmesiyle bilinen akademisyen ressamlarından Oryantalist Jean-Léon Gérôme'un '*Tanagra*' heykelinin esin kaynağında yine o dönemin çok ünlü bir arkeolojik keşfinin yattığı gerçeğinden başlamak gerekir.

Osman Hamdi'nin içinde bulunduğu dönemin gözde arkeolojik bulgularından olan '*terracotta*' kadın heykel grubu, 1860'larda bulunduğu Yunanistan'daki yerin ismiyle "*Tanagra heykelcikleri*" olarak anılıyor ve yine dönemin edebiyat eserlerinde bile yerini alarak Batı'da o dönem kadın için kullanılan zarafet ve güzellik simgesine dönüşüyor.[4] Gérôme'un '*Tanagra*' heykeli bu anlamda heykelciklerin kendisi değil, onların kadim dönemde yapıldığı ve sonra da bulunduğu yerleşim yerinin talih tanrıçası Tyche ile kişileştirilerek simgelenmiş hâli ve avuç içi açık biçimdeki elinde de bunu ifade eden dans halinde küçük bir kadın heykelciği bulunduruyor. Asıl ilginç olanıysa heykelin oturduğu zeminin aslında bir arkeolojik kazı alanının yükseltilmesi olması ve heykelin hemen sol yanında da oturduğu bu yükseltmeye dayalı kazıda kullanılan bir kazmanın bulunması. Bu durum, Osman Hamdi'nin "*Yaratılış*"ı yaparken, basit bir '*espri kopyası*' mantığının çok ötesinde bir yaklaşımdan ha-

4 Örneğin Oscar Wilde, "Dorian Gray'in Resmi" ve "İdeal Koca" eserlerinde bu terime yer verir.

reketle, bir arkeolog olarak bizzat kendi çalışma alanını resmin ana konusu haline getirdiğini gösteriyor. Dahası, bu resmin yapılma fikrini Osman Hamdi'ye doğrudan Gérôme'un aslında arkeolojik bir keşfi kutlayan bu heykelinin verdiği de çok açık. Burada sorun Osman Hamdi'yi bizim sadece bir ressam olarak düşünmemizde oysa aynı zamanda kendisi döneminin saygın arkeologları arasında yer almaktadır. Bu anlamda *'Tanagra'* heykeli Osman Hamdi'nin bu iki alanı bir araya getirmesini sağlayan benzersiz bir esere ilham kaynağı oluyor. Eserde Osman Hamdi'nin aynı zamanda tanrıça Tyche'yi Osmanlı kıyafeti içinde hamile olarak resmettiği düşünüldüğünde, bu durum, merkezdeki kadın figürünü son derece şaşırtıcı bir tarih ve kültürel aidiyet okumasının düğüm noktası haline getiriyor. Burada *'okuma'* sözcüğüne sıradışı anlamını verense resimdeki *'rahle'* çünkü hamile kadın figürü tam olarak bu rahlenin üzerinde canlı bir kitap olarak duruyor ki zaten yazılı olan diğerlerinin yerde bulunma nedenini de açıklıyor. O halde zaten ikonografik bağlamda apaçık bu durumu görelim ve soralım; Osman Hamdi, okunması gereken asıl kitabın Osmanlı aidiyetine bürünmüş bir Yunan Tanrıçası olduğunu söylerken bu iç içe geçmiş sembolik yapıda bize ne anlatmak istiyor?

Her şeyden önce, soru, artık bizim Osman Hamdi'nin *"Yaratılış"*ını, tıpkı Dürer'in *"Melancolia I."* gravüründe olduğu gibi bir *'alegori'* olarak almamız gerektiğini gösteriyor. Alegori, belli bir konu ya da düşüncenin kişileştirme yoluyla *'antropomorfik'* (insanbiçimci) esasta anlatıldığı bir tür görsel fabl olarak nitelendirilebilir. Bu durum, aynı zamanda, resimdeki her öğenin alegorik anlamına kavuşacağı bütünsel bağlam içinde değerlendirilmesi gerektiğini söylüyor. Bu itibarla, resmin katmanlardan oluşan bütünsel bir yapı sergilediğini ve dahası tam da Panofsky'nin kastettiği anlamda, ikonolojik bir bağlam içerdiğini söylemek mümkün. Bu noktada daha geniş bir yorum yerine bu katmanları tanımlayan anahtar ifadelerle yetineceğim:

1. Tarihsel katman: Bu katman itibariyle resim, tarihsel bir dönüşümün alegorik ifadesi olarak okunabilir ve bu da eserin içinde vücut bulduğu kendi dönemine denk düşer. Başka bir deyişle alegorik bağlam, tarihsel katman olarak içinde Batı'nın kültürel ve dinsel aidiyet kaynaklarının tarihsel coğrafyasını barındıran, dağılmakta olan bir imparatorluk olarak Osmanlı'nın Tanzimat dönemidir.

2. Kültürel katman: Sadece belli bir tarihsel dönemi değil günümüze de yansımaları olacak şekilde aidiyetlerin çeşitliğinde söz konusu iç içeliği gündeme getirir. Başka bir deyişle alegorik bağlam, kültürel katman itibariyle hem yatay (ayrı dönemde) hem de dikey (aynı dönemlerde) olarak iç içe geçmiş çoğul aidiyetlerdir.

3. Psişik katman: Osman Hamdi'nin bir birey olarak kendi aidiyetini nerde gördüğüne dair ruhsal portresini sunar. Bu anlamda Osman Hamdi Tanzimat'la başlayan Batılılaşmanın bir timsali olarak okunabilir. Ne var ki yine aynı nedenle tümüyle bir Fransız burjuvası gibi yaşıyor ve düşünüyor oluşu içinde yaşadığı toplumun Doğu kimliğiyle ortaya çıkan yabancılaşma, sıkışma ve ruhsal çatışmayı da beraberinde getirir. Başka bir deyişle, alegorik bağlam, psişik katman olarak, kişi kendi aidiyetini nerede görürse görsün, giderilemez çelişkidir.

İlk iki katman doğrudan toplumsaldır, son katmansa bireyi tanımlar. Bu anlamda, yukarıdaki üç katmanın iç içeliği, ortaya koyduğu tarihsel içerik bakımından okunduğunda, yapıtın hakikatini dile getirme potansiyeline sahiptir. Burada *'hakikat'*i Adorno'nun kullandığı anlama yakın sayılabilecek biçimde, yapıtın tarihsel içeriğindeki *'hakikat esası'*nın (*Wahrheitsgehalt*) ortaya çıkarılması olarak anlıyorum. Bu anlamda, resim, bizi iç içe geçmiş hangi tarihsel, kültürel ve psişik katmanlar tarafından belirlendiğine dair bir sorgulamanın içine bırakıyor. Burada temel sorun, sanat yapıtının edilgin bir biçimde bizim yorumlama insafımıza terk edilmiş olunduğunun sanılmasıdır. Oysa sanat yapıtı, yalın ontolojik anlamında, aslında ona bakana bakan, mimetik esasta, yansıtmalı bir bilinç sahnesidir. Dolayısıyla bir



izleyici olarak Osman Hamdi'nin nazarından bakmadan resmine girme şansımız da yok ve ancak ondan sonra şu başta sözünü ettiğimiz sorunu artık açıkça sorabiliriz: neden yerdeki kutsal metinler arasında İncil ve Tevrat yok? Sorunun cevabı içindedir; kutsal metinler resimde bizatihi kendileri olarak değil, söz konusu olabilecek en güçlü kültürel aidiyet sembolleri olarak temsil edilirler ve yerde sadece Doğu kutsal metinlerinin bulunması, Doğu kültürünün tarih sahnesindeki yerini rahledeki kadınla sembolize edilen Batı kültürüne bırakıyor oluşunun tümüyle alegorik bir ifadesidir. Ne var ki kadın figürünün son çözümlemede Osmanlı aidiyeti taşıyor olması, Batı karşısında tutunamayan Doğu'nun son büyük imparatorluğu Osmanlı'nın askeri zayıflamasının ve iktisadi bağımlılığının bir sonucu olarak bizatihi kültürel aidiyet sahnesinin de Tanzimat itibariyle artık doğudan batıya çevrilmekte olduğunu gösteren tarihsel bir tespit ve buna bağlı kaçınılmaz bir gelecek öngörüsünün ifadesidir. İşte Osman Hamdi'nin "*Yaratılış*" resmi de altta yatan anlamını tarihsel esasta bir kültürel aidiyet sahnesi değişimini hamilelikle simgelediği bu durumdan alır. Bu nedenle de resmin '*kadını yücelttiği*' yönündeki yorumun kadının zaten genellikle sanat tarihi içinde güzellik sembolü anlamında kullanılmasının klişe bir sonucu olarak estetik anlamda yanlış olmadığını ancak resmin alegorik bağlamdaki temel ikonolojik anlamını oluşturmadığını düşünüyorum.



II.

Burhan Kum yukarıda da değindiğim yazısında Edhem Eldem'in eserin orijinalinin kayıp olmasını sorun görmeyerek bir tarihçi olarak yüksek çözünürlükte elektronik ortam reprodüksiyonlarına sahibi olmasının yeterli oluşunu eleştirirken aslında sanat yapıtının öncelikle bir belge değil eser oluşuna vurgu yapıyor. Eser, malûm, iz demek ve bir yapıtı eser haline getiren de o yapıta yapanın bıraktığı, kendisini tarz ya da üslup olarak belli eden, yapana has benzersiz izidir. Elbette bu durum, modern sanat içinde, önce Duchamp'in seri üretim bir ürünü alıp işlevsel bağlamını iptal eden tümüyle dilsel/kavramsal bir atıf olan ad koyma üzerinden eser haline getirmesiyle, daha sonra da özellikle Pop Art'la birlikte Andy Warhol'un '*Fabrika*' adını verdiği atölyesinde serigrafi baskılarla, tıpkı konu edindiği seri üretim ürünler gibi sanat yapıtını da günümüz sanatında da etkisini sürdüren fikri esas alan bir seri üretim mantığına dönüştürmesiyle ciddi anlamda sorgulandı. Osman Hamdi'nin öldüğü 1910 yılındaysa Picasso çoktan sanatı tümüyle değiştirecek bir devrimini tohumlarını Braque'la birlikte atmıştı ancak resim hâlâ biricikti ve biricik olmasının nedeni de sadece fikrin değil adet ve yapılma tarzının da biricik olmasıydı. O halde, burada sorun tam olarak sanat yapıtının maddi anlamda asıl muhatabı olan toplumla biricikliğinde buluşamaması mıdır yoksa sanat ve toplum ilişkileri açısından oluşan, sanat yapıtının koleksiyoncular marifetiyle bir fetiş nesnesi statüsü kazandırılarak marjinalize edilmesi midir? Aslında birbiriyle ilişkili görünmesine rağmen ben asıl sorunun ikincisi olduğunu düşünüyorum çünkü '*fetiş nesnesi*' statüsü aslında bizatihi sanatı kendisine yabancılaştıran bir dönüşüme uğratma özelliğine sahip. Bu nedenle de toplum aslında hiçbir zaman sanat yapıtıyla kendi hür iradesiyle karşılaşamıyor çünkü sanat topluma bir öneri değil buyruk olarak iniyor; ona "*bak işte bu sanattır*" deniyor.

Adorno '*kültür endüstrisi*' kavramını ortaya attığında sanatın aslında tümüyle ticarileşmesiyle sonuçlanacak bir eğlence türü haline geldiğini fark etmişti. Bu durum diğer yandan da doğal bir sonuçtur çünkü kapitalizm yanılsamalı özne kurgusundan hareketle arzu ve içgüdülere hitap eden yapısıyla sanatı değil ama sanatçıyı bir şahıs oluşunda ele geçirebilecek her türlü ayartma mekanizmalarına sahiptir. Bu mekanizmaların en önemlisi sanatı satın alarak, sanatçıların Andy Warhol'un iletişim kuramının babası Marshall Macluhan'dan mülhem ifadesiyle '*yırtmalarını*'[5] sağlayan koleksiyonculardır. Koleksiyoncular tıpkı sanatçılar gibi birer şa-

5 "Art is anything you can get away with"

hış oluşlarında, topladıkları sanat eserlerinin sahibi olmanın ayrıcalığında, sanatın yapıt üzerinden önce bir fetiş nesnesine indirgenmesi sonra da totem seviyesine yüceltilmesi ayininin başrahipliğine soyunurlar. Ne var ki tüm bu arkaik kurgudaki sahnenin kurulmasını sağlayan altta yatan gerçek oldukça basittir; bir sömürü düzeni içinde elde edilmiş finansal güç. O halde koleksiyoncu karşımıza öncelikle sanata yatırım yapan bir kapitalist olarak çıkar. Ne var ki bu rol sadece parayla açıklanabilir değildir çünkü her ne kadar parasız olacak bir iş gibi görünmese de para daha meta düzlemde başka bir tecrübeyi temin ediyor olması bakımından önemlidir; yaratıcılığın mülkiyet hakkı. Bu kanunen garanti altında meşru mülkiyet duygusu çoğu ciddi koleksiyoncu için prestijden başka bir anlam taşır; koleksiyon sahibi olma aslında bir tür voodoo ayinidir çünkü yaratıcılık tıpkı yabanıl bir kültürdeki '*mana*' gibi, maddi olarak hapsedildikleri yapıtların mülkiyeti üzerinden büyücüye geçer. Bu mistik güç, para sayesinde erişilse de bizatihi parayla gerçekleşmez çünkü gerçekleşmesi doğrudan bütün kötülüklerin anası olan sahip olma ve özdeşleşme yanılsamasını gerektirir. O halde sanat yapıtının ekonomik değerinin anlamı, genel kabulündeki fetişleştirme ayininin zorunlu bir parçasıdır; sanatın değeri kültür endüstrisi için ancak onun ederi üzerinden mümkün metafizik bir hezeyandır.

Demirbank koleksiyonundan birdenbire ortadan kaybolan Osman Hamdi'nin "*Yaratılış*" eseri bu anlamda bir fetişleştirme ve özdeşleşme için eşsiz bir imkân sunar. Bakıldığında, toplumsal ve kültürel tabulara yönelik provokatif içeriğiyle bir koleksiyoncu için yukarıda sözünü ettiğimiz yaratıcılığın mülkiyeti tecrübesine bundan daha iyi bir '*fetiş nesne*' adayı bulunabilir mi? Yaratıcılığı mülkiyet hakkı üzerinden kendisine mâleden bir anlayış içinde koleksiyoncu özellikle de bu eser sayesinde doğrudan sanatçıyla kendisini özdeş hissetme fırsatına kavuşur. Bu durum, Mehmet Güleryüz'den öğrendiğimiz kadarıyla,[6] bir zamanlar resmi bulunduran bir koleksiyoncunun kendi evinde sergilediği biçimiyle dahi resmin kutsal kitapların yerlere saçıldığı alt tarafını kapatmasıyla daha da ilginç bir hâle geliyor. Bu nedenle de "*Yaratılış*"ın sergilenmemesi kendiliğinden '*doğal*' bir mazeret kazanıyor. Oysa herhangi bir eserin içeriğinde ele aldığı tabu nedeniyle sergilenmekten alıkonulması her şeyden önce o toplumun kendisini sorgulama, tarihsel, kültürel açıdan değerlendirme ve çoğulcu bir hoşgörüye dayalı toplum anlayışı geliştirme gibi en temel demokratik reflekslerini zayıflatır.

Bu durum, aynı zamanda, neden bir toplumun kapitalist bir sistem içinde sanatla bir araya gelemeyeceğini de gösterir; sanat, ancak *socio* (ortak olan) içinde yankısını bulabileceği düşünce esasından soyularak tümüyle ya koleksiyoncu tapınmasının ya da sergilendiği yalıtılmış üst kültür sergi mekânlarının tikel bir nesnesine indirgenir ve ancak eleştirmenlik adı verilen ruhban sınıf müessesi üzerinden topluma bahşedilir. Burada sanat ve toplum arasındaki bağın oluşamaması elbette sadece koleksiyoncuların kabahati ibaret görülemez. Aslında normal koşullarda bir koleksiyoncu bunu kendisini gösterecek bir prestij fırsatı olarak da değerlendirebilir. Sorun, toplumun sanatı düşünsel esasındaki değişime açık yaratıcılığında örnek almak yerine, sadece '*duygularına tercüman olan*' yalıtılmış bir estetik tecrübe olarak görmeye yönlendirilmesidir. Bu açıdan bakıldığında, sanatın üzerindeki '*koleksiyoncu vesayeti*' anlamını sanatın tümüyle bir fetiş nesnesi olarak metalaştırılmasında bulur. Bu sömürü kaynaklı kara büyünün en olumsuz sonuçlarından biriyse, sanatın, toplumsal değişimin ve dahası sadece kendi içinde sanat alanlarının değil tüm alanlardaki yaratıcılığın ve üretkenliğin öncüsü olabilecek işlev ve sorumluluktan alıkonarak aslında tüketime alet edilen sahte bir seçkinci konuma marjinalize edilmesidir.



6 Mehmet Güleryüz. *Resmigeçit*, yayına hazırlayan: Ayşegül Sönmezay. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2014, 119.

Sanatın ve insanın, sidiğin ve kanın mülkiyeti

SERDAR AYDIN

görme hakkı!

Diogenes, Atina Sokaklarında, gündüz vakti, elinde feneriyle dolaşıp "*İnsan*" ararken, bu sıra dışı davranışın çağrışımlarının, varoluşsal bir *aporia*'nın Antik Dünyadan günümüze uzanan göstergesi olabileceğini, elbet ki bilemezdi. Kendisi de İnsan olan ve fakat İnsan'ı arayan ben'in varlık hali, türüne yabancılaşmadan başlayan bir olmazlığı ve huzursuzluğu ifadelendirebilir ancak. *Diogenes* kurallara, itaate, uzlayışa bağlı ve önbelirlenmiş bir yaşamı reddederken, öte yandan İnsan'ın ancak bilgi, bilgilenme ile özgürlüğe, erdeme ve iç bağımsızlığa ulaşabileceğini öne sürmüştü. Kinizmin başat temsilcisi ve uygulayıcısı olan *Diogenes*, kendiliğinde simgeleştirdiği ve hayatıyla realize ettiği her şeyle, sosyopolitik bağlam içerisinde kabul görmüş, uzlaşıma, sosyal aktlara ve toplumsal bütünlüğe dayalı paradigmaya karşı kökten ve yıkıcı bir eleştiriyi ifadelendirmiş, herkesin tabi olduğu uzlaşının dışında da bir hayatın ve İnsan'ın var olabileceğini savlamıştı.

Diogenes'ten yüzyıllar sonra, Anadolulu bir hemşehrisi, bu kez elinde kalemler, kendi ürettiği boyalar, işlemden geçirdiği çizim altlıkları vs. ile İnsan'ı aramaya ve bilmeye niyet eder. Bu iki öznenin, yüzyıllara rağmen ortaklaşan edimi, arayış içerisindeki ben'lerin birinci dereceden hısımlığını; İnsan'ı bilme arzusunu ve bu bilgi ile özgürleşebilme olasılığını ifadelendirir. Dolayısıyla Yüksel Arslan ile *Diogenes*, zamandan aşkın olarak, İnsan'a ve varoluşa dair o kökensel *aporia*'yı anlamlandırmaya çalışmış iki etkin öznedir, denilebilir. Zaten Yüksel Arslan, ilk sergisinden itibaren İnsan'ı ve İnsan'a dair her şeyi bilmeyi arzulamış, bu arzu ile oluşturulacak bilgi'yi görsel imlerle ifadelendirmiş, *Arture* adını verdiği çalışmalarıyla, İnsan'ın varoluşunu ve bu süreçsel oluş halini kuşatmayı amaçlamıştır. Deyim yerindeyse, amacına ulaşmak için ünik niteliği mutlak olan plastik-ontolojik-görsel bir kozmos/metafor var etmiş ve algılayıcısına sunmuştur. Dolayısıyla hayatın herhangi bir an'ında bu kozmosla, yani *Arture*'lerle temas edenlerin içkinleştirecekleri algı deneyimi de o kökensel *aporia*'yı imlemekten başka bir sonuç doğurmayacaktır. *Diogenes*'e göre, Bilen Ben, iç bağımsızlığını ve özgürlüğünü bilgi ile kazanacak, bilgisizlikten kaynaklı korkular bu şekilde ortadan kalkacaktır. Ancak Yüksel Arslan'ın verimi söz konusu olduğunda, bu varsayımın tersinleneceği, bilme arzusunun kökteki *aporia*'ya yönlendirildiği, İnsan'a dair her şeyin teşrihe uğratılarak teşhir edilmesinin, majör bir olgu



Arture 281, Etkiler, (B)-21 (G.de Nerval), 1982

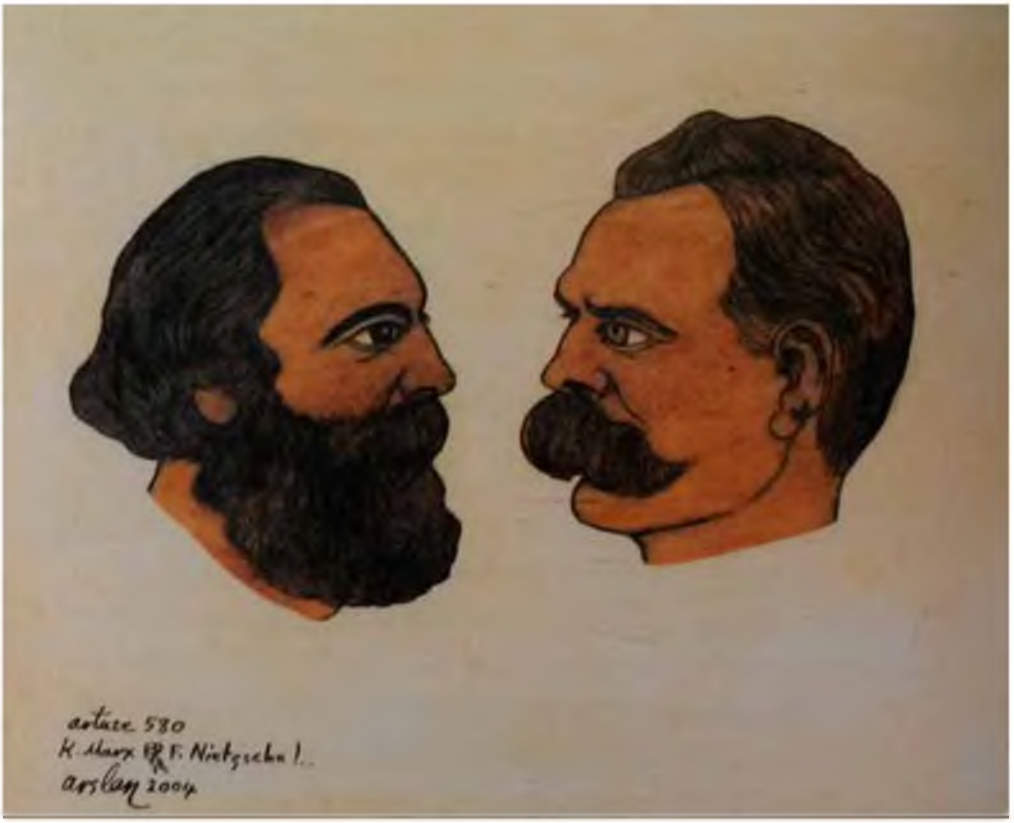


Arture 370, İnsan XI: Aracılar, 1987

olarak *anti-katharsisi* öne çıkarttığı ve işlevselleştirdiği, dolayısıyla korkulardan, tedirginlikten kurtulmanın, artık "*bildim*" diyerek huzura ermenin mümkün olamayacağı savlanabilir. Bu nedenle, Yüksel Arslan'ın *Arture*'leriyle "*karşılaşan*", temas eden, varoluşa dair *aporia*'yı, apokaliptik bir sarsıntıyla "*fark eden*" ben'lerin ortak yazgısı, bir tür iç huzur, kendinden haz alıp estetik deneyimler yaşamak vs. değildir. Bilakis o kökensel *aporia*'nın, varoluşa dair kaçınılmaz huzursuzluğun bilincine varmak, *anti-katharsis*'in ivmelendirdiği apokaliptik rezonansa girmek ve sadece İnsan'ın arandığı bu göğün altında "*yalnız*" olmadığını ayrımsamaktır. Yüksel Arslan, olası algılayıcılarına bu "*şansı*" tanır ve *Arture*'lerle temas edenleri, karşı konmaz bir çekim gücüyle o kozmosa çekerek, kozmosun spiral çevriminde "*özgür*" bırakır!

Yüksel Arslan'ın cisimleştirdiği görsel kozmos, dünya içerisinde üretilmiş bilgi ve kültürün her türünün ama son kertede ve daima "*insanın*" varlık hallerine, kiplerine odaklanır ve bütün bu olguların mutlak analizine dayanır. Bu arayıştan, analizden, bilme isteğinden ortaya çıkan sonuç yeni bir tanımlamayı zorunlu kılar. Sanatçının kendisi bu tanımı da yapar ve işlerine "*Arture*" adını verir. Yüksel Arslan'ın cisimleştirdiği görsellik, Sanat (Art) ile pentür resminin çiftleştiği bambaşka bir evrendir ve adını da yaratıcısı "*Arture*" olarak koymuştur. *Arture* ne resimdir, ne de resim olmayandır; Yeni Sanat'tır!.. Yani klasik pentür resmiyle ya da Sanat'ın (Art) kategorileştirerek sınıflandırdığı Resim Sanatı ile nitelendirilmesi olası değildir. Karşı karşıya olduğumuz görsel imler, yani *Arture*'ler, Yüksel Arslan'ın betimlediği İnsan'a ait varlık hallerinin tikel temsilleridir ve bu tikeller üzerinden Yüksel Arslan'a özgü, yaratıcı verimine ve emeğine içkin plastik-ontolojik bir kozmosa ulaşılacaktır. Bu temsillere temas ettiğiniz an, kendiliğinizin, varoluşunuzun riske girdiği





Arture 580, Karl Marx ve F.Nietzsche!.., 2004

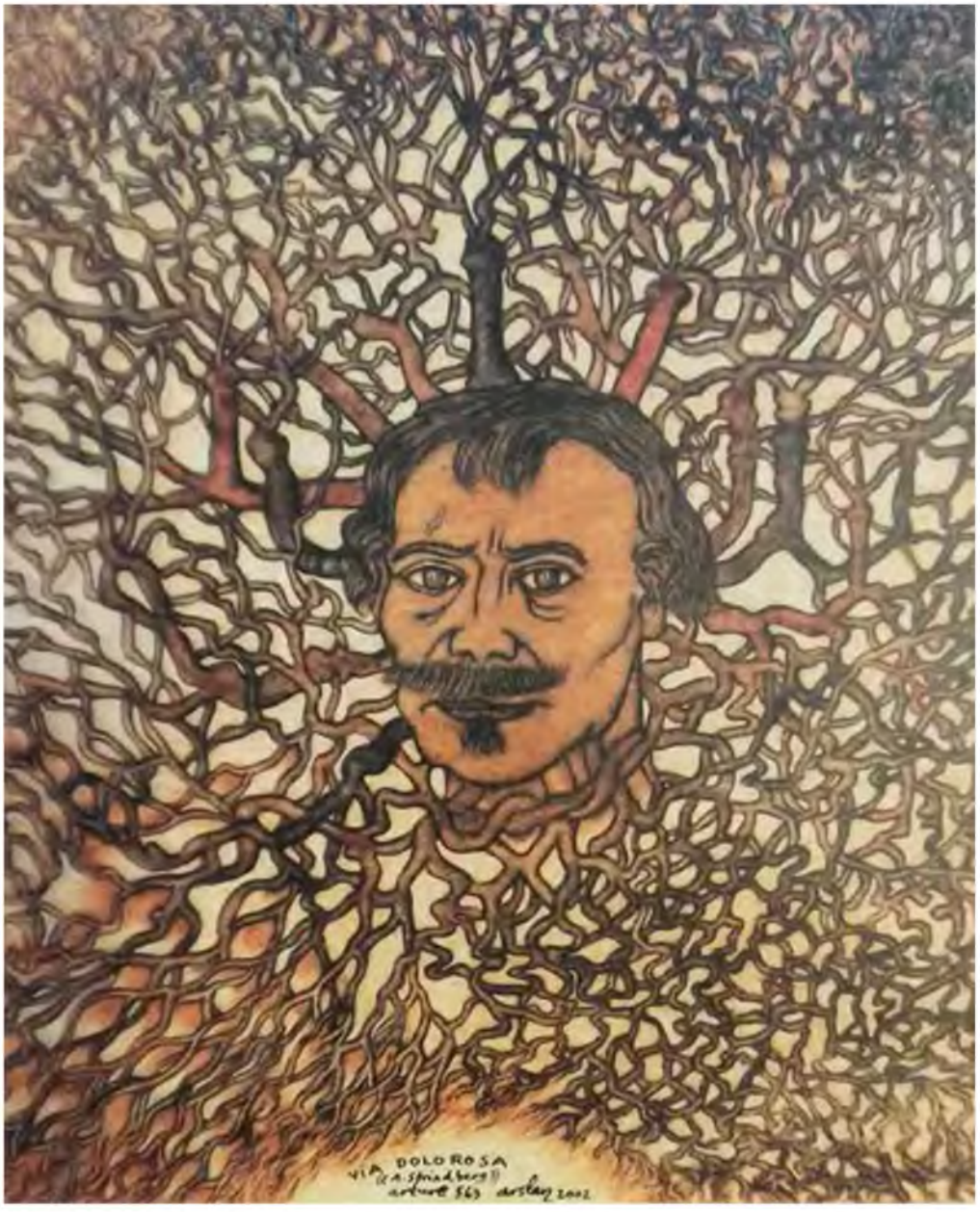
görme hakkı!

ya da yeniden ele alınması gerektiği, böylesi bir hissiyata sahip olacağınız da kesindir. Uzlaşımsal olan her bilgi, kuramsal araç vb., *Arture*'ler söz konusu olduğunda yetersizleşmeye, hatta imha olmaya başlayacaktır. Bu nedenle Yüksel Arslan'ın ve *Arture*'lerin Sanat'a ve Sanat Tarihine eklemlenmesi, kategorize edilmesi olası değildir. Tekrarlayalım: *Arture Sanatı*, ünik bir kategori ve sanattır. Sanatçının ilk işlerinden, hatta malzeme seçiminden bu olanaksızlığın, kategori dışılığın praksisi ortaya çıkar. Çünkü Yüksel Arslan malzemesini de kendi üretmiş, konvansiyonel malzemeyi; boyayı, rengi kullanmamıştır. Malzemesini üretirken tiksinti uyandıracak atıklardan (sidik, kemik iliği vb.), yaşamı var eden organik öğelere (kan, sperm vb.) kadar, püriten Sanat'ın ve Resim Sanatı'nın uzlaşısı dışındaki her şeyden yararlanır. Bu yönsemenin gerçekleşmesi, ilk sergideki işlerin tamamının satılması sonrasında gerçekleşecektir.

"Sergilenen bütün eserler satıldı; artık zenginim! Haşet kitabevinden sanat kitapları satın alabilirim öyleyse! Bu kitaplardan birinde (tarihöncesi sanatla ilgili) en sevdiğim meslektaşlarımın boya reçetelerini buluyorum: topraklar (toprak boyalar), bal, yumurta akı, yağ, kemik iliği, sidik, kan... Kâğıt üzerine ilk denemem doyurucu sonuçlar veriyor. Böylece 1955'ten beri yetkinleştirerek kullanacağım 'yeni bir teknik' buluyorum."(s.241,)[1]

Sanatçının kendi sözcükleriyle ifade ettiği bu *"buluş"*, *Arture*'lere ulaşacak yeni tekniğin ve malzeme algısının kökeni sayılabilir. Bu yönsemeyle ıralanan teknik ve malzeme seçimi, üretimi gibi bir tercih dahi, Yüksel Arslan'ın görsel betimlerinin verili araçlarla kategorize edilemeyeceği-

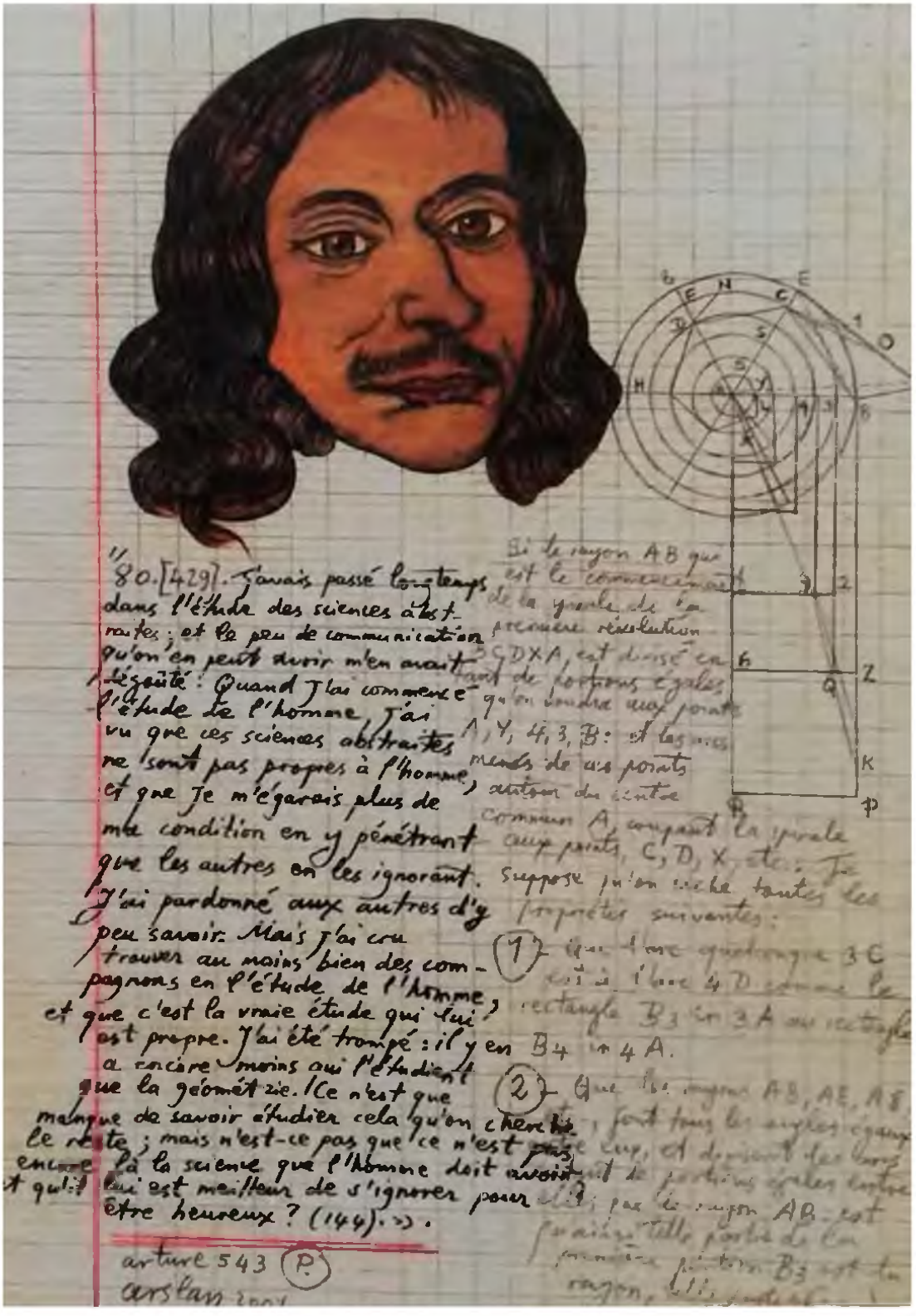
1 Levent Yılmaz'ın küratörlüğünde, 13.09.2009-21.03.2010 tarihleri arasında, santralistanbul'da gerçekleştirilen *"Yüksel Arslan Retrospektifi"* sergisi kapsamında hazırlanan, Bilgi Üniversitesi tarafından 1.Baskısı Eylül 2009'da yapılan katalog.



Arture 563,A.Strindberg(Via Dolorosa) 2002



ni açıkça gösterir. Ancak tam da bu noktada mutlak bir ironiyle yüzleşmek gerekir. İnsan'ı odak alan, O'nun varlık hallerini ve kiplerini bilmeyi murat eden, malzeme seçimi ve üretimiyle arkaik kökleri ve ilk atalarıyla bütünleşmeyi arzulayan Yüksel Arslan'ın verimleri, *"sanat piyasasının"* ilgisine mazhar olmuş, koleksiyoner ve sermayedarlar bu *Arture*'lere sahip olmak için kesenin ağzını olabildiğince açmışlardır. Paranın mülkiyetine alma gücü, *Arture*'lerin el değiştirmesine ve *"değişim değerinin"* sürekli ivmelenen artışına neden olmuştur. Şimdi sormalı: Bir *Arture*'e *"sahip"* olmak, nasıl anlamlandırılabilir? Ya da bir *Arture*'e sahip olunulabilir mi? Yeterince paranız ve *"şansınız"* var ise ederini ödeyerek bir *Arture*'e sahip olabilir (?), edindiğiniz bu



Arture 543, Pascal, 2001

nesneyi duvarınıza, şömine üstüne hatta yatak odanıza asarak, kendinizi mesut sayabilirsiniz. İşte bunu yaptığınızda, para sahibi ve "*sanat*" zevki olan bir öznenin hayatındaki en büyük ironiye de sahip olursunuz. Çünkü ne Yüksel Arslan ressamdır, ne de *Arture*'ler resimdir. Yepyeni bir sanattır karşınızdaki nesneler ve bu yeni sanatın koleksiyona dahil edilmesi "*bilgiye*" ya da "*bilgisizliğe*" içkin mutlak bir ironiden başka bir şey değildir. Çünkü bu nesnelerin malzemesinde sermaye sahiplerinin ifade etmekten imtina ettikleri, zevk ve para sahibi elitlere hiç de uygun olmayan ve fakat İnsan'a ait öğeler; en başta sidik ve kan gibi organik sıvılar vardır. Yani edinilen, sidiğin ve kanın mülkiyetidir, denilebilir. Paranızla edinebileceğiniz bu nesnelerden ve içine düşülen bu durumdan daha büyük bir ironi var mıdır, emin değiliz. Yüksel Arslan, Arture'lerine talip olan ve mülkiyetine almak isteyen heveslilerine, böylesi bir ironiyi de armağan edecektir. Bu durumun bir diğer boyutu daha vardır ve ironi bu boyutla birlikte bütünlenir: Kapital sahiplerinin, salt sanat piyasasındaki değişim değeri ve yatırım için edindikleri *Arture*lerin, asıldıkları duvarlardan "*sahiplerine*" yönelmiş acımasız ve müstehzi bakışlarının, o sahiplerce "*asla*" fark edilemeyecek olması, bu büyük bir ironinin bütünlenmesini sağlar.

Çünkü sadece İnsan nesneye bakmaz; nesnelerinde bakışı vardır ve bu ironi, Kapital Serisinden bir *Arture*'ün, kendisine sahip olduğunu düşünen Kapital sahibine yönlendirdiği acımasız ve korkunç bakışta var olacaktır.

Diyesim, hiçbir sanat yapıtı metalaştırılarak ve salt değişim değerine göre piyasada dolaşıma sokularak, rencide edilmemelidir!.. Aksine kamuya açılmalı, İnsan'a açık mekânsal düzenlemelerle paylaşımı çoğaltılmalı, çıkış ve sonuç noktası olan İnsan'ın varoluşuna, her an, doğrudan temas etmesi sağlanmalıdır. Bu temenni, sermayedarların kendi kullanımlarına özelleştirdikleri sanat yapıtlarını edinim ve sahiplenme mantığını imha etmeyi öngörürken, sanatın dünyaya ve dünyadaki insanlara temas etmesini de sağlayacaktır. Özellikle *Arture*ler ve Yüksel Arslan'ın İnsan'ı odak alan verimi söz konusu olduğunda, sermayedarların edindikleri *Arture*lerin, malzeme içeriğinden üretim mantığına ulaşan süreç içerisinde, edinimin ironisini mutlaklaştırdıklarını bir kez daha anımsatmak ve nihai önerimizi ifade etmek isteriz: Bizce, Yüksel Arslan'ın bütün yapıtları bir araya getirilmeli ve adı "*İnsan (L'Homme)*" olan bir müzede, sergi alanında vs. bütün İnsanlara, onların görme ve algı deneyimlerine sunulmalıdır. Böylelikle Yüksel Arslan Öteki Ben'lerle, İnsan ise İnsan'la temas edecek, varoluşun ölümle marazlanmış kederli bağlamına eklemlenilebilecektir. Yani "*Dert*", ehline ulaşacak, birbiriyle temas edebilen "*Ehl-i dert*"ler, dertlerini paylaşabilecektir. Elbet ki günümüz kapitalist dünyasında, bu önermemizin romantik bir fanteziden öte anlam içermesi olanaklı değildir. Dolayısıyla böylesi bir müzenin, sergi uzamının hayata geçirilmesini beklemiyoruz. Ama en azından, retrospektif sergileme sırasında, büyük salonları olan bir yapının katlarına yayılmış *Arture*ler arasında geçirdiğimiz zaman ve algı deneyimi, böylesi bir önerinin ne kadar değerli olduğunu gösterdi bize. Şu an, Yüksel Arslan'ın ömrünü adadığı, arzulayarak bilmeye cesaret ettiği İnsan'ların o *Arture*lere ulaşamaması, aksine o çalışmaların bir sermayedarın veya koleksiyonerin duvarını süslemesi, deposunda yatırım aracı olarak bekletilmesi, betimlenmesi olanaksız ve büyük bir acının gerekçesi oluyor. Belki de tek tesellimiz *Arture*'lerin, kendilerine sahip olduğunu düşünen sermayedar ve koleksiyonerlere yönelttikleri o müstehzi bakış ve var kıldıkları, sidiğin ve kan'ın mülkiyetine ilişkin mutlak ironidir. Elbet ki bir gün ayırdına varılacaktır: Beyler ve Bayanlar; satın alsanız bile mülk edinemeyeceğiniz şey'ler de vardır ve *Arture*'ler bu "*şeyler*"in belki de ilk örnekleridir!.. En kalbi muhabbetlerimiz ve saygılarımızla...



Yeşil perdeleri kaldırmalı

MELİHA SÖZERİ

Resim, devlet destek politikasının özel sektöre kayması ile özelleştirilmiş kültüre, sosyal adaletsizlik içerisinde bağışları ile elde edilen yüksek gelir düzeyindekilere, küresel şirketlerin stratejilerine, kent içerisinde çekim merkezi oluşturan müzelere, vergi teşvik sistemi ile kurumlara mülktür.

Courbet'nin 1866 tarihli *"L'Origine du Monde" / "Dünyanın Başladığı Yer"* tablosunun ilk sahibi, zamanında Paris'te görev yapan Osmanlı diplomatı Halil Şerif Paşa'dır. Kahire'de doğumlu, Fransa'da eğitim görmüş varlıklı bir aileden gelen Halil Şerif Paşa, öğrencilik yıllarında sanatla ilgilenmeye başlamış ve Paris'e yaptığı yolculuklarında çeşitli tablolar satın almıştır. L'Origine du Monde'u Courbet'ye sipariş ettiği bilinmektedir. Halil *Şerif* Paşa'nın tabloyu banyosunun duvarına asıp onu da yeşil bir perde ile *örttüğü* bilinmektedir. Halil Bey'in elden çıkarttığı bu resim, 1995 yılında bulunmuş ve Paris d'Orsay Müzesi tarafından satın alınarak Courbet'in başyapıtları arasında sergilenmeye başlamıştır. Courbet, 100 yıldan fazla bir süre sonra gün yüzüne çıkan resmi; Halil Bey'in banyo duvarındaki mahremiyet nesnesi olarak kalmasını mı yoksa müzenin duvarında teşhir nesnesine dönüşmesini mi amaçlamıştı?

görme hakkı!



Bir sınıfın beğenisi üzerine koleksiyoncunun banyo duvarında üstü örtülü olarak sergilenen, sadece O'nun (Halil Bey) gözünün sahip olduğu resim, sanatsal serüvenini mevcut sanat piyasası içerisinde tamamlayarak, müze mekânında izleyicinin görebildiği, fakat hiçbir zaman sahip olamayacağı bir mekânda sergilenmektedir. Fantazi nesnesi olarak üretilmiş olan resim, değişen sanat piyasası dinamikleri içerisinde sürekli arzulanan bir yapıta dönüşmüştür.

Mekânsal gerçekliğinden koparılmış, sanat eserini yapım amacının tamamen dışarısına *çıkaran* sistemin kendi içerisinde *öğüttüğü* ve kendi *örgütlenmesi* ile inşa ettiği, izleyiciye kendi mahremine sahip olacağı vaatleri ile mat duvarlara yönlendiriyor.

Sanatın başladığı yerden *özgürce* konuşabilmek için inşa edilen tüm duvarları yıkmalı ve yeşil perdeleri kaldırmalı.





seçim senin set senin

Tüm yayınlarımızdan her **100₺**'lik kitap alımınızda **150₺**'lik dilediğiniz set **hediye**

SET 1

Seçme Mektuplar (Marx-Lenin) - **SBKP(B) 18. Kongre Tüzük Değişiklikleri** (A. Jdanov) - **İlk Sevinçler** (Konstantin Fedin) - **Oder Kıyısında İlkbahar** (Emmanuil Kazakeviç) - **Yazılar Filmatik** (Yılmaz Onay) - **Bulgaristan Devrimci Gençlik Hareketi Tarihi** (Dimitrov G. Akademisi) - **Edebiyatımızın Ağır İşçisi Cevdet Kudret** (A. Özyalçıner) - **Bir İşçi Sınıfı Önderi Memet Kılınçaslan** (Haz: D. Büyükacaroğlu - Ş. Karadağ) - **Paris Komünü ve Komün Şairleri** (Erdoğan Alkan) - **Makine** (Haydar Demir) - **Aydınlık Gecelere Yolculuk** (Tülin Tankut)

SET 2

Gençlik Üzerine (Lenin - Stalin) - **Olağandışı Bir Yaz -1-** (Konstantin Fedin) - **Olağandışı Bir Yaz -2-** (Konstantin Fedin) - **Marx-Engels Anıları** (Marksizm-Leninizm Enstitüsü) - **Edebiyatımızın Kırk Ayaklı Karıncası Asım Bezirci** (Adnan Özyalçıner) - **Türkiye İşçi Partisi'nde İç Demokrasi** (Halit Çelenk) - **Deprem mi Irkçılık mı?** (Tevfik Taş) - **Yakıcı Sır** (Stefan Zweig) - **Kızak** (Yusuf Nazım) - **Akşam Haberleri** (Sennur Sezer) - **Kolonya Kokulu Mendil** (Şaban Akbaba)

SET 3

Sosyalizm ve Savaş (V.İ. Lenin) - **Oyun Değil** (Yılmaz Onay) - **Altın Buzağı** (İlya İlf - Yevgeni Petrov) - **Şiirin ve Umudun Yorulmaz İğnesi Sennur Sezer** (Haz: C. Nacitarhan) - **Din, Kapitalizm ve Gülen Cemaati** (Yusuf Akdağ) - **Direnişi Nasıl Dokuduk** (Ali Karadaş) - **Kırmızı Fularlı Kız** (Fatih Küçük) - **Barış Sofrası** (Cengiz Bektaş) - **Metin Göktepe 'Gazeteciyim'** - **İpek Halıya Ters Binen Kedi** (Ahmet Say) - **Filistin, Senin İçin** (Hanan Awad)

SET 4

Marksizm ve Dil (J.V. Stalin) - **Marksizm ve Ulusal Sorun** (Lenin - Stalin) - **Sınır Boyundaki Çiftlik** (Yordan Yovkov) - **Yenilgiden Zafere** (T. Dragoycheva) - **Truva Atında İlk Akşam** (Zihni T. Anadol) - **Faşizm Sonrası Avrupa** (İlya Ehrenburg) - **Türkiye'de Soruşturmacı Gazetecilik** (Gülen Kurt Öncel) - **Vatan, Millet, Reyting** (Esra Ercan Bilgiç) - **Soygun, Rüşvet, Cinayet İşte Derin Devlet** (Semih Hiçyılmaz) - **Albatros** (Ragıp Zarakolu) - **Seyfi Turan Şiiri** (Fergun Özelli - Orhan Alkaya)

SET 5

Marksizm ve Bilim (J.D. Bernal) - **Kavganın Şafağı** - **Ernst Thaelmann** (İvan Popov) - **Fabrikada Emek Denetimi** (Erkan Aydoğanoğlu) - **Gençliğin Mücadelesi ve Örgütlenmesi** - **Avrupa'da İslamcı Örgütler** (Metin Gür) - **Ve** (Halime Yıldız) - **Giz Üstü Mektup** (Ali Balkız) - **Dilsiz Dengbêj** (Sennur Sezer) - **Işığa, Umuda ve Ufka** (Sadık Aytekin) - **Seçme Romanlar** (Asım Bezirci)

SET 6

Marksist Öğreti (V.İ. Lenin) - **Kuzeyden Geldiler** (Eşref Ayaz) - **Bir Eylem Felsefesi** (Kolektif) - **Kuyudaki Taş** (Özer Akdemir) - **Medya Gözcüsü** (Esra Arsan) - **Şairlerimizin Diliyle Barış** (Asım Bezirci) - **Darwin Ne Yaptı?** (Öner Ünalan) - **Alandaki Park** (Adnan Özyalçıner) - **İyi Yolculuklar** (Özgür Soylu) - **Toplu Öyküler** (Şükran Kurdakul) - **Ateşin Düştüğü Yer** (Arif Berberoğlu)

SET 7

Yurttaş Brych (Jan Otchenachek) - **Faşizmin Yargılanması** (Georgi Dimitrov) - **İpek Mendil İçindeki Sevgili** (Müslim Çelik) - **Lenin ve Halk Eğitimi** (N.K. Krupskaya) - **Büyük Geri Sıçrama** (Henri Alleg) - **Yine de Aydınlık** (Alaattin Bilgi) - **Şiirin Dili Anadil** (Ataol Behramoğlu) - **Güle Dil Verenler** (Asım Bezirci) - **Beyaz Mendil** (Nevzat Güngör) - **Kaybolan Adam** (Sadri Ertem) - **Görünüş ve Gerçek** (Tevfik Taş)

SET 8

Renkli Düşler Serisi'nden 25 adet çocuk kitabı

SET 9

Dünden Bugüne Türk Şiiri -5 cilt- (Asım Bezirci - Kemal Özer)

SET 10

Çağdaş Türk Edebiyatı -4 cilt- (Şükran Kurdakul)
Sıcak Haziran (Haz: Nuray Sancar)

Tüm kitap listesine erişim için

evrenselbasim.com (212) 255 25 46 kampanya@evrenselbasim.com EvrenselBasim evrenselbasimyayin

* Kampanyalar yayınevinden alımlar için geçerlidir. * Kargo ücreti okura aittir. * 1 Mayıs 2016 tarihine kadar geçerlidir.

EVRENSEL BASIM YAYIN



William: Ah! Kaç kitap daha? Kimsenin bu kitaplara özgürce danışması yasak olmamalı.
Adso: Belki çok kıymetli, çok nadirler diye düşünmüşlerdir.
William: Hayır, öyle değil Adso. Çoğunun bizimkinden farklı bir bilgeliği ve Tanrının sözünün yanılmazlığından kuşku uyandıracak fikirleri olduğundan sebep... Ve kuşku, Adso, inancın düşmanıdır.

GÜLÜN ADI

ISSN 1302-1478
9 771302 147007