

türkiye yazıları

AYLIK DERGİ

**müzik
ve
bir tartışma**

sayı 66
eylül 1982
100 lira

Y. ZİYA BAHADINLI
VEYSEL ÇOLAK
CENGİZ GÜNDOĞDU
TARIK DURSUN K.
AHMET ÖZER
AHMET SAY
SARGUT ŞÖLÇÜN

ŞİİR

AHMET ADA
ŞEVKİ ALTUĞ
OGUZHAN AKAY
NESRİN AKPINAR
O. NUMAN BARANUS
CENGİZ BEKTAŞ
SALİH BOLAT
VEYSEL ÇOLAK
A. KARAÇOBAN
MEHMET KIYAT
TİMÜÇİN ÖZYÜREKLİ
OSMAN SERHAT
İBRAHİM YILDIZ
ADNAN YÜCEL



filistin için

Atilla Özer'in Karikatürleri

Ahmet Say	3	Adnan Benk'i Seviyorum
Osman Numan Baranus	5	Bengigün
Cengiz Bektaş	6	Eylül Yolu
İbrahim Yıldız	10	İri
Veysel Çolak	11	Fotoğraf Arkaklıkları
Sargut Şolçün	12	Edebiyat Tarihi ve Yöntem
Ahmet Ada	15	Şairin Yüreği
Adnan Yücel	16	Gece Notları
Aytekin Kıraçoban	19	Nötron
Tarık Dursun	21	Borç Harç
Osman Serhad	22	Şiirler
Ahmet Özer	24	Varlık Yıllığı
Veysel Çolak	27	Onbirinci Renk
Şevki Altuğ	27	İpek Yürekli
Salih Bolat	28	Birden Bir Aydınlık
Cengiz Gündoğdu	29	Anlaşılmazlık
Yusuf Ziya Bahadınlı	32	Simsaladım Bam Bam
Timuçin Özyürekli	33	Irmak Kıyısında
Ahmet Say	36	Filistin
Mehmet Kıyat	39	Karşıt Olan

Çeşitli adlar altındaki cinayet örgütlerinin Ermeni davası bahanesiyle bazı karanlık odaklar hesabına ölüm sağtığı artık anlaşılmaş gibidir. Bu insanlık dışı tutumla hiçbir davaya onurlu hizmette bulunulamaz. Uluslararası terörizmin karanlık amaçlar uğrunda kullandığı bir maşa olan ve emperyalist metropollerde yuvalanan bu alçaklık örgütlerini insanlığın yüzkarası sayıyoruz.

TÜRKİYE YAZILARI

TÜRKİYE YAZILARI/Sahibi ve Sorumlusu : Ahmet Say/Yönetim Yeri: Selanik Caddesi, 7, Kat 1, Büro No. 8 Kızılay - Ankara/Yazışma ve havale adresi: P.K. 387 Kızılay - Ankara. Mektup ve havalelerinizi lütfen posta kutusu adresine gönderiniz/Yıllık abone 500 lira/İstanbul dağıtımı : Barış Dağıtım/Ankara Dağıtımı : Örnek Dağıtım/İzmir dağıtımı : Aydın Kitabevi/Anadolu dağıtımı : Türkiye Yazıları/Kapak: İbrahim Demirel/İlan koşulları : Tam sayfa 15.000 lira, yarım sayfa 8.000 lira, çeyrek sayfa 4.000 lira/Yurtdışı abone : Avrupa 50 Mark ya da karşılığı, Amerika 100 dolar/Tek dergi istekleri için 100 liralık, yayın istekleri için 50 liralık posta pulu gönderilir. Dizgi-Baskı Ankara Basım Sanayi Tel : 30 35 97 Baskı Tarihi : 30 Ağustos 1982

polemik
«Adnan Benk'i Seviyorum»
Ahmet Say

«Eleştiri» dergisinin 1982 Ağustos sayısında «İlhan Usmanbaş'ın Özgürsüz Özgürlükleri» başlığı altında, müzikle ilgili kimi sorunlarımıza Adnan Benk'in gözlüğü ile bakılması istenen, ama Edip Cansever, İlhan Usmanbaş, Tuğrul Tanyol ve Adnan Benk'in katıldığı bir konuşma yayımlandı. Adnan Benk'in güdümediği bu dörtlü konuşma'daki çarpıklıklar üzerinde durmak istiyoruz. Ne de olsa bu ülkede sanat sorunları birdenbire ve yalnızca bay Benk'ten soruluyor değildir ve herkes Bey Benk görüşlerini açıklasın diye onun ağzının içine bakıyor değildir. «Tek» olmak, yani fırsat ele geçirince «tek kişi», «tek yargıcı», «tek seçici» olmak gibi, bazılarının vazgeçemediği kendinden menkul bir tavır daha çok Mussolini ve benzerlerine yakıştığı için bay Benk'i hiç olmazsa bu açıdan kurtarmak amacıyla ve izninizle birkaç söz ekleyelim.

Önce şunu sorabilir miyiz: A. Benk, değerli müzikçimiz İlhan Usmanbaş bahanesi ve aracılığıyla müziğe ilişkin arslanlar arslanı görüşlerini duyurmak istiyorsa, bu konuşmaya neden Tuğrul Tanyol ile Edip Cansever'i de katmıştır? Evet, neden bu adlardan oluşan konuşmacılar dördlüsü? Tuğrul Tanyol arkadaşımız müzikçi değildir, müziğin öze sorunlarını bilmez. Genel, kuramsal yaklaşımları, çalışmaları vardır, ama müziğin içinden gelen bir kişi olmadıkça «konuşma» boyunca eksikliklerini sürekli duyumsayacaktır ve yetkiyle konuşma yürekliliğini gösteremeyecektir. Nitekim, yirmi küsur sayfa süren bu konuşmada bay Benk birinci ve ikinci derecedeki rolleri kendisine, üçüncü derecedeki rolü sayın Usmanbaş'a ayırdığı için, Tanyol arkadaşımız figüran durumuna düşüyor. Edip Cansever ise bilindiği gibi önemli bir şairimizdir, bir aydın olarak müzik üzerine de genelde söyleyecekleri olabilir, ama isterseniz kendisine soralım, müzikten anladığı savında değildir ve müzik sorunları üzerine illa konuşması gereken bir kişi de sayılamaz. Öyleyse Edip Cansever bu konuşmaya neden ithal edilmiştir? İşin içine ünlü bir şairi katarak onun da onayını almış gözükmek için mi? İnsan şundan da kuşkuluyor: Acaba Adnan Benk'in kotardığı o dörtlü konuşmada, şiirimiz ve şairlerimiz adına Edip Canse-

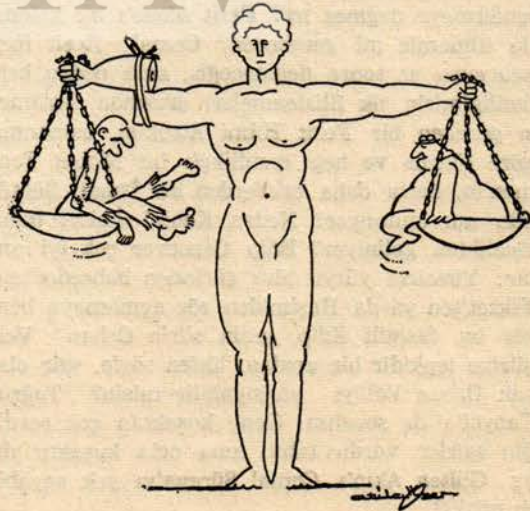
ver oyuna mı getirilmek istendi? Ve bu durum pek belli olmasın diye, poker masasına oturulur gibi bir «dördüncü» aranarak sonunda Tuğrul Tanyol mu bulundu?

Bay Benk, konuşmaya İlhan Usmanbaş'a yönelttiği şu soruyla ve hisimla giriyor:

«Senin besteciliğe başladığın yıllarda, senden önceki kuşak bizde batı müzik geleneğini sürdürüyordu. Ne oldu da sen ve senin kuşağın bazı sanatçılar bu gelenekten koptunuz?... Onikiton müziğine, dizisel, ton dışı ya da rastlatısal müziğe yöneldiniz?»

Sayın Usmanbaş da şöyle yanıtıyor:

«Bizim kuşağın ellilerde onikitona gelmemizin nedeni, daha önceki kuşağın, yani Necil Kâzım Akses, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin'in bir çeşit türk müzik okulu yaratmak için sürdürdükleri çabaya karşı bir çıkış noktası bulmak ihtiyacıydı. Çünkü onların kullandığı gereç öyle bir gereçti ki, 1950'lerde o gereç ortaya konduğu zaman o yaştaki bizler, yani 25 yaşlarında olan bizim kuşak için bu gereci benimsemek dünyaya kapanmak demektir. Hâlâ da belki öyle sanılabilir, eğer aynı gereci denersek. Bu arada şunu da belirtirim: 60'larda bizden sonra bir üçüncü



kuşak çıkıyor, fakat dünyaya kapanmak istedikleri için yeniden bizden önceki kuşağın gereğine dönüyorlar. Yani halk türküsü. makam gibi şeyler kullanıyorlar.»

Bu sözler üzerinde duralım biraz: Sayın Usmanbaş, kendinden önceki kuşağın yaratmak istediği bir «türk müzik okulu»nu sürdürmek istemeyebilir, müzik alanında dünyadaki gelişmeler karşısında onları demode bulabilir, onların kullandığı gereçten usanmış da olabilir; yeni atılımlar, yeni araştırmalar yapmak isteyebilir, emperyalist ülkelerde birbirini ardı sıra parlayıp sönen «öncü» akımlara özenebilir, bütün bunlar doğal, kendi seçimi. Başarısı ya da başarısızlığı da kendini bağlar; evet ama bütün bu sözler aynı zamanda Saygun kuşağını küçümsemek, onları çağdışı göstermek, müzikteki gelişmelerden habersizliğini vurgulamak anlamına gelmez mi? Saygun kuşağı, ayağını yere basarak geleneksel kültür gereçlerinden yararlandırırsa ve bunu, yapmak istediği müzik anlayışı çerçevesinde pekâlâ başarabilirdi, elli yıl sonra Eleştiri dergisinde birdenbire aşağılanmak için mi başardı?

«Konuşma»yı okuyan her sağlıklı insan, bay Benk'in hiç bir olaya sevgiyle bakmadığını, bakmadığını farkedecektir. Yapılana, ortaya konmuş olana nefret kusuyor A. Benk ve Usmanbaş da bu yola sürüklemeye çalışıyor. Peki, A. Benk böyle biridir, kabul, böyle olmasının nedenleri vardır elbet, o da kabul; ama değerli bestecimiz Usmanbaş, o geleneksel müzikçi rahatlığını, yumuşaklığını, hoşgörülü tavrını bırakıp da neden sataşkan bir havaya girmek gereğini duyuyor? Sevecen davranmaktan o denli uzak ki Usmanbaş, sanki müziği de sevmiyor gibi bir izlenim uyandı bizde. Kendinden önceki kuşaktan adlar sayarken yalnızca üç bestecimizden söz açmamızı da yadırgadık. Ötekiler değerlendirmeye değmez mi? Ferit Alnar'ı bir kalemde silmemiz mi gerekecek? Cemal Reşit Rey konusuna az sonra değineceğiz, ama neden besteciliğimizin ilk filizlenmeleri arasında sayılması gereken bir Ferit Hilmi Atrek'in, zamanına göre «öncü» ve hep «yenilikçi» bir Mithat Fennen'in, hatta daha eskilerden bir İsmail Zühtü'nün adı anılmıyor? Neden Kemal İlerici bilinmezlikten geliniyor? Edip Cansever çok iyi anlar: Yirminci yüzyıl türk şiirinden bahsederken, Fikret'ten ya da Haşim'den söz açmamaya benzer bu. Sevgili Edip, senin şiirin Orhan Veli şiirine tepkidir bir açıdan, lütfen söyle, şair olarak Orhan Veli'yi yadırlayabilir misin? Tuğrul Tanyol'a da soralım: Genç kuşaktan çok sevdiğin şairler vardır tabii, ama orta kuşaktır diye Gülten Akın'ı, Cemal Süreya'yı yok sayabilir misin?

Demek ki, Usmanbaş'tan önceki ve sonraki kuşaklar dünyaya kapanmak istiyor da, orta kuşaktan bir İlhan Usmanbaş Zühre yıldızi gibi parlıyor! Hadi bu da doğrudur diyelim, ama bunu neden Usmanbaş söylüyor? Bir bestecinin kendinden önceki ve sonrakileri bu biçimde değerlendirmesi sanatçı inceliğiyle çok mu bağdaşır? Usmanbaş bu ülkeye müzikçi olarak gökten zembille mi indi? Kendinden önceki kuşak ona eksikliğiyle fazlasıyla hiç mi örnek olmadı? Ve kendinden sonra gelen kuşak, batıda çıkan yeni akımların batıda bile pek tutmadığını görerek Türkiye'de yapılacak işin bu olmadığına karar verdiyse ve ona göre bir yol tuttuysa, tarihin yargılamasından önce sayın Usmanbaş mı karar verecek izlenen yolun doğruluğuna eğriğine?

Sayın Usmanbaş, bay Benk'in yönlendirmelerine kapılarak şöyle diyor:

«O gereci şöyle açıklıyayım: 1930'larda başlayan, Cemal Reşit'in 'Enstantaneler', Adnan Saygun'un 'İncinin Kitabı', Necil Kâzım Akses'in 'Minyatürler', Erkin'in 'Beş Damla' ile ilk örneklerini verdikleri gereç. (...)»

Usmanbaş bilmez mi ki, adı geçen bestecilerin küçük birer piona albümü olan bu yapıtlarını birkaç yıllık piano eğitimi görmüş çocuklar pekâlâ çalabilir ve açıklamaya gerek yok, bu parçalar bestelenirken, piano literatürüne bizden birşeyler katmanın yanı sıra, öğrencinin yadırgamayacağı, severek çıkartacağı ve çalacağı örnekler amaçlanmıştır? Yani, Adnan Saygun «İncinin Kitabı» ile mi değerlendirilecek? Saygun, «İncinin Kitabı»na yazdı ve «al benden de bu kadar!» dedi ve bitti, öylemi? Bugün görüyoruz, gerek «İncinin Kitabı», gerek «Minyatürler» ve «Beş Damla» (bazılarının işine gelmeyecek ama, biz gene söylemek zorundayız, gerekse İlhan Baran'ın Çocuk Parçaları ile «Siyah ve Beyaz») piano literatürümüze katkı olduğu denli, özellikle pedagojik açıdan teker teker işlenmesi yarar sağlayacak sağlam basamaklardır Biz de kimileri gibi bu albümlerin çürük çarık basamaklar olduğunu varsayalım, yerine neyi koyacağız?

Bay Benk ile Usmanbaş, «gereç» sözcüğü üzerinde fazla duruyorlar. Gereç «malzeme» demek. Ve konuşmacılarımız üstelidikçe önceki kuşak bestecilerimiz nerdeyse «malzemeci» durumuna düşüyor.

Soruyor A. Benk:

— *Yani bu gereç dediğin halk türkülleri mi?*
Yanıt:

— *Halk türküsü ve biraz daha ilerlersek, belki makamsal yazı.*

İlhan Usmanbaş biraz daha ilerleyip biraz

daha gayret ederse, «dümtek de dümtek! Şinanay, şinanay!» deyiverecek.

Buna gerek kalmıyor, Adnan Benk başka bir açıdan saldırıyor:

— *Peki gereci halk türküsü olan bir müzikte, daha doğrusu özgürlüğe diliyle değil de yerel gereciyle ulaşmak isteyen bir müzikte bu batı özentisi adlar da ne oluyor?... Yok enstantanelermiş, yok bilmem kimin kitabıymış!... Adlarında bile ben bunların bir özentisi sezer gibiyim.*

Usmanbaş'ın yanıtı:

— *Orneğin Jugend Album var, eğer bunu kitap diye çevirirsek olabilir.*

(Okurlarımıza not: Schuman'ın çocuklar için yazdığı «Jugend Album» tam çevirisiyle «Gençlik Albümü» demektir. Konuşmacılarımız «İnci'nin Kitabı»nın ad olarak «Gençlik Albümü»nden apartıldığını ima etmek istiyorlar.)

Bay Benk üsteliyor:

— *Yani adlarından ithaf mal oldukları sezilmiyor mu?*

Usmanbaş birden rota değiştiriyor.

— *Yok hayır, ben sezmiyorum.*

Bay Benk kızıyor:

— *Enstantane dediği zaman zaten Fransızca kullanıyor, nasıl sezmiyorsun?*

Sezmiyor efendim, sayın Usmanbaş böyle bir şey sezmiyor, sezmem istemiyor, zorla söyletilmez ki!

Okurlar şaşırmışlardır. Okurlar «nasıl olur?» demişlerdir, «nasıl olur, biraz önce İNCİ'NİN KİTABI ile GENÇLİK ALBÜMÜ arasında benzerlik bulmuştu, sayın Usmanbaş şimdi bu benzerliği nasıl olur da yadsır?»

Adnan Benk de böyle düşünmüştür. Ama bay Benk bırakır mı peşini? Üsteliyor:

— *Hayır benim dikkatimi çeken şu: bir ilişki var ortada, bir yandan yerli halk motifleri, bir yandan ENSTANTANE adı.*

Buralarda iyice kızdığı belli oluyor bay Benk'in, «Yerli motifler», ya da «halk motifleri» diyebileceği yerde, hepsini birden sıralayıveriyor. Oysa Usmanbaş soğukkanlı. Cemal Reşit Rey'i savunuyor ve ENSTANTANELER'in zamanı için «yenilik» olduğunu belirtiyor. Çok da güzel savunuyor Cemal Reşit Rey'i. Yaptığının «devrim» olduğunu söylüyor.

Cemal Reşit konusunu geçelim. Peki, «dörtlü konuşma»nın hemen her adımında bay Benk tarafından getirilen halk düşmanlığı nedir? Boyuna hal kültürü ile uğraşılıyor bay Benk, sanki çok eskilerde gördüğü tiksinti verici bir manzara alkına gelmiş gibi...

«Halk kültürü» konusunda uzunuzadıya ders verecek değiliz, okurlarımızı sıkmayalım; ama

Adnan Benk için kısa bir özet geçmemiz gerekecek:

En yalın ve doğru tanımıyla «ezilen sınıf ve tabakaların tümü»dür halk. Tarih boyunca, değişen üretim ilişkilerine göre, ezilenler bir «halk kültürü» geliştirmişlerdir. Bu kültür günümüze değin uzanmakta ve bizler için zengin bir kültür kalıtı oluşturmaktadır. Halk kültürünün içinde, eskiyen, geçerliğini koruyamayan, kaba, geri, ilkel öğeler bulunduğu gibi, insanlık için her zaman değerini koruyan, evrensel, ileri öğeler de vardır. Günümüzün sanatçısı, kendisi için gerekli olan ileri öğeleri ayıklayarak bu zengin kültür kalıtından yararlanma yoluna gidebilir. Biz halk kültürünü bay Benk'in anladığı anlamda, «eski, tiksinti verici bir gereç» olarak değerlendirmiyoruz. Günümüzde her sanatçının halk kültürü kalıtından yararlanması zorunlu değildir ama, her sanatçının, insanlık kültürünün en değerli parçası olan halk kültürüne saygılı davranması zorunluluğunu yeri geldikçe anımsatmakta yarar var.

Dönelim «konuşma»ya... Usmanbaş'ın Cemal Reşit Rey'i «yenilikçi» ilan etmesi üzerine bay Benk gene aynı hırçınlıkla şunu soruyor:

— *Hep bize getirilmiş bir yenilikten söz ediyorsun, niye müziğe getirilmiş bir yenilik diyemiyorsun?*

Usmanbaş'ın yanıtını doğru buluyoruz:

— *Onu yapamayız, yani daha pek uzun bir süre yapamayız.*

Evet yapamayız. Sorunun püf noktası da

Bengigün

*Zamandı ah bütün ivintim,
Dem bu dem! dedi öğretmenim.*

*Oradan oraya üryan bulutlar,
Uzak belenlerde kar bendim.*

*Ya, gökyüzünden dünya dünya
Gece özünleri yazmaya indim.*

*Önimde yepyeni defter kalem,
Bekledim, dönendim, devindim.*

*Tek bir esin perisi gelmedi,
Oysa dopdoluydum ve evindim.*

*Evreni ısıtan, ısıtan güneş,
Sen geldin, nasıl sevindim!*

O. Numan Baranus

buradadır zaten: Çünkü biz bir doğu toplumu-
yuz, kültürümüz oriental kültürün tarih boyunca
bir parçası olagelmıştır; o yüzden biz, yüzyıl-
dan beri bambaşka bir çizgi izleyen, bambaşka
bir yöne uzanan batı müziğine yarım yüzyıllık
bir çabayla kolay kolay yenilik getiremeyiz. Da-
ha da açık belirtelim: Özellikle müzik ve plastik
sanatlarda batı kendine göre başka bir çizgi iz-
lerken, biz kendimize özgü çizgi izlemiştir. Bu
iki kültür çizgisinin (ya da müzik çizgisinin)
birbirine yakınlığı, benzeştiği noktalar da
pek yoktur. O yüzden ki, Hindistan'dan bir
«Avare» filmi geldiğinde, çoluk çocuk sokaklar-
da «Avaremu» diye yirmi yıl bağırırız ama
Mozart'ın Viyana kuşatması dolayısıyla mehter
müziğinden esinlenerek yazdığı söylenen «Türk
Marşı»nı yirmi yıl sabah akşam dinletsek, kimse-
ye tantamayız. Adnan Benk'in bir türlü anlaya-
madığı budur. A. Benk, Adnan Saygun'u küçüm-
süyor, «bizdeki o ilk kuşak gelmeseydi, benim
müzik zevkimden hiç bir şey eksilmezdi» diyor,
ondan sonra da Cemaî Reşit Rey'den ve öteki-
lerden müziğe neden yenilik getiremediğini soru-
yor. Saygun kuşağı, toplumun nazır olmadığı
koşullarda bir «doğu-batı sentezi» denemesine
girişmiştir. Bay Benk bunu beğenmeyebilir, bay
Benk sadece batıda yapılanları beğenebilir, ama
o zaman da batı adına bizden nesap sormaya
hiç hakkı yoktur. Gitsin batıya...

Ama o, «konuşma»da hâlâ ter ter tepiniyor;
yönettiği derginin sayfaları arasına büyük pun-
tolarla da gömdürmüş:

— BİR ŞEY GETİRSEN DE GÖTÜRSEN DE,
MÜZİĞE GETİRİR, MÜZİKTE GÖTÜRÜRSÜN!

Kelimenin tam anlamıyla «mugalata»dır bu.
Konumuz müzik olduğuna göre, kimse müzik dı-
şı olayları gündeme getiriyor değil. Müzik dili-

Eylül Yolu

Eylül yolu
Bomboş işçi kahvesi
Benden başka
Bir de çocuk kahveci
İncecik bakışlı

Eylül ortası
Onüç haberleri
Rüzgar üç gündür deli
Çiçek de bilir
Yaprağım koparamı

Cengiz Bektaş

nin, «müzik» denen sanat dalının isterlerini gö-
zardı eden de yok. Elbette önce müzik, müziğin
gerekleri! Ama bu böyledir diye, çağının kapsa-
mında müzik dilinden ödün vermeksizin ürün ya-
ratan ve doğal olarak bestelerinde ulusal özelli-
leri, renkleri, tatları yansıtan tüm dünya beste-
cilerini aşağılamaya mı kalkışacağız?

Bu sözlerimizle, yalnızca ondokuzuncu yüzyıl-
ın ikinci yarısında dünyanın birçok ülkesinde
yeşermeye başlayan «ulusal müzik ekolleri»ni
kastetmiyoruz. Yere renk, her dönem için ge-
çerli olmuştur. Sözel gelişim barok döneminin Alman-
lar da yaşamıştır, İtalyanlar ve Fransızlar da.
Ama İtalyanlara özgü barok vardır, Alman ve
Fransızlara özgü barok da.

Adnan Benk bunları bilmez değildir. Peki,
bildiği halde neden ters yaklaşıyor, neden önce
amuda kalkıp baş aşağı durduktan sonra ve bey-
ninin kan hücum etmesini sağladıktan sonra söze
başlıyor? Evet neden amuda kalkıyor? «Herkes
yapamaz» desinler diye mi? «Bir şey getirsen
de götürsen de, müziğe getirir, müzikten gö-
türürsün» gibi afakî, havada asılı, uyduruk söz-
ler, bir tartışmaya ne getirir, ne götürür? Yok-
sa o amuda kalkmış vaziyette yürümeye baş-
ladığında hepimizin «yaşasın öncü müzik, ya-
şasın Adnan bey!» diye tempo tutmamızı mı ist-
iyor? Yoksa, «en gelişkin müziğe yürekte bağ-
lı olanların biraz da hakkı» mıdır bu? Peki, Me-
rihli gelse de, Bach, Beethoven, Brahms, son-
ra Schönberg ve Usmanbaş dinleyip, «püfff, bu
da müzik mi? Çok ilkel! Bakın bizim müziğimi-
ze...» diyerek, ışınlarla mışınlarla, bizim algıla-
yamadığımız dalga boyu çok garip yansımalarla
en gelişkin ve en taze Merih müziğini bay Benk'-
e sunsalar, ne yapacağız? Tabii ki müzik aşkına
Merih'e uğurlayacağız A. Benk'i.

«Konuşma»nın tam burasında, artık dayana-
mayıp Edip Cansever giriyor söze. Söyledikleri
genel doğrular:

«... Nasıl bir Fransızın, bir İsveçlinin ya
da bir Çinlinin duygulanma biçimi varsa, bir
de Türk olarak bizim duygulanma biçimimiz var.
Ne kadar ithal malı olursa olsun, bu teknikte
belki hissedilecektir ama Türkiye'de bir duygu-
lanma biçimidir asıl yaptığı ortaya koyan. (...)
Usta bir şair, usta bir romancı, yabancı roman-
ları ne kadar okumuş olursa olsun, öyle san-
yorum ki istese de bunların etkisi altında kala-
maz. Artık kendisini öyle bir yetiştirmiştir ki,
bunun dışına çıkmasına olanak yoktur. taklit
edemez artık. Müzikte de böyledir sanıyorum, us-
talaşmış bir müzikçi, karşısındaki örnekler ne
denli bol olursa olsun, onlara benzer bir şey yap-
mıyordur. Kendinden olanı veriyordur, katkısı da
budur herhalde...»



Şimdi bir de Adnan Benk'in sözlerine göz atalım:

«ENSTANTANELER'i, ya da ORATORYO'yu dinlediğim zaman ezginin ardında, besleyici ses düzeyinde tam bir kırpıntı bohçası görüyorum. 'şöyle bir numara var, onu da kullanayım' demiş besteci. (...) Yukarıda, ezgi düzeyinde de (sanki ezgi düzeyi diye bir düzey ayırt edilebilmiş gibi) bizden bir türkü, bir hava... Üstü cepken, altı frak pantolonu. Bu bakımdan Adnan Saygun'un ORATORYO'su tam bir dram örneği. (...) Hoş göre göre sonunda ülkeyi yaleliler sardı...»

Kullanılan üslup bu olursa, niyetin ne ola-

bileceği çıkmıyor mu ortaya? Diyelim ki, Saygun kuşağı ikilem içinde kalıp özgün besteler yaratamadı. Nedeni üzerinde durmak gerekmez mi? Bu olgu karşısında tutulacak bilimsel yol, sövüp sayıp geçmek midir? «Dörtlü konuşmanın tümünde ne Edip Cansever'in, ne Tuğrul Tanrıol'un ve ne de İlhan Usmanbaş'ın üslupta bay Benk'e eşlik ettiğini görüyoruz. Bu üç konuşmacının kendisine ayak uydurmasını bekliyor bay Benk, ama onlar tartılı konuşuyorlar. (üstelik Usmanbaş oldukça hesaplı)...

Adnan Benk'in, olguların tarihsel konumları içinde değerlendirilmesi gerektiğini kavraması, söylediği sözlere bakılırsa bizim için boş bir

beklenti olur. Onun için bu görevi kısaca biz yerine getirmeye çalışacağız:

Saygun kuşağı işbaşına geldiğinde, Türkiye bir kütürleme süreci içindeydi. Tek slogan vardı: batılılaşma. Bir «kütür şoxu» göze alınarak, üstyapısal düzeyde batılılaşmamız isteniyordu. Eğreti olur ya da olmaz, zorlamayla bu iş tutar ya da tutmaz, burası pek irdelenmeksizin eyleme geçilmesi yolunda buyruklar veriliyordu. Böyle bir koşullanma içinde bulunan sanatçı, (burada müzikçi), konununun dışında davranacak değildi. Sözün kısası, tarihin dediği olur. Saygun kuşağı için yapılacak şey, olsa olsa, batı müzik anlayışından uzak kalmaksızın, hatta onu yetkiyle kullanabilecek ölçüde özümleyerek, yerli motiflerimize eğilmektir. Yerli motiflere eğilmek, onlar için geleneksel kütür gereçlerinden kopmamak anlamına geliyordu. Saygun kuşağı çok iyi biliyordu ki, halk kütürüne yönelmediği takdirde, besteleyecekleri yapıtlar batının dokuzuncu sınıf bir kopyası olacaktı. (Hani günümüzde bile bazı şairler vardır, Fransızların dokuzuncu sınıf şiirlerini yazmakla övünürler...) Bizim ilk kuşak bestecilerimiz bu duruma düşmek istemediklerinden, özgün bir ses getirmek zorundaydılar. Elllerinden geldigince de bunu başarmaya çalışmışlardır. Değerli bestecimiz Usmanbaş, acaba o dönemin bir bestecisi olsaydı, ötekilerin dışında ve üstünde başka bir tavır mı alacaktı? Hem, tarih tekerleğini geriye doğru döndürüp, o dönemi dilediğimiz gibi yeniden yaşamak olası mı? Dolayısıyla 1982 Türkiye'sinde, Saygun kuşağı bestecilerine bu açıdan yöneltilen eleştiriler spekülasyon olmaz mı?

Saygun kuşağı, yönelim açısından çıkar yolu seçmiştir. Bu sayede büyük ölçüde bir «kütür kopukluğu» da önlenmiştir. Tercih belli. O dönemde yapılan bestelerin de bu tercihe göre yapılandırılması gerekir. Hem de onların ilk beste denemeleri olduğu göz önünde tutularak...

Adnan Benk geçmişe önerilerde bulunmak gülmeye de düşüyor. Oniki ton, dizisel, ton dışı olarak adlandırılan yirminci yüzyıl ikinci çeyreğinin öncü akımlarına uyulabilseydi... İşte o zaman bay Benk, Yunus Emre Oratoryosu yerine, kendi beğenisine denk düşen başka besteler dinleyecekti. Ama kesinlikle söyleyelim, Adnan Benk'in hatırı kırılması pahasına, böyle bir şey olamazdı. Çünkü, yaşamın dayattığı mantıksal ölçüt, sanıldığı gibi Avrupa'ya giden ilk Türk bestecilerinin bu yeni akımlarla tanışmamış olması değil, yeni akımların henüz Avrupa'yı bile sarmadığı bir dönemde, ekstrem deneyimleri bizimkilerin göze almasının hiç de yerinde olamayacağıdır. Bugün, elli yıl sonra, «şöyle yapılsaydı, böyle yapılsaydı, başka yol tutulsaydı...» demek kolaydır. Ama biz varsayalım ki, bu öncü

akımlar zamanın Türk bestecilerince benimsendi ve bu yönde çalışmalar yapıldı... Batıda bile geçerliğini yitiren, bir «akım» olarak ağırlığını, ve yaygınlığını koruyamayan geçici sanatsal tavırların Türkiye'ye taşınarak onlara bağlı kalınması bizi ne duruma düşürürdü? Üstelik, aynı akımların temsilciliğini hangi ölçüde başarabilirdik? «Dokuzuncu sınıf» olarak nitelenebilmeyi neden baştan kabullenelim?

Edip Cansever çok iyi değerlendirecektir: Ahmet Haşım neden dadaist olmadı diye suçlanabilir mi? Bugün, bir ressam arkadaşımıza «sen neden kübist değilsin?» diyemeyiz. Çünkü yok artık kübizm. Dadaizm de yok. Schönberg'cilik ise yakın tarihteki yerini aldı.

Sanki bilmiyor muyuz, etkilerinin bir ölçüde sürmesine karşın, sürrealizm bile bitmiştir.

«Konuşma»da Edip Cansever'in ikinci atılımını şiir ile müzik arasındaki ilişki konusunda görüyoruz. Edip, «bir Ece Ayhan'ın şiirini müzikleştirmekle Yunus Emre'nin, ya da çok eski, yüzyıl öncesi bir şairin şiirini müzikleştirmek arasında ne gibi bir fark olduğunu» soruyor ve kendi görüşünü ekliyor: «Çağdaş bir şiiri bestelemekle, çok eski bir şairin şiirini bestelemek besteceye ayrı bir üstünlük, kolaylık sağlamaz, diyorum.»

Bu soruya ve bu görüşe Usmanbaş usul usul karşı çıkıyor. Neden «Bakışsız Bir Kedi Kara» ile Behçet Necatigil'in «kareler»ini bestelediğini anlatıyor: «... Ece Ayhan, cümle yapısını bozduğu ölçüde, ben de müzikte deformasyonlar yapma olanağını kazanmış oluyorum. Kareler'de de aynı şey, gerek mısraların dizilişinde, müzikte getirebildiğim rastlantısal öğelerde... Yani aşağı yukarı aynı gereci kullanmış oluyoruz. Kullanıyoruz hatta.»

Usmanbaş gibi bir besteciden bu yanıtı beklemeydik. Bu sözlerle Usmanbaş kendini yadsımakta, müzik anlayışını yadsımaktadır. «Ece Ayhan cümle yapısını bozduğu ölçüde, ben de müzikte deformasyonlar yapma olanağını kazanıyorum» demek, Usmanbaş müziğinin şiire bağlılığını kabul etmek demektir. Yani Ece Ayhan cümle yapısını az bozarsa, Usmanbaş da deformasyonları az kullanacak, çok bozarsa, Usmanbaş iyice bozacak! Yanlış anlamıyorsak, dizginler müziğin değil, şiirin elinde! Peki nerde kaldı müziğin özgür dili? Bay Benk, nerdesin? Müziğin dili güme gitti. Usmanbaş, Ece Ayhan'la aynı gereci kullandığını söylüyor üstelik! Hani bir müzik dili vardı, bağımsız, özgür?

Usmanbaş, yukardaki sözleriyle düpedüz, şiire yaslandığını, şiirden güç aldığını itiraf edi-

yor. Usmanbaş özgürlüksüz! Ve bütün bu sözler, biçimcilğin daniskası!

Usmanbaş'ın yanıtı bizi şaşkınlığı denli, Edip Cansever'i de doyurmamış olacak ki, Edip yeniden, ısrarla soruyor:

«Müziğe uygunluğu açısından siz ele alıyorsunuz. Bir de karşınızdaki nesnenin sizi «o» olarak duygulandırması vardır. İkisi birden mi var, yoksa öbürü daha mı ağır bastıyor?»

Besteci Usmanbaş'tan nesneye bağımlı kalmayı değil, nesne karşısındaki öznel müzikçi tavırını savunacağımı bekliyoruz ama o susuyor, yanıtlamıyor Edip'in sorusunu. «Konuşma» boyunca süren müdahaleci tutumuyla sözü Adnan Benk kapıyor ve Usmanbaş adına Edip'e birşeyler anlatıyor: «İlhan'ın müziğini dinlediysen, geleneksel bir mantığa göre kurulmadığını görürsün» vs... Usmanbaş ise hep susuyor. Hayret!

Ece Ayhan ile «aynı gerçeği kullanıyor»muş Usmanbaş! Biri şair, öteki besteci olduğu halde! Nasıl oluyor?

Sevgili okur, sorunu daha somut biçimde ele alabilmek için «konuşma»dan bazı alıntılar yapmak zorundayız. dikkatle izleyelim:

Adnan Benk — (...) Tondışı dediğimiz bir müzik anlayışıyla tonsel sayabileceğimiz odaklı bir şiir bağdaşır mıydı, bilmiyorum. Herhalde temelde bir çelişki olur.

Edip Cansever — Ama sorun bu. Ben yapılabilmeli diyorum, müzik egemense eğer... Bir halk şiirini de aynı ustalıklarla, aynı biçimde müzikçi işleyebilir diyorum.

Adnan Benk — Yani sen bir halk ezgisiyle senin şiirin okunabilir, diyorsun. Bunu diyebiliyor musun? Örneğin bir halk türküsüyle senin şiirin okunamazsa, İlhan'ın müziğiyle de Mehmet Akif'in şiiri uyuşamaz.

Edip Cansever — Ama bu benzetiler bizi yanıltabilir.

Tuğrul Tanyol — Çok yapısal bir yaklaşım oluyor bu. Peka-lâ Shakespeare de çağdaş atonal bir müzikle bestelenebilir gibi geliyor bana. Yapılmıştır da. Engel değil.

Edip Cansever — Adnancığım, demin sen halk ezgisiyle senin şiirin söylenir mi demiştin. Söylenmez tabii. Alaturka da yapılmaz. Ama şiirle müzik başka şeyler. Yani müziğin gereciyle şiirin gereci ayrı şeyler.»

Şimdi bay Benk'in şu sözünden başlayalım: «Tondışı dediğimiz bir müzik anlayışıyla tonsel sayabileceğimiz odaklı bir şiir bağdaşır mıydı, bilmiyorum.»

Neden bilmiyorsunuz A. Benk? Esas olan müzikse, müziğin diliyse bağdaşırdı bağdaşmazdı gibi bir sorun yoktur. Orada müzik bildiğini okur. Tema «orman» da olsa, «koyun sürüsü» de olsa, kullanılan dil şiir dili olmadığı için, şiirin diline bağımlılık söz konusu olmadığı için,

müzik özgürce kendi dilini geliştirebilir. Edip bu noktada çok kesin, çok vurucu konuşuyor: «(...) müzik egemense eğer... Bir halk şiirini de aynı ustalıklarla, aynı biçimde müzikçi işleyebilir». Evet. neden işleyemesin, aslolan müzikse, egemen olan müzikse?

Görüyoruz ki, burdan da anlıyoruz ki, bay Benk müziğin egemenliğine kellesini koymuş gözüktüğü halde. bu egemenliği hiç de umursamıyor!

Tuğrul Tanyol, «çok yapısal bir yaklaşım oluyor bu» derken, sanıyoruz «çok biçimci bir tavır sizinki» demek istiyor. Oysa bay Benk, bildiğimiz kadarıyla biçimlerin, kalıpların karşısındadır. Öyle mi, değil mi?

Ve Cansever, kesin görüşünü vurguluyor: «Ama şiirle müzik başka şeyler. Yani müziğin gereciyle şiirin gereci ayrı şeyler.»

Neden doğru dürüst yanıtlayamıyor bunu Adnan Benk? Usmanbaş neden susuyor?

Atonal bir anlayışla Shakespeare'in de bestelenebileceği söylendi. Esas olan müzikse, «bağdaşırdı bağdaşmazdı» kaygusu olabilir mi? Eğer böyle bir kaygı varsa, müzik dilinin bağımlılığı kabul ediliyor demektir.

Benk ve Usmanbaş içtenlikle yanıtladılar: Hangisi?

Ortaokul öğrencileri bile anhyabilir ki, bir sanat dalında, o sanat dilinin egemenliği, başka sanat dallarından arındığı ölçüde gerçekleşir. Örneğin kilise ilâhisinde müzik ikincildir. bir yan öğedir, bahanedir. İlâhilde esas olan dinsej metindir. Ve «huşu içinde» dinlenen müzik, tam bir araç durumundadır, bağımlıdır. Operalar da

1982 Anayasası Hakkındaki Görüşümüz

bu yüzden komik gelmiyor mu bize? Operada esas olan müzikmiş gibi görünürse de, yazılı metine bağımlılık ve teatral öğeler müziği gölgeler, ortaya gülünç bir durum çıkar.

Tarih de bu gerçeği doğruluyor: Müzik, metinden (ya da şiirden) kendini sıyırdığı ölçüde bağımsızlığını ilan edebilmiştir. İşte o zaman kendi dilini özgürce kullanabilmiştir.

İlhan Usmanbaş, hem «Bakışsız Bir Kedi Kara» şiirini özellikle seçtiğini, uyum sağladığı için seçtiğini açıklayacak, yani bağımlılığını saklamayacak, hem de öte yandan müziğin özgür dilini savunacak. Harika!

Öyle özgür bir müzik diliymiş ki Usmanbaş'ın ki, beste çalınırken pianist ara sıra yerinden kalkıp tuşlar yerine pianonun kapağına, yan kasnaklarına vurabilirmiş!

Buna da saygımız var, bu da bir müzik anlayışı. Bestecisini bağlar. Ama o zaman «Bakışsız Bir Kedi Kara»yı özellikle seçmek nerden geliyor? Ece Ayhan'ın şiiri, pianistin piano kapağına, kasnaklarına rastlantısal olarak vurmasına benzeyen bir şiir midir? «Bakışsız Bir Kedi Kara»nın neden piano kasnaklarına vurmaya teka-bül ettiğini öğrenebilir miyiz? Şarkıcı o sırada istediği sesi seçecek (yani istediği gibi bağırarak), piano da bir vurum çalgısı gibi kapağa vurularak çalınacak (ELEŞTİRİ dergisinde yazıyor bunlar) ve «Kargabükten» ile «Ey Kanatsızlık» parçaları böylece bestelenmiş olacak!

İçtenlikli bulmuyoruz.

Biz Ece'nin şiirinde çılgınlığa uzanabilecek bir rastlantısallık, bir hesapsızlık yerine, derin, ince bir sanatçı hesaplaması gözlüyoruz. Bunun

gölge dedi ki güneşe
—sevgi dağıttım pınarlarından
uzatsan dudaklarını
uçveririm avuçlarından

güneş yanıt vermedi
güldü sadece
baktı tepenin ardından
ufukta kara bir leke

koyunlar ağıla girdi
cebine soktu kavalını çoban
dayadı kapı önüne değneğini
esnedi acemi bir akşam

gölge dedi ki güneşe
—korkuyorum karanlıktan
tut ellerimi irileyen
öp beni kurtar

İbrahim Yıldız

hesabını sadece Ece Ayhan değil, Türkiye'nin şiir okuru da verebilir. Adnan Benk'le Usmanbaş biraz uzak durmalılar bu konulardan. «Ece Ayhan şiirinin Usmanbaş'ın müzik diline en uygun şiir olduğunu» söyleyebilen bir A. Benk, artık opera eleştirmenliğine yönelmelidir.

«Konuşma»nın neresinden tutacağını bilemiyor insan. Bay Benk yetkiyle güdümediğini sandığı «konuşma»nın her aşamasında tökezliyor. Söz Adorno'dan açılıyor ve «Adorno kim?» başlıklı, çerçeve içinde kısa bir tanıtma yazısı konuyor dergi sayfalarının arasına, ama burdan Adorno'nun, gerçek Adorno'nun tanınması olası değil. Adorno'nun kimliği çarpıtılıyor. «Müzik sosyologu» olduğu satır arasında geçirilirken, marksist olduğu söylenmiyor. Bilerek mi? Anlayamadığımız hesaplar mı var işin içinde?

Bir şey eksik söyleniyorsa, aynı zamanda yanlış söyleniyor demektir.

Adorno'nun eksik, hem de çok önemli bir yönünün eksik verilmesindeki hesapları biz bilemeyiz, onu bay Benk bilir. Dergi yönetmeni o. Ancak, Usmanbaş'ın ağzından «müziği toplumsal bağlamın dışında düşünebilmeyi çok isterim» sözünü çıkartmayı başaran A. Benk'in Adorno'ya sahip çıkmasındaki özel çabayı anlayamıyoruz. Aynı Adorno, şu sözü söylemiştir:

«Ausschwizt toplama kampından sonra şiir falan yazılamaz!»

Bay Benk ise «konuşma»nın bir yerinde söyle diyor:

«Bu söylediklerinden şunu anlıyorum Usmanbaş: sen toplumsal bağlamın dışında, yalnız müzik diye bir olayı düşünüyorsun, öyle mi?»

Usmanbaş da hemen onaylıyor:

«Düşünmek isterim doğrusu. Şu bakımdan düşünmek isterim: müzik denen şey insan kafasının çok değer verdiği fantezilerinden biri. Toplumsal bağlamın dışında yalnız müzik diye bir olay düşünmek isterim doğrusu.»

Müziği toplumbilimci gözüyle irdeleyen Adorno, nazi mezaliminin yaşanmasından sonra «şiir yazılamaz» diyebilecek ölçüde toplumsal bağlamı öne getiren Adorno, baktın ölümünden şunca yıl sonra nasıl çarpıtılıyor! Bu da harika!

«İnsanın ağzını tıkamak» diye bir deyiş vardır. Adnan Benk bunun ustası. Türkiye'de belki «tek adam». «Konuşma»yı okuyanlar, bay Benk'in bu alandaki maharetine şaşıp kalacaklardır. İstemediği bir şey mi söylendi, konu onun işine gelmeyen bir yöne mi akıyor, kendine göre yöntemlerle duruma hemen egemen oluyor bay Benk. Biz çok yadırgadık, ağız kalabalığı yapmanın yürümediği yerlerde, bir «konuşma» çerçevesinde terör de uyguluyor. Konuşturmuyor başkasını. kendisi konuşarak dilediği yöreğe yine oturtabiliyor konuyu. Kimi yerde «saptırmayalım!» diye, kestirip atıyor. Okur için de müthiş rahat-

siz edici bir tutum. Konuşmanın akışının demokratik biçimde gelişmediğini seziyor insan.

Örneğin, «konuşma»da söz gelip yabancılaşma konusuna dayanmıştı güzelce. Edip Cansever, 23 sayfalık bu konuşmada en çok çeyrek sayfa konuşabilse, yetinecekti belki. «Yabancılaşma» üzerine de birkaç söz söylemek istiyordu. Söz başladı: «Ama toplumdan söz açıyoruz, bireysel konuşmuyoruz. Usmanbaş soyutlayarak düşündüğüne göre ,yalnız müzik için, o zaman sözü doğrulanıyor. Oysa, Türkiye'nin iktisadi, sosyal yapısını alacak olursak, yabancılaşma sonuna kadar var.»

Bay Benk hiç hoşlanmıyor bu sözlerden:

«Sanırım konu biraz sapıyor. Şimdi müzikten söz ediyoruz...»

Ve Edip direnmiyor, yutkunuyor besbelli. Başa gelen çekilir der gibi susup, konuşma boyunca yeniden bir atak yapmayı gerekli görmüyor.

İlginç: Yunus'tan günümüze köklü bir şiir geleneği olan ülkemizde, şamanın şairi bastırıldığına tanık oluyoruz.

Sayın Usmanbaş'ın Ferit Tüzün hakkında söylediği sözleri de çok ilginç bulduk:

«Tüzün bizden sonraki bir kuşaktı. O da belki bize karşı bir tepki olabilir. Onun yetişmesi başka türlü oldu. Daha çok gençken, tam olgunlaşmamışken Avrupa'ya gitti, gurbet duygusundan kurtulamadı. Bir de «Aman ne iyi, işte bunu yaparsan memleketinden bir şeyler getirmiş olursun» diyen oradaki hocalarının etkisinde kaldı. Hiç kimse de bunları yapma, bugün geçerli değildir, demedi ona. Yazık olmasın bu gence dedi. (...) Bu eserleri yaptıktan sonra, hatta MİDAS'IN KULAKLARI'ndan sonra da Ferit Tüzün'ün keşke ben de sizin gibi yapseydim dediğini çok duymuşumdur.»

Tüm kuşaklar içinde yetiştirdiğimiz en yetenekli bestecilerimizden olduğu tüm müzikçiler ve müzikseverler tarafından kabul edilen Ferit Tüzün hakkındaki bu sözler spekülattır. Usmanbaş, kendi tuttuğu yolun «tek yol» olduğuna inanabilir ama, tartışma olanağından yoksun ve artık kendini savunamayacak olan bir Ferit Tüzün'e böylesi görüşler yakıştırması son derecede ilginçtir. Çünkü Ferit Tüzün birkaç yıl önce aramızdan ayrılmış bulunuyor. Yitirmiş olduğumuz bir bestecinin hayıflanmalarıyla değil, besteleriyle değerlendirilmesi gerektiğini bilmelidir Usmanbaş.

Ferit Tüzün'ün bestelerindeki rastlantısal olmayan müzik tadına, ölünün arkasından söylenen sözler gölge düşüremez.

Adnan Benk'in görünürde müzik sorunlarımızı ele almak için düzenlediği «konuşma», ne kadar işe yarıyormuş meğer! «Hoş göre görede ülkeyi yaleller» sardı diyen bay Benk, bundan böyle kimseyi hoşgörmeyecek, belli! Müzikçiler, aya-

ğınızı denk alın, Adnan Benk geliyor!

Anlıyamıyoruz: Ülkeyi yalelliden «Usmanbaş'ın Özgürlüksüz Özgürlükleri»nden sonra, Adnan Benk'in destursuz destur vermeleri mi kurtaracak? Kültür alanında tam bir kozmopolitizm kasırgasının estiği ve bu gerçeğin özellikle müzikte sonuna kadar (allahına kadar) yürürlükte olduğunu gördüğümüz bir ülkede «rastlantısal» müziği savunanlar da çıkıyor demek! Kozmopolitizmin en zengin çeşitlerini vallah! biz sergiliyoruz: Bir uçta arabesk, bir uçta onikiton müziği, bir yanda Ferdi Tayfur, bir yanda Adnan Benk!

Müzik bizde çok çeşitli ve çok seslidir! Çünkü her kafadan bir ses çıkar. Çeşitlerimizi sergilemekte televizyon ve radyo spikerleri de özel bir yer tutar. Sözgelisi, bir bilgi yarışmasının başlangıcında spiker ile yarışmacı arasında geçen konuşma yıllardan beri hep aynıdır:

— Özel zevklerin var mı bay Rüzgârapılan?

— Var.

— Nedir?

— Müzik.

— Ne türlü müziği seviyorsunuz bay Rüzgârapılan?

—

— Yani, hafif batı müziği mi, klasik Türk müziği mi, Türk halk müziği mi, klasik batı müziği mi, yoksa hafif Türk müziği mi?

— Ferdi Tayfur'u seviyorum!

Bilgi yarışması dialoglarında bundan sonra şöyle diyenler de çıkabilir:

— Adnan Benk'i seviyorum!

Fotoğraf Arkalıkları

Harika için

Acılar birikerek sonsuzu tüketiyor

Kuru ağaçlar mı yeşerir

Sevgilim gelebilse.

O sokakta yürüyüşe çıkabilirsin

İyice sarışınlaşır kararlaştırdığımız saat

Ama yaşlısın, çiçek takamazsın tanışamayız

Yeşil giyme, elindeyse uzun tut saçlarını

Dinlenirim düşündükçe topuğunda bir pınar

Seyrettiğin filmlerden çok uzak

Bir hayaldir gönderiyorum sana

Baktıkça anımsatırsa yeter

Ayrılığın künyesi, bulamazsın ağılama

Ezberindeki değil bu fotoğraftaki yüzüm

Uykusuz, karımı eritmeyen dağların dibindeyim

Üşümem, öfersen saçlarından bir kazak

Veysel Çolak

inceleme

Edebiyat Tarihi ve Yöntem Sorunu Üzerine

Sargut Şölçün

A — GİRİŞ

Edebiyat tarihi, edebiyat biliminin çalışma alanlarından biridir. Genel plandaki bu kesinliğe rağmen, edebiyat tarihiyle ilgili çeşitli konularda görüş birliğinden söz edilemez. Edebiyat tarihiyle edebiyat sanatı ve tarih arasındaki ilişkiler, edebiyat tarihinin tarih bilinci ve ideoloji açısından ne ifade ettiği, toplumsal gelişme ve politika açısından değerlendirilmesi, edebiyat bilimi içindeki yeri, diğer bilim dallarıyla etkileşimi, edebiyat tarihiyle bu tarihi oluşturan eserlerin ve yazarların hangi düzlemde ele alınabileceği, edebiyat tarihinin edebiyat eleştirisi olup olmadığı, edebiyat tarihi yazılırken uygulanması gereken yöntem vb. sorunlar, şu ya da bu yanlarıyla dünyanın çeşitli ülkelerinde bilimciler, sanatçılar ve aydınlar arasında tartışılmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla, bu tartışmalar sırasında beliren görüşler, edebiyat tarihinin ve dersinin toplumsal politikayla yakın ilişkileri olduğundan hareket etmektedir. Bu nedenle, söz konusu alanların toplum ve birey bilincinin biçimlenmesinde, bazı düşünce alışkanlıklarının kazanılmasında rol oynadıkları —baştan belirtilsin ya da belirtilmesin— kabul edilmektedir. Yalnızca bu tartışmaları izlemek ve ileri sürülen görüşleri incelemek, edebiyat biliminin olduğu kadar tarihinin de ideolojik mücadele alanları arasında bulunduğu görüşünü kazanmaya yetebilir.

Edebiyat biliminin ve bununla birlikte edebiyat tarihinin yazılmasıyla ilgili sorunların ne olup ne olmadığı konusundaki tartışmaların tarihi bir geçmişi vardır. Nitelik ve nicelik açısından bugünkü düzeyde olmasa bile, edebiyat sorunları, Ortaçağ'da, Rönesans'ta, 18. ve 19. yüzyılda düşünürleri meşgul etmiştir. Ancak, —özellikle 18. yüzyılın sonuna kadar— edebiyat tarihi ile ilgili çalışmaların, bugünkü anlamda (bir toplum bilimi olarak) edebiyat bilimine özgü sistematik içinde değerlendirilmediğini belirtmek isterim. 19. yüzyıl ise, birçok bilim alanında olduğu gibi, edebiyat bilminde de, onun bugünkü düzeyine yükseltilmesinde önemli aşamaların gerçekleştirildiği bir yüzyıldır. Bugün artık, genel edebiyat bilimi ve edebiyat tarihinden söz edilebildiği gibi, belli bir dönemin, bir toplumun ve

bir ulusal dilin edebiyat biliminden ve tarihinden söz edilebilmekte, bu alanlarda bilimsel çalışmalar yapılmaktadır.

B — YAZILI HALE GETİRME

Ben burada, edebiyat tarihinin yazılması yöntemiyle ilgili sorunları benimsenmesi gereken ilkeler açısından *genel-teorik planda* ele almaya çalışacağım ve söz konusu sorunların, toplum politikası ve ideoloji ile ilişkileri üzerinde duracağım. Bu çerçevede içinde, bir yandan *edebiyat ve tarih*, diğer yandan *yazmak* (ya da *yazılı hale getirmek*) ve *yöntem*, gözönüne alınması gereken özel durumlar olarak ortaya çıkmaktadır.

İşe «yazılı hale getirmek» ve «yöntem»den başlamak gerekirse: Bu iki «özel durum» üzerinde fazla durmayacağım. Yalnız her ikisinin de ortak bir yanı var, ona değinmek isterim. Her ikisi de, bir noktada belli bir *tavır alışışı* göstermektedir. Herhangi bir sorunu ya da konuyu «yazılı hale getirmek», ona bir *kalıçlık sağlamak* demektir. Bu tür kalıçlık girişimi, elbette düşünülmüş bir içeriğe ve bir biçime sahip olacaktır. Böylece somut olarak beliren bir girişim, kendi içinde bir *anlam taşır*; bu anlam, söz konusu girişim sahibinin maddi çevresiyle kurduğu bir ilişkidir. Bir başka deyişle, maddi çevreye karşı alınmış bir *tavırdır*. Bu tavrın kaynağında bir «düşünce», bir «amaç» yatar; ve belli bir gelişim sürecinin sonunda ortaya çıkmıştır. «Yöntem»e gelince: «Yöntem» denince —herşeyden önce— bir «sistem» düşünülmelidir. Yöntem'e ilgili belli *kurallardan* oluşan bir sistem. Bu sistem, bir hedefe ulaşmak üzere düzenlenmiştir, yani hedef baştan bellidir. Hedefin baştan belli olması, yöntemin bir teoriye dayandığını gösterir. Yöntemin bir teoriye dayandığını, onun kaynağında nesnel yasallıkların bulunduğu anlamına gelir. Kısacası, yöntem, belli bir kavrayış biçiminin belli bir anlayışın ürünüdür ve bu özelliğinden dolayı da nesnel gerçeklikle ilişki içindedir. İnsan, herhangi bir faaliyeti sırasında belli bir yöntemi uygulayarak, kaynaklandığı gerçekliğe döner, yani ona karşı bir tavır alır.

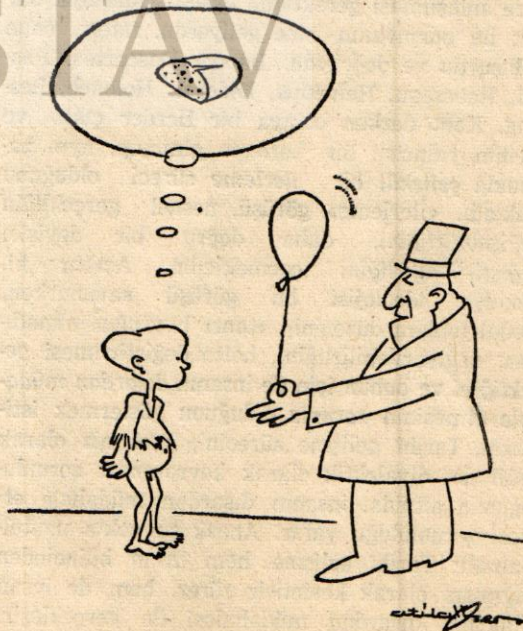
Şimdi sorunu «yazılı hale getirme yöntemi» olarak kavramaya çalışalım. Bunun anlamı, herhangi bir düşünceyi ya da amacı kalıcı hale

getirmek için, —nesnel gerçeklikle kurulan ilişki bağlamında— tutulan yoldur. Belli bir *iddia* içerir ve belli bir *bilinci* dile getirir. Yazılı hale getirme yöntemi, toplum bilimlerinden birinin (burada edebiyat biliminin ya da —daha açık bir ifadeyle— edebiyat tarihinin) çalışma alanı içindeyse, insanın toplumsal faaliyetine doğrudan ilişkiidir. Bu yöntem, doğa bilimlerinden birinin çalışma alanında uygulanırsa, insanın doğa ile olan yakınlıkları çerçevesinde onlarla doğrudan bağlam içinde bulunur. Ancak, her iki halde de aynı kalan alan, insanın düşünme faaliyetinin alanıdır. Toplum, doğa ve düşünce, insanın kendini *gerçekleştirdiği* üç faaliyet alanı olması nedeniyle, aralarında —ister dolaylı ister doğrudan— bir birliktelik vardır. Bu birlikteliğin niteliğini saptamak, insanın toplum, doğa ya da düşünce alanlarında edindiği deneyimlerin, bilgi ve bilinç düzeyinin niteliğini saptamakla mümkündür. İnsan, deneyimlerini, bilgisini ve bilincini toplumsal ilişkileri bütününde edinir, bunlardan çıkarak —ve bunlara dönerek— belli davranış normları ve değer yargıları geliştirir. Burada söz konusu olan, toplumsal —maddi varoluşun toplumsal bilinç olarak yansımasıdır. Bütün bunlar, sınıflı bir toplumda gerçekleşirse, beliren toplumsal bilinçlenme sınıfsal bir karakter taşır. Bu gerçeğin bilimsel olarak kavranması, toplumsal bilinçlenmenin bilimsel görüş temelinde dayalı olarak analiz edilmesiyle mümkün olmuştur. Varılan senteze göre, toplumsal bilinçlenme bir *sistem* olarak ortaya çıkar. İnsanın toplumdaki bütün maddi ve manevi faaliyetlerini kapsayan görüşlerden oluşan bu sistemin adı *ideolojidir*. Buraya kadar yazdıklarımı bir sonuca götürmek gerekirse: «Yazılı hale getirme yöntemi» uygulamak, öz olarak ideolojik bir tavır koymaktır. Ve ben burada söz konusu yöntemin bazı sorunlarına değinirken, aslında ideolojik bir sorunu (ya da sorunları) ele almış oluyorum. Bir de konuya «edebiyat tarihi» açısından bakalım: «Edebiyat tarihinin yazılması yöntemi», pratikte, ideolojik bir tavrın belli bir bilimsel disiplin çerçevesinde somutlaştırılması anlamına gelmektedir. Şimdi, bu somutlaştırma sırasında ön plana çıkan bazı sorunları ve edebiyat biliminin tarih düzleminde kattığı bazı araştırma yollarını ele almaya sıra geldi.

C — «TARİH» SORUNU

Nesnel gerçeklik açısından tarih, bir gelişme süreci anlamına gelir. Doğadaki ve toplumdaki bir gelişme süreci. Bu durumda, doğanın ve toplumun tarihinden söz edilebilir. Bu süreç, belli yasalıklara bağımlı olarak ve nesnel düzeyde gerçekleşir. Yani bilinçten bağımsızdır. Bilinçten bağımsızdır, ama bir tarih bilinci vardır.(1) Bir de *bilim* olarak tarih söz konusudur. Bilimsel açı-

dan tarih, insanın varoluşuyla yakından ilgilidir ve bu varoluşa ilgili bütün gerçek faaliyet alanlarının *üzerindedir*. Bu anlamda tarih insanın maddi ve manevi varlığının bütün varyasyonlarına temel olduğu için bir «tarihî bakış» doğmuştur. Toplumun yaşadığı maddi ve manevi gelişme süreçleri üzerinde kafa yorularak bir «tarih bilinci» oluşturulmuştur. Nasıl ki, nesnel gerçekliğin insan bilinci tarafından kavranması belli bir gelişme süreci içinde gerçekleşmişse, «tarihî» olgusu da insan bilincinde yine belli bir gelişme süreciyle yer etmiş ve belli tarihî dönemlerden kaynaklanan tarih anlayışları ve tarih felsefeleri ortaya çıkmıştır. «Tarihî»nin bu gelişmesi yine belli bir «tarih bilinci» ve «tarihî bakış»la kavranabilir. Belirli ki burada, insanın varoluşuyla ilgili bir *gelişme sürecinin*, yine o gelişme sürecinin sağladığı perspektifle gözlenmesi anlatılıyor. Bu durumda, nesnel gerçeklikle tarihî gelişme süreçleri ve tarih bilinci (ya da tarihî bakış) arasında karşılıklı etki sağlayan bağlar (bir anlamda paralellikler) vardır. İşte asıl sorun buradadır. Asıl olan, bu bağların nedenlerini bilmek, bu bağların iç ilişkilerini kavrayarak gelişme süreçlerinin bağımlı olduğu yasalıkları ortaya çıkarmak ve bu bağları elle tutulur gözle görülür hale getirmektedir. Elbette bu, belli bir bilimsel yöntem sayesinde gerçekleştirilir. İşin içine «yöntem» girince, —yukarıda açıklamaya çalıştığım nedenlerden dolayı— bu yöntemi kullanma durumunda olan insanın (ya da onun bilinç düzeyinin) dış dünya ile olan ilişkiyi ön plana geliyor, yani ortaya bir «tavır alış» çıkıyor. Peki, insan bilincinin içinden kaynaklandığı nesnel gerçekliğe bu tür bir geri dönüşü onun



ideolojik davranışı anlamına da gelmez mi? Gelir tabii, İnsan, tarihle haşır neşir olurken ortaya belli bir ideolojik davranış çıkarır. Bunun böyle olduğunu hem yukarıda kurduğum düşünce zincirinin halkalarını izleyerek çıkarmak mümkün, hem de yine «tarih»e dönerek.

Hemen belirtiyim: Tarihe bakışın «ideolojik» olduğunu, olması gerektiğini, bunun başka türlü olamayacağını bize *burjuvazi* öğretmiştir. Burjuvaziden öğrendiğimize göre (ancak, unutmayalım, onun öğrettiğiyle yetinseydik, bugün «emperyalizm»i yalnızca *kelime* anlamıyla bilirdik, «ideoloji»den vebadan kaçır gibi *kaçardık*, «tarih» deyince de hep *geçmiş* düşünürdük) —evet, burjuvaziden öğrendiğimize ve sonra da bunu, evrensel geçerliliğini ispatlamış bilimsel yöntemle ulaştırdığımız bilinç düzeyine göre: Tarih, bir gelişme sürecidir, bir bilimdir, bir bakış açıdır, bir bilinçtir, yalnız geçmiş değil, aynı zamanda şimdiki zamandır ve gelecektir, bir ideolojidir ve nesnel gerçekliktir.

Tarih anlayışı, 18. yüzyıla gelinceye kadar Antik'in, hristiyanlığın, Rönesans'ın bir sonrası bir öncesine göre daha üst düzeyde gerçekleştirilen kavrayışlar olarak beliren aşamalarından geçti. Bu tarih anlayışlarının merkezinde, sırasıyla, edebiyat ve felsefe, tanrı, insanın «yeniden doğuşu» gibi, aynı zamanda ait olduğu dönem ve düşüncenin özellikleri olan unsurlar bulunuyordu. 18. yüzyıl ortalarında üretim ilişkilerinde görülen gelişmeler, burjuvazi ile feodal soyluluk arasındaki mücadelede ibrenin burjuvaziden yana kaymaya başlaması ve insanın düşünce ufkunun genişlemesi, tarihin bir *ilerleme* esasına göre anlaşılması gerektiğinin öğretti. İdeolojik olarak bu burjuvanın işine geliyordu, zaten onun buluşuydu ve doğruydü. Bacon, Descartes, Pascal, Rousseau, Helvetius, Diderot, Holbach, Lessing, Kant derken ortaya bir Herder çıktı ve tarihin yalnızca bir *ilerleme* olmayıp, aynı zamanda *çelişkili bir ilerleme* süreci olduğunu açıkladı. «İlerleme» görüşü, nesnel gerçekliğin *değişebilirliğini*, daha doğru bir deyişle, *değiştirilebilirliğini* içermektedir. Açık ki, burjuva ideolojisi bu görüşü savunurken, feodal toplum düzeninin «tanrı buyruğu» olmadığını, değiştirilebilirliğini, hatta değiştirilmesi *gerektiğini* ve bunun için de insanın *dışardan müdahale* etmesinin *zorunlu* olduğunu göstermek istiyordu. Tarihi gelişme sürecinin mekanik olarak değil de, diyalektik olarak kavranması zorunluluğunun altında, insanın dışardan müdahale etmesi zorunluluğu yatar. Ancak şu nokta unutulmamalı: Tarihi gelişme, hem insan bilincinden bağımsız olarak kesintisiz sürer, hem de insan bilincinin dışardan müdahalesi ile gerçekleşir. İşte bu noktada, bu çelişkinin üstesinden gelinme-

sinde burjuvazi *aciz kaldı*. Kalmak zorundaydı. Bu da tarihin *emriydi*. Onun «ilerlemeci barutu» Hegel'le birlikte tükendi. Hegel, tarih içinde eylem yapan insanın sahip olduğu maddi ve manevi gücün kaynağını yine maddi-nesnel gerçeklik içinde, yani yine tarihin içinde aramayı akıl edemedi. Bunun yerine, bu kaynağın insanın manevi faaliyet alanında yattığını düşünerek, diyalektiğin temelini buradan alıp tarihe sokmaya çalıştı. «Diyalektiğin babası» Hegel, böylece bayrağı başkasına teslim etmiş oluyordu. Diyalektik bilimsel görüş, bir yandan burjuvazinin insanlığa attığı kazığın üstündeki örtüyü (kazıklamanın nedenlerini de açıklayarak) kaldırırken, öte yandan da feodalizme karşı mücadele eden ilerici burjuvazinin halk kitlelerini kendi öncülüğünde ayaklandırmasının tarihi anlamını gösterdi. Buna göre, burjuvazi bu öncülükte haklıydı, bunu tarihi bir zorunluluğun sonucu olarak üstlenmişti. Ama aynı zamanda bu öncülük, burjuvazinin yanlış bilinçlendirmesinin, *illüzyonunun* ideolojik kıyafetli başlangıcıydı. Çünkü kendisi bu öncülüğü, toplumun feodalizmle çelişkisi olan bütün sınıf ve tabakaları adına, hatta insanlık adına üstlendiğini iddia ediyordu. Tarihin diyalektik gelişme sürecinin kendisiyle birlikte ortaya çıktığını bilen burjuvazi, Hegel'le vardığı düzey sonunda, bu sürecin sonsuza kadar uzanacak bir *olmuş-bitmiş* özelliği taşıdığını savunuyordu. Hâlâ da savunuyor. Bu savunmanın 20. yüzyıl bitirken bile sürdüğünü kabul etmeliyiz. Emperyalizm çağında burjuvazinin ideolojik saldırganlığı (ki bunun en belirgin özelliği dogmatik olmasıdır) felsefi antropoloji, plüralizm, eksistansiyalizm, strüktüralizm gibi adlarla varyasyonlar halinde sürerken bir çelişki beliriyor. Bu çelişkiyi kavramak için, yine diyalektiğin yasalarına dayanmak zorundayız: Bu varyasyonlar, günümüzde burjuva ideolojisinin hem *güçlü* olduğunu gösteriyor, hem de *güçsüzlüğünü* vurguluyor. «Yabancılaştırma»nın varlığı, hem burjuva ideolojisinin hâlâ *avlayacak bilinç* bulduğunun ifadesidir hem de acizliğinin. «Yanlış bilinçlendirme» bugün antagonist sınıfı toplumlarda günün yirmidört saatinde de *geçerliyse*, bu, burjuva ideolojisinin hem ilginçliğinden fazla birşey kaybetmediğini anlatıyor, hem de kabalığına ve dogmatikliğini (dogmalar, bilinç düzeyleri düşük kitle'ler için çoğu kez «ilginç» olmuştur) ortaya çıkarıyor. Peki, burjuvazinin ideolojik arenada böylesine özgürce «at oynatması»na, böylece illüzyonlarını, yanlış bilinçlendirmesini ve yabancılaştırmasını durmadan *yeniden* üretmesine karşı yapılacak birşey yok mu? Bir çare? Bir yol? Var elbette. Emperyalist aşamada burjuvazinin foyalarını ortaya dökecek bir çare var: Bilim temeline dayandırılmış *tarih bilinci*. İşin içine bilimsellik girince, geri ideolojiler «silahsız» kalıyor. O zaman

başlıyor yedekte tuttuğu güçlerini seferber etmeye ve *kendi demokrasisini* bile inkâr edebiliyor.

Tarih bilinci, toplumsal bilincin özel bir biçimidir, tarihin özel yeri dolayısıyla da toplumsal faaliyetin bütün alanlarında işlevsel bir rol oynar. Tarih, herhangi bir «bakış açısı» ya da bir «boyut» değildir, tarihi nedensellik ve zorunluluk ilkelerine dayalı *tek sistematik boyuttur*. Tarih bilinci kapsamında bilimin sağladığı sistematik yapı, iki yanlı işler: Bir yandan nedensellik ve zorunluluk ilkeleri belli olguları ve kavramları elle tutulur hale getirir, öte yandan da bu olgular ve kavramlar arasında kurulan bağlam sisteme döndürür.(2) Tarih bilincinin güncelliği sonsuzdur. Çünkü, tarih ancak şimdiki zamandaki bilincimizle gideceğimiz bir yerdir. İnsanın tarihin nesnesi olmaktan öznesi olmaya yükselme mücadelesi (ki bu tarihi görüş açısından insan hayatının anlamını verir) her zaman onun içinde yaşadığı koşullardan beslendiği için, tarihin belli bir bilinç temelinde değerlendirilmesi kaçınılmazdır; bu da, tarih bilincinin çıkış noktasının şimdiki zaman olduğunu gösterir. Ya *bugünden* düne yöneliriz ya da *dünden bugüne* geliriz, yarına bakabilmek için de *bugünden geçmek* zorundayız. Demek ki, bugün (ya da şimdiki zaman), geçmiş ve gelecek bağlamlarının karşılaştığı nokta olması nedeniyle, tarih bilincimize *ilk itici gücü* veren zaman dilimidir. Bugün içinde yaşadığımız koşullar ve karşılaştığımız sorunlar, bizi tarih bilinci edinmeye ve edindiğimiz bilinci diri tutmaya zorlar. Böylece kendimize olan güvenimiz ve geleceğe olan umudumuz artar.

D — ÖĞRETİLEBİLİRLİK

Tarihin yöntemle ilgili sorunları, edebiyat tarihinin yöntemle ilgili sorunlarıdır. İlk planda akla gelen «öğretilebilirlik» sorunudur. Bilime göre, tarihi süreçlerle edebiyatın süreçleri arasındaki bağlar her zaman aynı içerik ve biçim niteliği göstermezler, Peter Hacks'ın, bu görüşü onaylayan sözlerine bakalım: «Sanat açısından gerçeklik arkadan gelir; şimdiki zaman onun için bir geçmiştir. Yani, sanatın büyük fırsatları, büyük durumların zamanı olmayıp, büyük amaçların zamanıdır: yalnız onlarda geleceğe olan güven, gerçeğe olan eğilimle çiftleşir.»(3) Bu çelişki, edebiyat bilimi tarafından nasıl ortada kaldırılsın ki, edebiyat tarihi *öğretilebilir* duruma kavuşsun? Bir de edebiyat sanatının «sembolik düşünce mantığı»nı gerektirmesi var; yukarıdaki çelişkiyi, yani sanatın nesnel gerçeğin önünden gitmesi çelişkisini biraz aydınlatabiliyor. Ama asıl olan şu: Edebiyat, tarihi-toplumsal gelişmenin «olduğu gibi» bir sonucu değildir. İnsanların, örneğin ekonomik, politik ve teknik alanda yarattıkları, estetik alanda yarattıklarının

dan daha yavaş geliyor. Toplumlar, kendi maddi gerçekliklerini —sanata göre— böyle yavaş değiştirdikleri için, davranış biçimleri ve değer yargıları da o ölçüde yavaş gelişir. Oysa sanatçı, yaratıcı birey olarak bu değişme ve gelişmenin önünde gitmek zorundadır, yoksa «fantazinin gücü»nden ve «estetik bilinç»ten söz edilemez. Bir eser, gerçekle doğrudan ilişki içinde değil, dolaylı ilişki içinde yaratılır; ancak, yaratıldıktan sonra onunla artık doğrudan ilişkiye girer çünkü, varoluşuyla gerçekliğin potansiyel olarak işlev gören bir parçası durumuna gelmiştir.(4) Edebiyat bilimi, eserin doğduğu koşulları ve doğuktan sonra gerçeklikle olan ilişkisini ayrı ayrı inceler, sonuçları bir bağlamda değerlendirir. Burada edebiyatın toplumsal bir olgu mu, yoksa tarihi bir olgu mu olduğu sorunu öncelik kazanmaz, çünkü biri diğeri dışlamaz. Edebiyat biliminin çalışma alanının merkezinde bulunan «gerçekçilik» kavramı bir ölçüttür. Bu kavram, ancak tarihi bakışla içerik ve kapsam kazanır. Edebiyat tarihi, edebiyatın tarihi değil, edebiyatı doğuran koşulların tarihidir. Elbette, edebiyatın tarihi de vardır, çünkü edebiyat tarihidir. Ne var ki, edebiyatın tarihliliği de edebiyat bilimi tarafından eleştireci bir bilinçle değerlendirilir ve tarihi gelişme süreci içindeki yerine oturtulur. Her eser, yaratıcısının aklına düştü-

Şairin Yüreği

*Güz günü sararıırken her yaprak
Gül tomurcuğa durur bir yandan
Sonsuz aydınlığında uyanmak
Mayısı ayaklandırmak isterim usulca*

*Ama bir şarkı yüreğimi örseler benim
Adsız arkadaşların öyküsünü anlatan
Gün olur acı tok seslidir onda
Gün olur keder pazar iznine çıkar
Yatılı okullardan öğrenci yurtlarından*

*Gönlünü bulutlara deydiren buluşma
Bakarsın bir gün gerçek olur
Açılır demir kapılar «Kelepçe pulluk olur»
Bu kez acı izlidir, sevinç de kuşatmada
Ansızın saçlarını okşar güneş
Sokakların kıvrımlarını dolaşan*

*Bir şarkı yüreğimi örseler benim
Kuytulara açan gül çiçekleri gibi
Talas yolunda güneşte kalakamış
Şu şair yüreğimi özgürlük isteyen*

Ahmet Ada

gü andan itibaren geçmiş olmaya başlar; şimdiki zamanı geçmişten ayıran bu anlamda zaman değil, genel kapsamlı bakışın eksikliğidir. Ve tarihin işi de, işte bu zaman bakımından geçmiş olanı —şimdilik zamandaki uzantısının elverdiği ölçüde— kurtarmaktır. Çünkü, asıl amaç, geçmişteki gelişme sürecinin, zamanına göre en üst durumdaki aşamasını şimdiki zamanda diri tutmaktır.(5)

Yukarıdaki paragrafta yazdıklarımın şöyle bir sonuç çıkıyor: Edebiyat(tarihi) ancak tarihî olarak, tarih bilinciyle kavranabilirse öğrenilebilir. Geçmişte «yeni» olan, zamanına göre bir farklılık taşıdığı iddiasındadır. Edebiyat tarihi bu iddiayı gözden geçirir, farklılığı belirler ve onu şimdiki zamandaki «gerçekçilik» kavramıyla ilişkiye sokarak şimdiki zamanlaştırır. Bu, aynı zamanda geleceğe yönelik bir çalışma yöntemidir. «Şimdiki zamanın edebî hareketleri, geçmişin edebî hareketlerinden başka türlü bilimsel olarak edinilemez.»(6) Bu, doğru bir bilimsel saptamaysa, şimdiki zamanın edebiyatı da gelecek perspektifi gözardı edilerek değerlendirilemez. Kaldı ki bilim de, sanat gibi, henüz nesnel gerçeğin ufkuna girmemiş (dolayısıyla henüz kendi ufkuna girmemiş) olanla uğraşmak zorundadır. Anlaşıldığına göre, edebiyat tarihinin yazılması, tarihî sürekliliğin çelişkileriyle dolu karmaşık sorunların üstesinden gelmesi gereken bilimsel bir çalışmadır.

Hangi alanda olursa olsun, bilimsel çalışma —adına bilim denilen faaliyetin yapısı gereği— diyalektik bir bütünlük ister. Bu bütünlük, 1. bilimsel yöntem, 2. bilimsel çalışmanın nesnesi ve 3. dünya görüşü arasındaki diyalektik ilişkiler sonucu ortaya çıkar. Edebiyat tarihi için de bu bütünlük geçerlidir. Edebiyat tarihi, edebiyat biliminin, o da ideolojik sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. «Çünkü, her tarihte olduğu gibi, değişme ve ilerlemenin olduğu yerde, nesnelere ve görüngüler —hareket haline girerek— dilce saptanmış bir durum kazanırlar. Bu sayede ancak bilinçte bilinç olarak var olurlar. Analogiler ve metaforlar eşliğindeki busü reç, içinde bilincin bilinçli varoluşu olarak ortaya çıktığı bu süreç, açıktır ki, bütün olarak edebiyat tarihinin en önemli yanlarından biridir.»(7) Bu alıntının «ideolojik sistem»le ne ilgisi var, diye sorulursa: Değişme ve ilerlemenin dil düzeyinde saptanması ne demektir? Dil, toplumsal ihtiyaçlardan doğmamış mıdır? İnsanların bu ihtiyaçlar çerçevesindeki düşüncelerini belirtmeye yaramaz mı? Yani, dil ile düşünme bir birlik oluşturamaz mı? Bu birlik, nesnel gerçeğin bilinmesi sürecinde oluşup onun bilinmesine yaramaz mı? Bu soruların bir bölümüne bile «evet» diyorsak, kabul ediyoruz ki, dilin kendisi bir bilinçtir, pratik bir bilinç-

tir. Bilinç de nesnel gerçeğin bir yansıması olduğuna göre ve bu gerçeklik, ancak bizim zihnimizden geçerek bilinç olduğuna göre, gerçekliğin algılanması sırasında bulunduğumuz maddi varoluş nasıl olur da ideoloji adındaki görüşler sisteminin dışında kalır? Unutmayalım, bilinçle maddi varoluş arasındaki bağlamda hangisine öncelik tanınacağı konusunda idealizmle materyalizm arasında süregelen çatışma felsefenin temel sorunudur. Yukarıdaki alıntıda da «bilincin bilinçli varoluşu olarak ortaya çıktığı süreç»ten söz ediliyor. Ve bunun kaynağı olarak, değişme ve ilerleme halindeki nesnelere ve görüngüler gösteriliyor.

E — DÜŞÜNSEL AKTİFLİK

Edebiyat tarihinin yöntemle ilgili sorunlarının ikincisi: Edebiyat tarihi nasıl olur da bireyi «düşünsel aktiflik» içine sokar-ya da sokmaz? İşte bir ideolojik soru daha! Bu soruya cevap ararken de burjuva ideolojisinden öğreneceğimiz var. Tarihi gelişme sürecini, kendi politik ikti-

Çok Boyutlu Bir Gece Notları

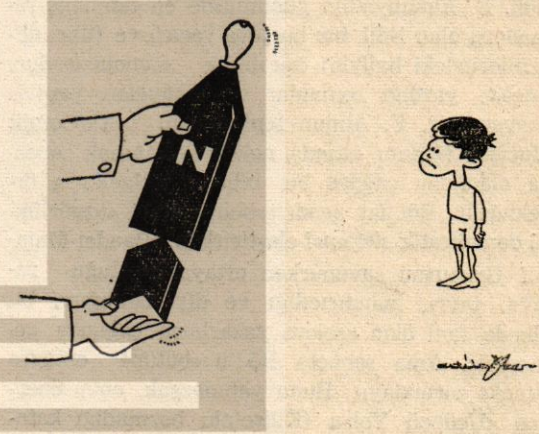
*Ağlatan bir mutluluktan gece
Coşkudan mı suskudan mı bilmem
Türküler yayılırken yaşamın göğsüne
İnce ince
Sessizce
Yüreğin sularında şiir ve resim
Geceyi yırtarak sevişiyordu gizlice
Yağmurla yıkanan çiçekler adına
Pembeler beyazlar ve morlar adına
Bir türkü
Bir türkü daha
Bu gece yaşamak
Dağları çıldıratan bir uzunhava
Varsın
Yağmuru doldursun koynuna karanlık
Gün batarken ufukta
Vangogh lekesiz bir güneşti duvarda*

*Acı bir kahkahaydı sessizlik
Aşktan mı kavgadan mı bilmem
Dışarıda bahar gecesi ve leylak
Dışarıda konuşmak yasak
Oysa çok boyutlu bir dergâhta
Alabildiğine bağırmaktı susmak
Ve betonu toprak gibi avuçlayıp
Tohum tohum patlamaktı yaşamak*

Adnan Yücel

darıyla birlikte, 18. yüzyıl deistlerini aratacak kadar Ortaçağ hristiyanlığın kine benzer bir anlayışla yorumlayan burjuva dogmatizmi, burjuva toplumunun tarihinden kaynaklanır. Yukarıda buna değinmiştim. Burjuvazinin tarih bilinci de bu tarihin ideolojik yansımasıdır, —edebiyat tarihi açısından— Romantik dönemle birlikte artık gerçeği değil de illüzyonu yansıtmaya başlamıştır. Yöntemi de bu yansıtmaya inandırıcı kılacak düzeyde oluşturulmuştur. Ancak bu, gelişmiş-kapitalist ülkelerdeki burjuva ideolojisi için söz konusudur. Geri kalmış ülkenin burjuva ideolojisi bunun üçüncü sınıf bir kopyasıdır. Goethe'nin dünyaca tanınan mektup-romanı «Genç Werther'in Acıları», geri kalmış bir ülkede bugün ne anlam gelir? Okuyalım: «Bu romanda insanlar arasında sınıf kavgalarından nefret eden, kibar âleminin iki yüzlü gösterilerine kapılarını kapayan bir ruhun tabiatla uyuşmasına, olaylara önsözlerin işbirliğine, mantık ve kalbin ezeli çekişmesine şahit oluruz. İnsanların öz çıkarları uğruna birbirlerini baltayabilecekleri, umutsuzluk ve kırgınlığa sebebiyet verdikleri şu dünyada her zaman ideali, huzuru, anlaşmayı özleyen hassas, içli, içine kapanık insanlar vardır. Bunlar, toplumla bağdaşmadıkları zaman soluğu kaçmakta, tabiata yönelmekte bulurlar. Gerçekten tabiat ana, sonsuz nimetleri ve eşsiz güzellikleriyle saf bir huzur kaynağıdır. Onlar için, Werther de bu guruba giren insanlardandır.»(8) Böyle bir değerlendirme acaba okuyanı düşünsel aktiflik içine sokar mı? Düşünsel aktiflik, şu soruların cevabı olmadan değil gelişmek, harekete bile geçemez: Sınıf kavgalarıyla Werther'in ilişkisi nedir? «Kibar âlemi» ne demektir? «Mantık ve kalbin ezeli çekişmesi»yle anlatılmak istenen nedir? Belki bu soruları çoğaltabiliriz. Ancak, «tarih bilinci»nin olmadığı yerde, 1774 yılında yazılmış «Werther»in çıktığı dönemin, Goethe'nin içinde yaşadığı tarihî-toplumsal durumların ve bütün bunların edebî metinle bir bağlam içinde değerlendirilmesini beklemek boşunadır. Şimdi «daha az ilkel» bir değerlendirmeyi okuyalım. «Hastalık derecesine varmış bir duygusalığa kapılan genç bir insanın kaderi, bu kader ancak rastlantı sonucu mutsuz bir aşkta yerine gelecektir. Bütün olarak, çok duygulu bir insanın dünyaya olan mutsuz aşkının anlatılışı... Burjuva toplumuyla olumsuz bir ilişki.»(9) Ama burada işler biraz karışıyor. Werther'in sıkıntısı, «kibar âlemi» içinde yaşamak mı, yoksa «burjuva toplumu» içinde yaşamak mı? Neden mutsuzdur Werther? İkinci alırtıda tarihî bir bakış var, ancak yanlış tarihbilinci üretmeye yönelik bir bakış. Goethe'nin feodal topluma, bireysel özgürlüğün (kendisine yetecek) kadar olmadığı, bireyin duygu dünyası ile maddi dünyanın gelişmesinin önünde sayısız engellerin bulunduğu feodal topluma karşı isyanını dile

getiren bu romani burada inceleyecek değilim. Dikkati şu noktaya çekmek istiyorum: Yazar, sonunda Werther'i intihar ettirerek hem protestosunu sertleştirir hem de toplumsal değişimin gerekliliğini vurgular. Ve bu eser çağımızda hâlâ ilgiyle okunuyorsa, bunun (genç bir adamın rüyasız aşkından) başka nedenleri olmalı. Bu nedenlerdir işte 18. yüzyılda yazılmış bir edebî metni 20. yüzyılda ayakta tutan ve bugünün bireyini düşünsel aktiflik içine sokan. Yanlış tarihbilinci üretmeye yönelik bir başka örnek: «Dar anlamda Klasik dönemin edebiyatı, yani yüksek Klasik, Goethe'nin İtalya yolculuğu ile (1786-1788) başlar, bu yolculuk sırasında yeni idealler olunmuştur.»(10) Demek ki, Goethe İtalya'ya gitmeseydi, Alman Edebiyatı'nda Klasik olmayacaktı. Koskoca bir edebî dönemi, bir sanat anlayışını bir tek kişinin (bu kişi o anlayışa damgasını vurmuş olsa bile) eylemine bağlamak, Klasik öncesi Aydınlanma'nın yarattığı birikimi hi-



çe saymak olur. Burada, acaba Goethe'yi İtalya'ya çeken, ya da Weimar'dan uzaklaştıran neydi, diye sormak ve bunun üzerinde düşünmek gerekir. Kaldı ki, Goethe'den önce Winckelmann, eski Yunan ve Roma kültürünün Alman ulusal sanat anlayışının oluşmasında örnek alınması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca, burjuva ideolojisinin (özellikle Alman burjuva-idealist felsefesi açısından) en parlak devri olan ve tarihî gelişme süreci içinde vardığı zirve noktası anlamına gelen Klasik, 18. yüzyıl sonundaki ekonomik, politik ve toplumsal hareketler düşünülerek bir sonuç bağlamında yargılanmalıdır.

F — BÜTÜNE ENTEGRE ETMEK

Burjuva ideolojisinin dogmatik olmasının nedenini burjuva toplumunun tarihinde aramak gerektiğini açıklamaya çalışmışım. Burjuvazi, bütün tarihî-toplumsal gelişmenin yasalarını kendi ölçütlerine, değer yargılarına ve dünya imasına bağımlı kılmak ister. Burjuva edebiyat bilimi de onun ideolojisinin önemli bir parçası ola-

rak aynı dogmatikliği sürdürür. Ama burjuva edebiyat biliminin ortaya koyduğu görüşlerin hepsinin yanlış olduğunu söyleyemeyiz. Hatta dıyaletik materyalist yöntemi uygulayarak, edebiyat tarihi, metin analizi ve yorumlanması çalışmalarında çok başarılı sonuçlar elde eden burjuva bilimcileri vardır. Oysa bilimsel çalışma, kendi alanında elde ettiği özgül sonuçları soyutlama düzeyinde nesnel gerçeklikle ilişkiye sokar. Bu, burjuvazinin dünya görüşü açısından da böyledir; çünkü, önünde sonunda bilimle varılan sonuç, ideolojiye destek olarak kullanılmak istenir. Bu çerçevede, herhangi bir burjuva bilim dalında elde edilen kazanımlar, kendi başlarına «doğru» bile olsalar burjuva ideolojisinin belirlediği bütünlüğe dahil edilmek durumundadırlar. Böylece, ayrı ayrı «doğrular», doğru olmayan bütüne «entegre edilince»(11) sonuçta baştaki niteliklerini büyük ölçüde kaybederler. Bu, sanatta da böyledir. Bir örnek vermek gerekirse: Heinrich Böll. F. Almanya'nın günümüzde en tanınmış romancısı olan Böll, bir burjuva yazarı ve (ilkel dönemlerindeki haliyle) katoliklik savunucusudur. Ancak, yazdığı romanlar ve hikâyeler, yaptığı konuşmalar, F. Alman toplumunun «Ekonomik Mucize» sloganı altında, nelere katlanmak zorunda olduğunu çağdaş bir bilinçle belgeleyen örneklerdir. Böll'ün kendi toplumundaki «özgürlükçü demokratik sistem»i eleştirirken, «Baader-Meinhof Grubu»nu savunurken ortaya koyduğu radikal tavrı, inandırıcılığı ve dil ustalığını, bu ülkede faal olan «solcu» yazarların çoğunda göremeyiz. Ama sonuçta Böll'ü «bütüne entegre etmek» zorundayız. Bunu yapmazsak, onun önerdiği «Üçüncü Yol»u (Kilise'nin bozmadığı katolik anlayışla «koloni» tipine karşı çıkan «gerçek marksistler»in bir araya gelerek çizecekleri Böll tipi bir hümanizm) kavrayamayız.(12) Burada bilimsel eleştirinin («eleştirici-mücadeleci edim»nin) vazgeçilmezliği anlaşılmalıdır.

G — EDEBİYATIN ARACILIĞI

Edebiyat bilimcisi Claus Traeger'in edebiyat tarihi konusunda ilgi çeken bir saptaması var: Herhangi bir Alman edebiyat tarihine bakıldığında zaman deistlerin dünya anlayışlarına benzeyen bir imaj hâlâ uyandırıyor. Sanki başlangıçta bir güç vardı, yaratıcı bir güç. Edebiyatın yakınında oturan bu yaratıcı güç, herşeyi harekete geçirdi ve sonra kendi haline bıraktı. Yine bu güç, kısmen düşünce biçiminde, kısmen «toplumsal ilişkiler» olarak ortaya çıkar. Bu makine bir kere harekete geçtim, yazarların kendileri bile bütün bur arın nereden çıktığını artık hatırlamazlar. Besbelli ki, toplumsal ilişkiler de vardır, materyalist olarak doğru kavranmış düşünce de-«düşünsel ürün», düşünsel hayat vs. olarak. Önemli olan, birinin dışarda ya da diğerinin içerde ol-

ması değil, tarih ve toplumun edebiyatta kendilerine özgü tarzda var oldukları, onda yer ettikleridir. Sorun böyle görülürse, edebiyat tarihinin görevi, yalnızca, bunların nasıl oraya girdiklerini ve girdikten sonra da edebiyata, toplumsal bir ilişki olarak işlev görme ve tarihi olarak etki yapma gücünü nasıl verdiklerini bulmaktır.(13) Bu görev, Traeger tarafından şimdiye kadar alışılmışın dışında bir formülle dile getirilmiştir. Burada dikkati çeken, edebiyat tarihinin çok boyutlu ve karmaşık çalışmasının vurgulandığıdır. Çok boyutluluk ve karmaşıklık, toplumsallığa ve tarihilığe gerekli ağırlığı verirken bireysel yaratıcılığı da ihmal etmez. Çünkü, edebiyat eserini yaratan birey olmadan edebiyat da olmaz, edebiyat tarihi de. Ama bir de şu var: Yaratıcı birey, estetik faaliyet içinde olsa, bilimsel faaliyet içinde de olsa, belli bir toplum içinde maddi varoluşuyla gerçektir. Yalnızca onun varlığı bile, toplumsal faaliyet içinde gerçek olur. Edebiyat tarihi, eseri ve o eserin doğduğu tarih-toplumsal koşulları değerlendirirken, o esere biçim ve içerik veren yaratıcı bireyi değerlendirmeyi de ihmal etmez. Edebiyatın üretimine doğrudan katılan sanatçının (yaratıcı bireyin) estetik faaliyetinin bilimsel ölçütlerle anlaşılır kılınması değişik yollardan sağlanabilir. Bence bu yollardan en kapsamlı olanı, «geçmişe sahip çıkmak» ve geçmişte, yarına uzanan bir çizginin niteliğini kavrayarak onu somut hale getirmektir. Bu çizginin üstünde yalnızca önemli edebî akımlar ve dönemler olmaz, aynı zamanda ayrı ayrı eserler ve bu eserleri yaratanlar da vardır.

Demek istiyorum ki: Edebiyat tarihi, malzemesi açısından bir gelenek oluşturmak durumundadır. Bu geleneği yalnızca ideolojik bağlamda görmeyelim, o zaman bir «kültür mirası» ya da «hümanist gelenek» sorunuyla karşılaşırız. Bu, edebiyat tarihine özgü bilimsel bir sorundur. Elbette bu sorun, ideolojik bağlamda değerlendirilmelidir; kaldı ki, eserlerin ve yazarların geleneğini sürdürmek de, «kültür mirası»na ya da «hümanist gelenek»e sahip çıkmanın kapsamı dışında değildir. Ancak, burada daha ince ve ayrıntılı bir çalışma yapmak gerekiyor. Ayrıca, edebî metinlerden, bu metinlerde ön plana çıkmış (zamanla birer kavram olmuş) sembollerden ve yazarlardan oluşan gelenek, şimdiki zamanın okuru, sanatçısı ve bilimcisi için somut örnekler içerir. Başka bir deyişle, edebiyat tarihi geçmiş eseriyle, yazarıyla, sembolik «kahramanları»yla plastik duruma sokar. Zaten geçmişin edilmesinde söz konusu olan içerik ve biçim, şimdiki zamanda yaşanan sorunlar tarafından belirlenir. Naziler Almanya'da iktidarı ele geçirmeydi, Brecht «Galile'nin Hayatı»nı ya da «Bay Julius Caesar'ın İşleri»ni yazacak mıydı? 1844'de

Şilezyalı dokumacılar ayaklanmasaydı, Heine o çok tanınmış şiirini kaleme alır mıydı? Daha da gerilere gidelim: Feodal despotizmin bireysel gelişmeyi engelleyen baskısı olmasaydı, Goethe «Zeus»a karşı isyan etmeyi aklından geçirir miydi, kendi kaderini tayin etmek isteyen «Prometheus» doğar mıydı? Brecht'i bir yana ayıralım ve soralım: Heine, bir sosyalist miydi de, işçilerin ayaklanmasını malzeme olarak kullandı? Ya Goethe? Goethe, bir «burjuva devrimcisi» bile değildi. Ne Şilezyalı dokumacılar ne de Prometheus, sınıfsız bir toplum kurulsun diye olay çıkarmadılar. Şimdi Brecht'e bakalım: Üç kere yazdığı «Galile» neyi savunuyordu, bir bilimcinin aynı zamanda devrimci bir eylem ortaya

koyması gereğini mi? Yoksa, egemen güçler karşısında boyun egen bir bilimciyi mi sembolize ediyordu? Bu soruların cevaplandırılması, konuların ayrı ayrı incelenmesini gerektirir. Böyle bir işe kalkmakla bu yazının sınırlarını zorlamış olurum. Ancak şu gerçeği vurgulamak istiyorum: Goethe de, Heine de, Brecht de bugün bir «gelenek» olmuştur. Yazdıklarıyla, ön plana çıkardıkları «kahramanları»yla günceldirler. Baskıya, zorbalığa, haksızlığa isyan eden bir düşünce, Prometheus'un geleneğini sürdürür. Şilezyalı dokumacıların isyan, Alman toplumunun tarihinde özel bir yer kazanmıştır. Mahkeme karşısına çıkarılmış bir bilimci çoğu kez Galile'nin adını anmadan savunmasına başlamaz. Bu sem-

Nötron Bombasıyla Ölebilecek Birinin Ölünce Yazabileceği Şiirdir Aytekin Karaçoban

I.

Bilemedim ne zaman gelip oturdu
kim açtırdı kollarımı sıvaşıklığına
umursamazlık konuğumdu

Kuştüyü kuş tüyü salınan
tonlarla tartılıyordu ash
ince dal bedene
ağırlığıyla çöreklenmiş kör testere

Dişlerindeki parıltılarda yokoluşum yansıyordu
süregiden yıkım gün gün kapıma dayanırken
umursamazlık konuğumdu

Geçip giderken ayağımı sürüyerek
pençesini atıp yüzüme
günüme kanlı kahkalarıyla girerek
kıyıyordu içimi kör testere

Yüreğim yitkliklerle dopdoluydu
Kulak vermedim can yoğuran akarsuyun sesine
umursamazlık konuğumdu

II.

Mor dudaklı sabah alacası
dinlenik bir sessizlik sokaklarda
Göğsümde hırıltılar
İki serçe yavrusu gözlerim
çırpınır kendi yuvalarında

ipek saçlarına takılıp kalmıştı
belki küçük yaşamım büyük düş ülkesine taşır
kendi
belki topunun peşinde koşarkendi
kasılvermiş bir çocuğun çığlıklarına karışmış
sesim

Ah benim yılan konuğum
mut gözesi kör testereye

Belki dışısının yöresinde
mırıltılarla dolanırkendi bir kedi
belki kemirdiği kemiği
bir sokak kapısı aralığına taşırkendi
üç ölü
yan yanayız kaldırımında

Ah umursamazlık
beni yutan bataklığım

Bir yanı öldürüyor emeğimin bilincimin
ah öldürüyor nötron nötron
bir yanı gülüyor sokak sokak
pencereleri perdeleri tepemde
tuğlası betonuyla ev ev
fabrika fabrika
gülüyor arabası aracıyla
ve kedi ve ben
ve ipek saçlı çocuk
üç ölü
kaldırımında

bollere bugün canlı kalmasında, bilimsel yöntemin katkısı belirleyici olmuştur. Bu değerler, burjuvazinin ideolojik bombardımanına terk edilseydi, Prometheus bir mit, dokumacılar ne yaptığını bilmeyen bir grup ve Galile de şaşkın ve korkak bir araştırmacı olarak metafizik düşünce alışkanlığına malzeme durumuna düşerlerdi.

Şimdiki zaman, tarihin daha geçmiş tarafından içine alınmamış bir parçasıdır. Hangi dönemde olursa olsun, herhangi bir sanat akımı ya da edebî çağ, tek başına, öncesiz ve sonrası olarak ele alınamaz, alınırsa arlaşılamaz. Bir edebiyat tarihi, yazılış sırasında «geçmiş tarafından içine alınmamış parça»yı gözardı ederse, hayli açık veriyor demektir. Hatta, edebiyat tarihi geçmişi ince-erken buna —gerektiği yerlerde— şimdiki zamanı katabilir ve okurun bilincini somut örneklerle dinamik halde tutabilir. Buna Alman edebiyat tarihinden örnekler verilebilir: 18. yüzyıl klasik burjuva edebiyatının incelenmesi sırasında, Nazilerin bu geleneği hangi amaçla ve nasıl tahrif ettiklerini gözler önüne seren bir «ara inceleme» bölümü gerçekleştirilebilir. Ya da Romantik dönemin karamsarlığı, Ortaçağ özlemi ve Fransız Devrimi geleneğine karşı çıkışı anlatılırken, Nazilerin neden ve hangi yönlemlerle bu dönemi yüceltiklerini canlı örneklerle yansıtan metinlere yer verilebilir. Bu konuda Sovyetler Bilirliği'nde Puşkin-Tolstoy-Dostoyevski geleneğini titizlikle koruyan yaklaşımlar, Demokratik Almanya'da Goethe-Heine-Thomas Mann çizgisini kısıkanlıkla savunan gerçekçi sanatçılar ve edebiyat tarihçileri güzel örnekler vermişlerdir. Bu yöntem, yalnızca ulusal geçmişle ilişki içinde değil, uluslararası düzeyde de uygulanabilir. Böylece, hem insanlığın şimdiye kadar yarattığı değerleri bir bütün olarak kavrama imkanı doğar hem de (örneğin, tarihinde devrimci bir burjuva iktidarı dönemi olmayan) geri kalmış toplumlar için enformasyon ve bilgilendirme kaynağı yaratılır. Kaldı ki, günümüzde ulusal edebiyat bilimleri ve tarihlerinin yerini yavaş yavaş karşılaştırmalı çalışmalar yapan edebiyat bilimleri ve tarihleri almaktadır.

H — SONUÇ

Bu inceleme yazısında edebiyat tarihinin yazılmasıyla ilgili yöntemsel sorunlara değinirken belli ilkeler geliştirmeye çalıştım. Bu, bir teorik denemeydi. Ele alamadığım, yeterince incelemediğim ve böylece karanlık kalan yanlar var. Ne var ki, inceleyebildiğim kadarıyla, şöyle bir sonuca varmak mümkün görünüyor: Edebiyat tarihinin yazılması sırasında uygulanacak bilimsel yöntem kendine şu ilkeleri hedef almalıdır: 1. Edebiyat tarihi öğretilirlik sorununun üstesinden gelmelidir. 2. Düşünsel aktiflik sağlamalıdır.

3. «Bütüne entegre edebilme» yeteneğini kazanılabilmelidir. 4. Geçmişin bütün canlı değerlerine eleştirici ve mücadeleci bir anlayışla sahip çıkacak bilinç sağlamalıdır. 5. Şimdiki zamanı kavrayabilecek ve geleceğe yönelik düşünce üretebilecek yaratıcı bir tarih bilinci vermelidir. 6. İnsanlığın evrensel değerlerini tanıtmalı ve bunları ulusal kazanımlarla ilişkiye sokacak düşünce alışkanlığı oluşturmalıdır. 7. Bir yandan estetik zevki geliştirirken, öte yandan da ideolojik politik değer öçütleri aktarmalıdır.

(1) Bu konuda bkz. Sargut Sölcün: Tarih Bilincinin Gerekliği. Bilim ve Sanat 19/1982.

(2) Egon Menz: Literaturgeschichte und Didaktik. Literaturunterricht in der Diskussion. Hrg. v. Reinhard Dithmar. Kronberg Ts. 1973. S. 229-245.

(3) Peter Hacks: Die Massgaben der Kunst. Düsseldorf 1977. S. 168. Claus Traeger: Studien zur Enbetheorie und Erbeaneignung. Leipzig 1981. S. 246.

(4) C. Traeger, a.g.y., s. 220.

(5) E. Menz, a.g.y.

(6) Claus Traeger: Studien zur Literaturtheorie und vergleichenden Literaturgeschichte, Leipzig 1970. S. 351.

(7) C. Traeger: Studien zur Erbeorie... a.g.y., s. 207 v.d.

(8) Sabahat Emir: Büyük Eserler İstanbul (yayın yılı verilmiyor). S. 145.

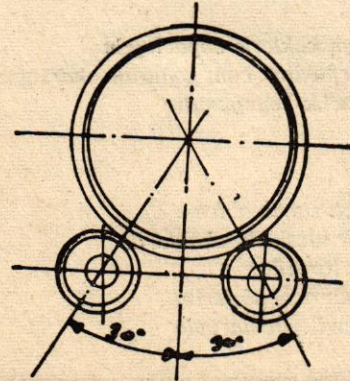
(9) H.A. und E. Frenzel: Daten der deutschen Dichtung. München 1969 (5. Baskı). Bd. I. S. 214.

(10) H.A. und E. Frenzel, a.g.y., s. 229.

(11) C. Traeger: Studien zur Literaturtheorie..., a.g.y., S. 7.

(12) Heinrich Böll: Schwierigkeiten mit der Brüderlichkeit. München 1977 (2. Baskı).

(13) C. Traeger: Studien zur Erbeorie... a.g.y., s. 205.



deneme

Borç Harç ve Vesaireler

Tarık Dursun K.

BORÇLANDIRMAYI «ekonomik köleliğin tesisi» olarak görenler, yanılmıyorlar. Gerçekten de amaç bu yolla borç verilen devletin bütün ekonomik kararları üzerinde bir denetim sistemi kurmaktır. Bu, aynı zamanda siyasal düzen üzerinde de bir denetim sistemi kurmak anlamına gelmektedir ki, borçlandırılmış ülkelerin borçlandırılma öncesi ile borçlandırılma sonrası durumları buna tanıklık ederler.

BÜYÜK Britanya İmparatorluğu'nun Türkiye Büyükelçisi Sir *Stratford Canning*, 22 Ağustos 1850 günü *Sultan Abdülmecid*'e bir rapor sunar. Rapor, genel olarak yapılması zorunlu sayılan ıslahat hareketlerinin bir çeşit planlaması niteliğindedir. Yanı sıra, Sir Canning, bu dönüşünün gerçekleştirilmesi için İmparatorluk yönetiminin Batılı ülkelerden borç alması zorunluğuna da özellikle işaret eder. Rapor ayrıca bu borcun kabul edilmesi yolunda ilginç ödeme koşulları da öngörmüştür.

Sultan Abdülmecid, öneriyi kabule yanaşmaz. Bu, herşeyden önce Sarayın onuruyla ilgilidir ve ülke, gerçekten sıkıntı ve yokluk içinde ise kendi gücü ve olanaklarıyla bunun altından pekâlâ kalkmasını bilmelidir.

Abdülmecid böyle düşünse dursun, Batı yanlısı Dışişleri Bakanı *Ali Paşa*, 1852 yılının Eylül ayında Devlet-i Âli Osman'ı kurtarmak amacıyla hem padişaktan ve hem de Sadrazamdan habersiz, 50 milyon frank tutarındaki bir borcun altına duraksamasız imzasını atar.

Aradaki tek ayırım şudur: Borç, İngiltere yerine Fransa'dan alınmıştır, o kadar!

İŞİN bu noktasında ilgi çekici yan, Devletin ekonomik bunalıma girdiği öyle bir dönemde, yöneticiler, dış ülkelerden borç almaktansa kendi aralarında para toplayıp devlete destek olmayı yeğ tutmalarıdır. Sadrazam ve *Kandıralı Mustafa Paşa*'lar 12 bin İngiliz lirası, *Fuat Efendi* 5 bin İngiliz lirası vermişler; *Topçu Halil Paşa* gümüş takımlarını haraç mezat satmış, *Koca Hüseyin Paşa* da Abdülmecid'e bütün malını mülkünü sunmuştu. O aralar, Osmanlı aydınları «Frenk hırsızlarından borç almama, ülkeyi tehlikeli bir

borçlanmanın altına sokmama» kaygısı içindeydiler.

O günlerden bu güne tam yüzotuz şu kadar yıl geçmiş, beylik deyimiyile köprülerin altından çok sular akmıştır. Emperyalizmin elinde şimdi en etkin bir silah olan borçlandırma, giderek bir imparatorluğun, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunu getirmiş ve ülke, günü geldiğinde alacaklılarca işgal edilip bütün dünyanın gözü önünde paylaşılmıştır. Acı olan ülkenin yöneticileriyle aydınlarının büyük çoğunluğunca buna gık bile denilememesi, olanın bitenin olduğu gibi kabullenilmesidir.

BİRİNCİ Dünya Savaşı'ndan önce, İngiltere'nin Türkiye büyükelçiliğinden uzun yıllar görev alan *Aubrey Herbert*, İngiliz Gizli Haberalma Servisi tarafından *Talât Paşa* ile görüşmek üzere Şubat 1921'de Almanya'ya gönderilmişti. *Aubrey Herbert* sonradan yayınladığı anılarında bu olayı şöyle anlatacaktır:

«Çok soğuk bir kış günü, 26 Şubat 1921'de Ruhr bölgesine çok yakın bir köy olan Hamm'da Talât'la buluştuk. Gece 21 civarında bulduğum otele gelen Talât, zayıflamış, hasta görünümlü bir adam halini almıştı. Gülümsemeye çalışarak elimi sıktı. Bir süre Ermeni sorunu üzerine konuştuk. Sık sık Ermeni olaylarının Batı'da büyütüldüğünü söyledi. Bir ara:

— Sizler anlamadınız. Oysa biz, bütün Osmanlı ülkesini size sunmuştuk. Siz bunu elinizin tersiyle ittiniz. Almanya'nın kollarına attınız, bizi ... dedi.»

Bunları söyleyen, sıradan bir Talât ya da Talât Paşa değildir. Koca bir imparatorluğun yazgısına uzun yıllar egemen oir *triumvira*'nın en önde gelen kişisi, İttihat ve Terakki'nin ünlü Talât Paşa'sıdır.

13 MART 1926 günlü «*Milliyet*» gazetesinde yayımlanan bir «*mülâkat*»ında *Mustafa Kemal Paşa*, *Falih Rıfki* ve *Mahmut beylere* şunları anlatıyordu:

«... Biz Selanik'te tahmin edeceğiniz tarihlerde; zahiri manası ne olduğunu bilmem, fakat

fedakârane komitacılık yapıyorduk. Meşrutiyetin ilânından çok evvel, bir gece bizim evde bir içtima yapmıştık. Bu ev, Selanik'te mektep karşısında pembe boyalı büyücek bir evdir. İşte bu evin bir odasında arkadaşlarla toplanmıştık. Bizim müzakere yaptığımız odaya bakan hizmetçi anama bunu haber vermiş. Yukarıda bahisler, münakaşalar ve planlar var manasında bir takım sözler söylemiş. Anam hasta, ihtiyar, yata-

ğından kalkmış, bizim bulunduğumuz odanın kapisına kadar gelmiş ve kısmen ne konuştuklarımızı dinlemiş. tekrar odasına gitmiş.

İTTİHAZ edilen mukarrerattan sonra arkadaşlar beni terkettiler. Muteakiben uyumakta olduğunu zannettiğimiz anam yanıma geldi, bana dedi ki:

— Çocuğum, bir şey anlamak istiyorum, sen ve senin arkadaşların yedi evliya kuvvetindeki padişaha isyan mı ediyorsunuz?

Anama ne düşündüğümü, ne yaptığımı söylemek istemiyordum. Fakat bizim o akşamki içtimamızı görmüş, her şeye vakıf olmuş olduktan sonra, artık annemden ve kardeşimden hakikatı gizlemeye lüzum görmedim. bilakis onları tenvir etmeyi tercih ettim:

— Evet, anne. dedim. Senin yedi evliya kuvvetinde farzettığın adam hiç bir kuvvete malik değildir. Biz burada toplanan insanlar, memleketi bu zalimlerden kurtarmak istiyoruz. Senin aklın buna ermiyebilir yahut evladın olduğumu unutarak, gider, evliyalara kavuşursun!

Anam o vakit dedi ki:

— Evladım siz acemisiniz, madem ki böyle şeylerle uğraşıyorsunuz, beni yaptığımız işlerden haberdar ediniz ve gizli şeylerinizi bana veriniz. Çok dikkatli olmalısınız. Muvaffak olmak zordur, mahvolmak daha tabii kabul edilmek lazım gelir. Ne yapayım, yegane erkek evladımın, senin mahvolmanı istemiyorum. Bu gücüne gidiyor...

— Anne, dedim. Bu işler almış yürümüştür. Ben namuskar bir adam olarak bu işlerin içinde bulunmak mecburiyetindeyim. Beni bundan meneder misiniz?

— Hayır evladım, bir gün bu işler olduktan sonra seni namus ve haysiyet sahibi olanlarla beraber görmezsem, işte o zaman meyus olurum. Ben senin kadar okumadım, senin kadar bilmem; senin gördüğün, anladığın şeyleri yapmaktan menetmeye kalkışmam.

Yalnız dikkat et, esas muvaffak olmaktadır, muvaffak olmaya çalışınız.»

... Ve bildiğiniz gibi, Mustafa, Kemal, «muvaffak» olmuştur.

POLİTİKA arenasında özellikle 70'li yıllarda çok kişi, yine çok kişiye «Yedi Evliya Kuvvetindeki Padişah» gibi görünmüştür. O kişinin «etrafı» ne yapmış etmiş, çevresinde aşılmaz duvarlar örmüş ve toplumu etkileyen gücü bir «myth» yaratmacılığına girmiştir. Bu tür yaratmacılığın bir başka etkinliği daha vardır; kişiye dokunul-

Şiirler

YALNIZLIK

*yoksullar yalnızdır
çünkü zengin olanlar
bırakıp giderler*

.....

*çünkü «uçak»
gözümüzün önünden
geçmeyecek
kadar özgür
ve nazlıdır.*

HERKESİN KENDİ BELLEĞİ

*iki Yunus vardı
karaya yeni çıkmış
denizi unutmışlardı*

*iki kumru
öpüşerek konmuş
göğü unutmışlardı*

*unutmak
ne kadar çabuk
ve ne kadar nankörce
olmuştu*

OYUNCULARA MEKTUP

*oyuncular, siz
yemyeşil ağaçlar altında
yeşil birer renk oldunuz !...*

DÖRT KİT'A

*dizginler elimde
ben atım
ama koştüğüm
başkasının ova*

*açıyorum gözlerimi yorgun yürüyüşten
sonra
yeniden emekler gibi*

*dört nala sevdadan
rahvan hâtıra*

emdiğim süt soluduğum hav'a

O. Serhad Erkekli

mazlık zırhı da giydirir. Bundan sonrasında o kişi artık eleştirilmezdir, her sözü kutsanmıştır. Buyrukları hep başüstünerdir; kimse onun için tek bir kötü söz edemez; bırakınız etmeyi, düşünmeyi bile gözüne yediremez.

Fakat gün gelir; büyü bozulur, sihir çözülür ve «Yedi Evliya Kuvvetindeki» sözde «Padişah»a uyrukları arasında başkaldırma yürekliliğini gösteren bir kişi çıkarır. Bu, sonun başlangıcı demektir. Tek'ler, giderek Çok'lara dönüşür ve arkası çorap sökücü gibi gelir. Yakıştırma «Yedi Evliya Kuvveti» birden yok olur, yenilgiler yenilgileri izler ve en önemlisi, o «kuvvet»lerin palavralığı kendiliğinden ortaya çıkar.

POLİTİKA tarihimizde yer alan nice ünlülerin foyaları böylece gün ışığına çıkmıştır, çıkarılmıştır. Çıkarınlar, bu olum'u davranışlarının yanı sıra iki şeyi daha gerçekleştirmişlerdi. Ülkeye yararlı olmayı bir, arada kendi başlarını kurtarmayı iki! Mustafa Kemal bunun en somut örneğidir.

SIYASAL ve ekonomik yönlerden iyiden iyeye çökmüş, kurtulup yeniden ayağa kalkma şansını yitirmiş bir çok ülkede, yöneticiler ve aydınlar ya onmaz umutsuzluklara düşerek işin arkasını bırakırlar ya da çözümü ülkeyi başka güçlere peşkeş çekmekte bulurlar. Weimar Cumhuriyeti'nde henüz palazlanmaya başlamış Nazilere karşı umursamazlıkla, yönlenecek ilgisizlik, giderek korku ve terörist saldırganlıklara dönüştüğünde; yöneticiler ve aydınlar direnme, savaşma ve karşı koyma yerine umutsuzluğu seçmişlerdi. Sonunda Hitler ve hembası (Ulusun büyük çoğunluğuna yakın) kalabalıkların çılgınca alkışları arasında ellerini kollarını sallaya sallaya iktidara gelmesini bilmişlerdir.

İtalya'da Mussolini aynı oyunu sahneye koymuştur. aynı oyunun oyuncularında yer alan gevşek davranışlı siyasal iktidarlar ve boşverici aydınlar, Mussolini ile kara gömleklilerinin göstermelik bir Roma Yürüyüşü'nden sonra faşizm, apar topar ve adeta zorla iktidar koltuğuna oturtulmuştur. Çünkü toplumu belirli bir süreç içinde buna ustalıklı hazırlamışlar, alt kesimden üst kesime kadar sınıflar buna koşullandırılmışlardı. Mussolini ile Hitler'e kendilerine altın tepside sunulan iktidarı almak için yalnızca ellerini uzatmak zahmeti bırakılmıştı, o kadar.

BİR başka şık, yöneticilerle aydınların ülkeyi başka güçlere peşkeş çekmeleri halidir. Türkiye'de bunun gerçek bir çözüm olduğuna inananların sayıları hiçbir zaman eksik olmamıştı. Talât Paşa ve arkadaşları, Osmanlı ülkesini önce İngilizlere «sunmak» istemişler, İngilizlerden yüz bulamayınca bu kez Almanlara dönmüşlerdi.

Sonucun nerelere vardığını İlkokul tarih kitapları bile göstermektedir.

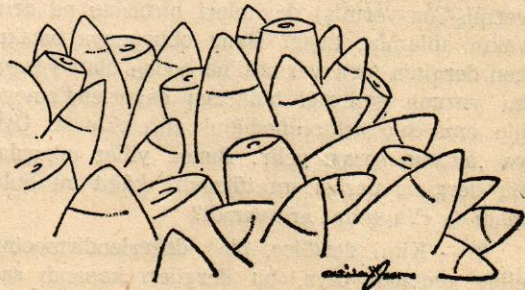
Aynı tarih kitapları (üstü kapalı da olsa) Advar ve arkadaşlarının Kurtuluş Savaşı'mızın başlangıç günlerinde, Türkiye'yi ille de Amerikan mandası altına sokmak istediklerini ve bunun için enikonu bir savaşım verdiklerini de yazar.

Fakat «hasta adam» herşeye karşılık kendi çabası, kendi gücü ve kendi olanaklarıyla derlenip toparlanmış, siyasal ve ekonomik bağımsızlığına kavuşmuştu. Mustafa Kemal dönemi ile İkinci Dünya Savaşı boyunca Türkiye, bu bağımsızlığını titizlikle korumuş, başka ülkelere örneklik etmiştir.

Türkiye, borç almanın ve borçlanmanın ne olduğunu tarihinden ötürü çok iyi bilmektedir. Bu yüzden Mustafa Kemal ve arkadaşları, kendi dönemleri boyunca dıştan gelecek her türlü borç alma ve yardım etme önerilerine karşı durmuşlar, ülkeyi geleceği açısından bu denli bir ipotek altına sokmaya yanaşmamışlardı.

İnönü de geleneğe uyarak uzun süreler bu konuda direnmiştir. Daha sonraki dönemde, yardım adı altında borçlanma ve borçlandırma işlemine girişilmiş, bu yolla ülkenin kalkınma çağdaşlaşacağı ileri sürülmüştür.

Bu alanda «taviz» verme, aşağı yukarı 1946'lara rastlar. Tek partiden çok partili demokrasiye geçişle başlayan «taviz»cilik politikası, 1950'lerde «yardım» dümenleriyle uyduluğa dönüşmüş ve bu olgu sürdürülmüştür.



deneme
1982 Varlık Yıllığının
Şiir Bölümünden Dökülenler
Ahmet Özer

Yayımına başladığı yıldan beri, düzenli olarak çıkarılan Varlık Yıllığının, 1982 yılında çıkarılanını da yıllardır alışlagelmiş bir istekle aldım. Yıllığın önce şiir bölümünü okudum. Okuduklarım bir kısım okuyucunun gözünden kaçmış olabilir diye düşünerek bu yazıyı yazmakta kendimi görevli kıldım. Yazımda saptadığım ve maddelerle belirttiğim bölümleri, çalakaalem bir savrulukla okuyucuyu bilmez düşünüp, bir çırpıda hazırlayan yazının sahibine ithaf ediyorum.

Öncelikle sayın Uyguner'in 1981 dönemi, olarak nitelediği (Kasım 1980 - Ekim 1981) arasında belirttiği bu dönemi biz de gözönünde bulunduracağız. Bu dönemin dışına çıkıp, 1981'in Kasım ya da Aralık aylarında çıkan yapıtlardan söz etmedi diye kendisini kınayacak değiliz.

Bu yazıda, 1982 Varlık Yıllığının Şiir Bölümünü hazırlayan Uyguner'in yanlışlıklarını, bozuk tümcelerini, hiçbir araştırma yapmadan savruluk kertesine varan değerlendirmelerini vermeğe çalışacağım. Bu yargılardan sonra, böylesine önemli bir toplama imza atanların, okurları anlamaz saymaktaki tavrını kınarken, gelecek yıllarda yazılacak böylesine önemli değerlendirmelerin, daha dikkatli ve sağlam bir incelemeye dayanılarak hazırlanması gerektiğini, ilgililere duyurmakla yetineceğim.

1 — Önce «Sesimiz» dergisinden söz ederek başlayalım yazımıza. Yazar bu derginin adını iki yerde belirtiyor. Birincide dergi için «Yayın alanından çekilmiş» deyimini kullanırken, bir başka yerde de «Yayımına ara (ya da son) veren» bir dergi olduğunu belirtiyor. (Çekilmiş-ara vermiş-Son vermiş) deyimleri birbirine ne denli yakın anlamlar taşır? Bunu okuyucuya bırakırken derginin 'ara vermesi'ne neden olan yazıya, bu yazının getirdiği hukuksağ değerlendirmeye, hiç ama hiç değinilmediğini görmekteyiz. Öyle ya, insanın sorası gelir: Bunca yıllar çıkarılan bir derginin parası mı tükendi? kâğıt mı bulamadı da «Yayımına ara ver»di?

2 — Kimi dergiler, bir değerlendirmecinin eline geçmedi diye, bu dergileri kapandı saymak hangi kişinin kârıdır? Ama gelgelelim Uy-

guner, şöyle yazıyor: «Kemalist Ülke ile Küçük Dergi'nin son sayıları elimize geçmediği ve bunların kapandığı sanılmaktadır» Dergilerin kapanmasına özgü haberleri bulanık bir şekilde olan Uyguner, yazının devamında «Daha başka bazı dergilerin de yayın alanından çekildiği olmuştur» diyebilmektedir. Doğrusu insanın, böyle bir yargıya varması için eleştirmen olması yetmez sanırım.

3 — Uyguner, yazısının bir yerinde, ölen sanatçıların ölüm günlerinin kesin tarihini belirtilmediğinden rahatsız olduğunu dile getirirken, yıllardır Trabzon'da yaşayan şair İlhan Demiraslan'ın ölüm tarihini kesin olarak kendisinin saptadığını belirtir. Şair Demiraslan'ın görevini de Arapça bir sözcükle, Fransızca bir başka sözcüğü yan yana getirip çakıştırarak «hekim doktor» diye belirtir. İlhan Demiraslan'ın ölüm tarihini doğru olarak saptamayı başaran Uyguner, aynı yazının devamında, bu çabasını eksiltten şu satırları yazar: «Seyfi Baba diye tanınan Seyfi Tekdilek de Temmuz ayı içinde (tam olarak tarihini saptayamadım) öldü». Aynı sayfada 4 Aralık 1980 tarihinde Ankara'da ödüğü belirtilen bilim adamının soyadının da «Akın» değil. «Akıncı» olduğunu belirtelim.

4 — Yukarıda yazıma giriş yaparken, adı geçen yazıyı hazırlayan eleştirmenin savruluk kertesine varan yargılarla, yazısını çalakaalem hazırladığını belirtmişim. Bu yargımı ağır bulanlar değerlendirmesini öğrenen okuyan bir başkım değerlendirmesini öğrenen okuyan bir başkım sanatçımızın tavrı ne olur bilemem! Uyguner, «Ölümler» bölümünde «Halil Kocagöz'ün öldüğü söylendi ise de kesin bilgi edinemedim» diye yazıyor. Bu nasıl bir değerlendirmedir? Bu yazıyı okuduktan sonra, Söke'de yaşayan ve 1981 Nevzat Üstün Öykü Başarı Ödülü sahibi dostum Orhan Çubukçu'ya durumu mektupla sordum. Kesinlikle böyle bir şeyin olmadığını, Halil Kocagöz'ün sağ olduğunu ve onunla aynı mahallede oturduğunu, her gün görüştüklerini belirtti. Bu nasıl iştir? Yaşayan bir sanatçının, yaşarken ölüm haberinin olasılığını araştırmamız bir biçimde sunmak! Bu yargının Kocagöz'ü ne denli yaralayacağını Uyguner hiç mi nesap etmemiş-tir?

5 — Ölümlere bu temelsiz yargılar payanda edilirken, ya ödüller için neler yazılıyor görelim: «Ülkemizde ödül bolluğu olduğu, zaman zaman basına yansıyan bir konudur. Yabancı ülkeleri bilmediğimiz için bir karşılaştırma yapamıyoruz.» soralım: Bunca yılın yabancı dil bilen yazarı, nasıl olur da yabancı ülkelerdeki ödüllerin durumunu bilmiyor; araştırmıyor. Eğer yabancı ülkelerdeki ödüllerin sayısı iyi araştırılıp da ortaya çıkan sayı, bizdekinden fazla olduğu görülürse, bu kez ülkemiz için kullanılan yargıyı nereye oturtmak gerekir?

6 — 1980 yılında Yazko'nun «Şiir Büyük Ödülü»nü kazanan (Uyguner, 'Yazko Şiir Ödülü diyor —AÖ) İsmail Uyaroğlu'nun «Hayatı Karşılayan Şiirler» adlı yapıtı için kullanılan deyim ise «Derleme»dir. Bir şiir yapıtı nasıl «derleme» olur? Derleme sözcüğünün sözlükteki karşılığı (seçip toplama) olduğuna göre, Uyaroğlu'nun bu şiirleri nereden topladığını merak ettik! Uyguner'in tutmadığı kitaplar için de olsa, daha doğru, daha yerinde bir deyim kullanmasını istemek, okuyucunun hakkı olsa gerek.

7 — Dergilerdeki şiir bölümünde ise «1981 yılında bağırgan ve savsözlerden oluşan şiirlere rastlayamadık» deniliyor. Şiirin pek çok çeşitleri olduğunu kitaplarda, seçkilerde okuyup öğrenmişizdir. Epik şiir, Lirik şiir... diye bir şeyler duymuşuz da «bağırgan şiir» diye, bir şiir çeşidini bize öğreten Uyguner'i, bu tanımla şiir terminolojisine katkıda bulunduğu için kutlarız.

8 — Aynı sayfada ise, bir yılın şiir değerlendirmesini yansıtmak görevini üstlenen bir eleştirmen «dergilerde yayımlanan şiirlerden kendi ölçülerimize göre seçebildiklerimizde yanlış ya da öznel davranmış olabiliriz» diye yazarsa, yaptığı değerlendirmelerin —hoşgörüyü sığınmış olsa da— öznel olduğu, nesnellik aşmadığı, kendi kaleminden daha başlangıçta yansıtmış olmaz mı? Böylelikle de bunca yazıyı yazma görevini üstlenmeye ne anlam vermek gerekir?

9 — Almanya'da yayımlandığı bildirilen «Anadil» dergisinde şiirleri yayımlanan Aras Ören için varılan yargı da «kitapları ile başarı kazandığı anlaşılan Aras Ören»dir. Bizim bildiğimiz, bir insanın kitapları ile başarı kazandığı bilinir ya da öğrenilir, «başarı kazandığı anlaşılan» sözüyle ne anlatıldığını anlayamadık.

10 — Şimdi bir alıntı yapıyorum. Bu alıntının doğru-dürüst yazım kurallarına uygun olduğunu kim ileri sürebilir? «Ankara'da yayımlanan ve resim, yontu sanatlarına da yer veren Ankara Sanat Dergisi'nde yer alan şiirlerden de Talat

S. Halman'ın «Üçlem» (S. 175), Mehmet Salihoğlu'nun «Atatürk Marşı» (S. 181) ve Özer Arabulun «Kim Gelirse» (S.177) adlı şiirleridir...»

11 — Bu alıntının hemen altında bir başka tümce şöyle başlıyor: Yayımlanan şiirler arasından seçtiklerimiz arasında...» İşte öğrenci ödevlerinde bile hoş görülme ve altı çizilen bir başka yanlışlık.

12 — Böylesine tümce bozukluklarına bir başka örnek daha verelim: «Dönem içinde iki önemli sayısı ile Frankfurt Okulu ile ilgili toplu bilgiler veren Oluşum dergisi...» Bizim bildiğimiz rahatsız edici iki «ile»nin bir tümcede kullanılmayacağıdır.

13 — Uyguner'in en büyük dikkatsizliklerinin başında ise, şimdi yazacağım bölümde söyledikleri gelmektedir. «Türkiye Yazıları, dönem içinde şiir kitabı yayımlamayı durdurmuş»tur. Uyguner'in hiçbir araştırma yapmadan böyle bir yargıya vardığı kesin bir gerçektir. Örnekleyelim: Türkiye Yazıları dönem içi diye tanımlanan (Kasım 1980-Ekim 1981 tarihleri arası) iki kitap yayımlamıştır. Bunlar, Şubat 1981'de Veysel Öngören'in «Vay Gözüm»ü ile Mart 1981'de yayımlanan Ahmet Özer'in «Ayrı Beraberlikler»idir. Bu iki kitabın varlığından habersiz bir eleştirmen, bu dizide şiir kitabı yayımının durdurulduğunu yazabilmektedir (Oysa, aynı Uyguner, birkaç sayfa sonra «Vay Gözüm» üzerine yazılar yazacaktır.) Kitapları görmemişse, onlarla ilgili ilânları-yazıları görebilirdi. Ancak bu diziden çıkan kitapların kendince önemsenmediği gerçeğinin gizli olarak bu yazının içine sindirildiği ortadadır. Nitekim; Şubat, Mart aylarında çıkan kitapları göremeyen(!) Uyguner, bu kitaplardan altı-yedi ay sonra ve dönemin son ayı olarak nitelendirilen Ekim 1981'de çıkan bir şiir kitabından övgüyle söz ederek yazısına bitim paragrafı olarak yer verebilmektedir. Yazısını bitirdikten sonra koyduğu ekte, Hasan Hüseyin'in «Filizkiran Fırtınası»nın, Nevzat Üstün Şiir Ödülünü kazandığı haberini gazeteden okuduğunu belirtiyor. Oysa o haberin devamında aynı ödülün Şiir Başarı Ödülünü de Türkiye Yazıları'nın dönem içi diye belirtilen süreç içinde çıkan bir başka kitabının aldığını görmezlikten geliyor.

14 — Uyguner, yıllardır yazdığı Varlık dergisini de Yaşar Nabi'nin ölümünden sonra şöyle değerlendirmektedir: «Mart sayısına kadar sayın Nayır'ın gözetiminde yayımlanan şiirlerle, sonraki dönemin şiirlerinde belirli ölçüde ayrıllıklar bulunduğunu söyleyebiliriz» Ancak bu ayrı-

lıkların olumlu ya da olumsuz yönden hangisine daha yakınlık taşıdığı belirtilmemektedir. Eleştirmen olarak, nesnel bir yargıya varmasını isterdik. Bu değerlendirme yuvarıak bir söyleyişle geçirilmiş; ancak bizim gördüğümüz 1982 yılıyla birlikte derginin boyutları küçülürken, yıllardır, yıllıkların kapağında güçlü bir elin tuttuğu meşale, 1982 yılında, «Yaşar Nabi'nin ölümünden sonra» sağa doğru kaydırılmıştır. Umarız bu da baskı yanlışı olsun!

15 — Uyguner «Yazın» dergisinden sözederken de «Ankara'daki Yazarlar Kooperatifi» yayın organı deyimini kullanmaktadır. Bu tanım, şu anlama gelmez mi? Ankara'da yaşayan tüm yazarlar, bu kooperatifin üyesidir; tüm yazarları bünyesinde bulunduran bu kooperatifin adı «Ankara'daki Yazarlar Kooperatifi»dir. Oysa okuyucuya, bir şairin ölüm tarihini doğru olarak yazabildiğini kanıtlayan Uyguner'e, bugün artık çıkmamakta olan bu derginin bağlı bulunduğu kooperatifin adının doğrusunu biz yazalım: Ankara Yazar, Çevirmen ve Araştırmacılar Yayın Üretim Kooperatifi.

16 — Uyguner'in bozuk tümceleri arasına şu bölümü de katabiliriz. Biraz uzun olacak ama bütünü vererek yanlışlığı göstermek istiyorum. «Şiir çevirenler arasında Emin Tolunay, Nur Tüterken, Sait Maden, Muzaffer Uyguner, Cevat Çapan, Özdemir İnce, Okay Gönensin, İpek Göldeci, Turan Koç, Necati Zekeriya, Ülkü Tamer ve Polonya'nın Ankara Kültür Ataşesi Janusz Kolacin fazlaca şiir çevirenlerdir.

17 — «Yazın» dergisinin her sayısında bir sanatçı üzerine yazılar yazıldığını haberi verilmektedir. Yazarın, derginin tüm sayılarını görmesine karşın iki sayısındaki sanatçıların adları belirtilmemektedir. Bunlar: Atilla İlhan(1) ile Pertev Naili Boratav(3)dır.

18 — Bir eleştirmen, «İnceleme Kitapları» bölümünde «Burada yalnızca Ebubekir Eroğlu'nun Sezai Karakoç'un Şiiri adlı kitaptan sözedebiliyorum, başka bir kitap çıktı işe göremedim» sözüyle okuyucuya ve verebilir? Sayın Uyguner, acaba bu değerlendirme yazısını kaleme alırken, salt kendine gönderilen kitaplardan söz etmeyi mi bir görev olarak bilmektedir? Böyle olmadığa düşünülürse, bir yılın şiir toplamına daha sağlıklı, daha dikkatli eğilmek gerekmez miydi? Bir yıl içinde tek bir inceleme kitabından başkasını görmeden «İnceleme Kitapları»nın nesi değerlendirilebilir?

19 — «Hayatı Karşılayan Şiirler»den ikinci kez söz etme gereksinimi duyan Uyguner, şunla-

rı yazar: «Hayatı Karşılayan Şiirler» adlı kitapta, ölümden ve öldürümlerden uzak bir yaşamın özlemini ve bu özlemin şiirini buluyoruz. Bu özlem, kitabın sonuna yaklaştıkça, şiirlerde bir yozlaşma dikkati çekmektedir ve bu da ödül için bir doldurum izlenimi yaratmaktadır (yanılmış olabilirim elbet)»

Şimdi bu yazılanlara birazcık dikkatle eğilelim:

— Kitabın son şiirleri nasıl bir yozluktur?

— Doldurum izlenimi yaratan bir kitap diye belirtilen yapıta özgü bu yargı için, araç için de kullanılan özürsüz sözün anlamı nedir?

— Bu kitabın son şiirleri, kitabın arkasında yapılan açıklamada belirtildiği gibi, ödül için doldurulmamış, ödül alındıktan sonra, kitap olarak çıkışı sırasında konulmuştur. Ve bilinen bir gerçek: Kitaptaki şiirlerin, ödüle dosya olarak katılmış olmasıdır.

Bu belirtilenlerden sonra, Uyguner'in, kitabı hiç incelemeyen bu açıklamayı yaptığı izlenimi ortaya çıkmaktadır. Birinci sözedeşte kitap, «Derleme» olunca, ikincisinde de «Doldurma» olur işte.

20 — Hasan Hüseyin'in «Filizkiran fırtınası»na, «Şiirlerde bol miktarda yinelemeler, çoğaltmalar görülmekte ve zaman zaman şiirsel yoğunluk ortadan kalkmaktadır» gibi olumsuz yargılarla yaklaşım kuran yazar, bu yapının ikinci bir ödül aldığı, yazısının sonunda bir yere sıkıştırmaktadır. Şairin bu kitabıyla birlikte andığı son yapıtı olan «Acılara Tutunmak»ın değerlendirilmesinde ise aynı paragraf içinde üç kez «gereksiz» sözcüğü geçmektedir: «Gereksiz Mantık...», «Gereksiz bazıoyunlar...». «Gereksiz yinelemeler...» Uyguner'in bu yapıt için dilinin varmadığı bir tanım «gereksiz bir yapıt» olsa gerek.

21 — Oysa aynı sayfada bir başka yazar-şair Güven Turan'ın «Güneşler... Gölgele...» adlı şiir kitabı için, Türkçe'nin övgüyü yansıtan tüm sözcüklerini sıraladıktan sonra, yazısını şöyle tamamlar: «Yalın ve arınmış, üzerinde titizlikle durulmuş bir şiir dili yaratabilen Turan'ın kitabı, tümüyle başarılı şiirlerden oluşmaktadır.» Bu nasıl bir kitap? Hiç mi bir eksiği yok acaba? Doğrusu şu seçici kurul üyelerine ne demeli? Bütün şiirleri başarılı şairimizin sayısı şimdiye değin kaç bulmuştur şu ülkede kimbilir?

Yazımızı bağlarken, böylesine önemli değerlendirmeleri yazmakla görevlendirilenlerin, nesnel ölçüler içinde, konuya sağlıklı bir yaklaşım kurup bu toplamı ayrıntılarıyla yansıtmadıkları takdirde, sayfalarda boyveren savruklukları sergilemeye devam edeceğimizi belirtelim

deneme

Onbirinci Renk

Veysel Çolak

Eflatun sanatçıları «Devlet»inden kovadursun, Selim Turan'ın «Sanat Ve Toplum Üzerine» adlı kitabından aktaracağım iki soru var size:

«Sıfırsız nasıl yazardı Yunanlılar?»

«Niçin sıfırı Hintliler buldu?»

Ben bilmiyorum. Ama şu kesin: Çok kısa zamanda bu iki soruyu çevremizde yaygınlaştırabiliriz. Hayatımızdaki cevapsız sorulardan ikisi olarak kahırlar. Yüzlercesi gibi. Kolay sonuç almaktan hoşlanıyor oluşumuza bağlanabilir bu. Bütün çıkmız sokakları denemiş olmaya... Ama hepimizin zaman zaman söylediği bir söz daha var: «Kimsenin umrunda değil.»

Gidiş bu olunca, kaçınılmaz sonuç elbette bu olacaktır. Yaşanan, ölçüsüzlükler üzerine kurulu değil mi? Bu fırtınasız yürekler neyi anlatıyor? Acıya alışmaya kalkanlara ne diyeceğiz? O şairin düşünmeden yazmasına neden izin veriliyor? Yapay duyarlıklara, özel-özel imajlara sığınanların dünyasına girme çabası niye? Topluca bir yanlış yaşanıyorsa, nereye varılabilir? Elinizde tuttuğunuz o şiirler canlı değil. «Okurken yeni düşüncelere varabiliyor musun» diye sorsam biliyorum «hayır» diyeceksin. Sana sunulan, tarihsel süreç içerisinde bir bilişim değil, çünkü şiir değil. Sanatsal olanın üzerinde konuşmak çözümlenmeye vardırırsın kişiyi. Elindeki örnek üzerinde, istesek, bunu da yapamayız. Bağlaçlar kadar anlamlarından uzak düşürülmüş kelimeler kullanıyor o şair.

Şiir «okunaksız bir ant» değildir. O, doğanın, toplumun ve insanın kelimelere dökülmüş devingen düzenidir. Ve tarihi gözetir. Üretim ilişkilerine müdahale eder. Bu yüzden şiirleri tanrılara yazdırmayın. Böylesine şiirleri de okumaya kalkmayın, bırakın tanrılar okusun. Şiiri «güzel yalan» diye tanıtmaya kalkabilirler. Doğru değil, yalanın güzel olabileceğini kim kabul edebilir? Kısaca umrunda olmalı her şey. Hayat umrunda olmalı.

Sular 17. yüzyılda da vardı. Hangi sıcakta buharlaştıklarını, dolu, kar, ya da sağanak halinde yeryüzüne döndüklerini, üç aşağı beş yukarı bilebiliriz. Oluşturdukları yeraltı ırmakları-

nı, oydukları kayaları, arkadaş oldukları dağları, açtıkları yataklarını, denize ulaşmak için dirençlerini de... Bugün hâlâ o sulara değiliz. İçelim diye bardağımıza dolduruluyor, yıkanalım diye çeşmelerimizde akıtılmak isteniyor. Bardağımızı biz yaptık. İçeceğimiz suyu, suyun kaynağını biz seçeceğiz öyleyse, Sana üçyüzyıl önceden mani ve türküler getirirsem bana inanma. Hiçbirinde bize buluşma yeri olacak tek bir hece yok. Karacaoğlan vardı o zaman. Elif'ile buluşunca o türkülerin uyaıkları oluşurdu. Bugün bir şair sev-

İpek Yürekli

*Çiçeğe durmuş kaysı dalında
Sesini buruşturup buruşturup
Barışa türküler yakan serçe.
Dağların böğüründe büyüyen çiçek
Renklerin en alımsını giyer bilirim.*

*Çisil çisil yağın yağmur
Deli dolu esen rüzgâr
sayrılı çocuk ağlamalarının
yüreğimizde gizlice uçlanan
Çıbanları beslediğini biliriz.*

*Yağmur sonrası koken toprak,
Dağ başlarında şakıyan keklik
Sizden daha iyi tanıyorum
Dudakları suskun, gözleri pörsük
İpek yürekli yurtseverleri*

*İlyazın karnında tepinen tomurcuk
Ülkemin güzelliğine yemin ederimki
Senden daha iyi tanıyorum
Bizler kardeş kavgasına düşende
Kıs kıs gülen terör ağalarını...*

Şevki Altuğ

gilesiyle buluşmaya kalksa, dünyanın hiçbir yerinde duyulmamış bir müzik doldurmalı gök boşluğunu.

Bir mitingte görmüştüm onu. Kendi şiirini yazdırıyordu. Mobilya yolsuzluklarının ortaya çıkarıldığı günlerdi. Elinde çomağa çakılmış bir sunta tutuyordu. Üzerine çingene pembesi bir boyayla şunu yazmıştı: «Bu bir mobilyadır.» Bir dönemi ancak bir şair bu kadar yoğun anlatımla yargılayabilir ve güncel kılabilir. «Sabreden devriş, sabretmekten gebermiş» sözünü ilk kez onun arkadaşlarından duymuştum. «Sobayı yaktım» derken sobanın içindekileri yaktıklarını farkediyordu herbiri. Kavun satarken «koşun koşun üçü on liraya, emek arkasından ağlıyor» diye bağıırken yaşananı koyuyorlardı ortaya. Bugün onlara sunulan illiklik ya da çağdaşlık(!), sağduyularına, doğru yaşadıklarına saldırıyor. Bu nedenle de ideolojik açıdan birbirine dönüşüyorlar. Terminolojik, felsefi bir açıklaması var bunun: Nasıl ki tarihsel-güncel doğruluğunu koruyan kuramsal bir kavrayışı değiştirmeye (yoz-

laştırmaya) kalkışmak alçaklığa vardırırsa kişiyi, zaman ve mekân içerisinde doğru olmuş bir olmak (dogmatizm) de revizyonizme vardıraktır. Bugün estetik yetkinliği su götürür, ortalığı kaplamış birçok şiir, birbirlerini aynı anlayışla tamamlarken ideolojik bir tercihi de taşıyor ve benimsetmeyi amaçlıyorlar.

Bu nedenle, bir şiiri seçerken *bilinç, beğeni ve görev* tek tek ölçü olamazlar. Bakış açısını bu üç kavram oluşturmak zorundadır. Yoksa «bir şey»ler mutlaka eksik kalacaktır. Eğer sadece bilgi birikimiyle, bilinçle bir şiire yaklaşırsa, öğreticilik gözetilmiş olacak, estetik düzey ise elden kaçırılacaktır. Beğeni «güzel»i arar, işaretler. Ama «güzel» her zaman «kime göre güzel» sorusunu içerisinde taşıyor mu? Bertolt Brecht

«her güzelden kuşulanın» derken, neyi anlatıyordu? Okuyucu şiire karşı etken-edilgendir. Bu, şiirin yapısı gereği böyledir. Okuyana iş gösterir, yapılmasını ister. Kısaca «görev»ler yükler. Bu saptamalar şairin tarihi sorumluluğunu işaretlediği oranda okuyucunun yaşamsal seçimini de belirtiyor.

Şair tarihi sorumluluğunu anladığı ve okuyucu, yaşamsal seçimini doğru yaptığı zaman Fazıl Hüsnü Dağlarca «bana on sözcük verin, bir şiir yazayım» diyemeyecek. Herhalde, buna herkes dünden razı kanısında. Böylesine bir özlem, Melih Cevdet Anday'ın yazmaktan övünç duyduğu *zaman dışı* şiirlerini, tarihsel olanı yadsıdıkları ölçüde yok sayacaktır. Günde beş şiir yazdığını söyleyen o genç arkadaş da doğru yapmıyor. Savunmasını, çalışkanlığına yastandırması, yazdıklarını şiir olmaktan kurtarmıyor çünkü. Rengi ne olursa olsun, sonuçta yanlışla varıyorsa, yaptığı iş olumsuzluğu çoğaltmaktan başka bir şey değildir.

Bilinç, beğeni ve görev arasında kimyasal bir denklemi şairin doğru kurması, okuyucunun da çözebilmesi gereklidir. Ancak o zaman şiire çoğalarak varılmış olunacaktır.

«Seni görmek için, gök kubbesi gibi

«Hep göz olmak isterdim.»

dizelerini düşürebilen Eflatun için «bırakalım, şiirlerini yaksın diyebilir miyiz? Bu iki dize alevlerden kurtarılmış değil mi?

Diyecek ki dünyada şairlerin bize gösterdiği on renk var. Şiir şimşeklerinin özünden üretilmişlerdir. Bunun için, hayattan gelen ve hayata yön veren bir kucak hece yeter. Toprağa, denize ve insana dönmek için önce o sibirbazın elinden kurtulmak gerek.

Onbirinci renk gecenin kalbine saplanacak bıçaktan sızan kanda bulunabilecektir.

Birden Bir Aydınlık

*dışarda sarıyla sevişirken seher yeli
haberleri dinliyorum radyodan
telâşlı bir kadın sesi diyor ki
bütün denizler susturuldu
bulutlardan kovuldu yağmurlar
sevda ormanları tutusturuldu
birden bir hüznün yürüyor üstüme üstüme
sessizce çıkıyorum kapıdan
usulca iniyorum merdivenleri
bir nergis istiyorum bahçevandan biraz menekşe
bahçevanın bakışları var gözleri yok
birden bir hüznün yürüyor üstüme üstüme*

*mitsuzluğun kollarında kıvrılırken m. fluluk
suçsuzluğu ölümlerle yargılarken suçluluk
korkuyla geçiyorum sokaklardan
kuşkuyla çıkıyorum caddelere
bir dosta rastlıyorum birlikte iş aramıştık
yitik bir umutla diyor ki*

*birden bir hüznün yürüyor üstüme üstüme
çocukların şarkılarına sığınıyorum
sonra adını soruyorum hüznün
böyle hüznünlü günlerimde
birden bir aydınlık yürüyor üstüme üstüme*

Salih Bolat

deneme

Anlaşılmazlık

Cengiz Gündoğdu

«Tüm yemişlerin böğürtlenlerle aynı zamanda olgunlaş-
tığını düşleyen kişi, üzümlere ilişkin bir şey bilmiyor demek-
tir.»

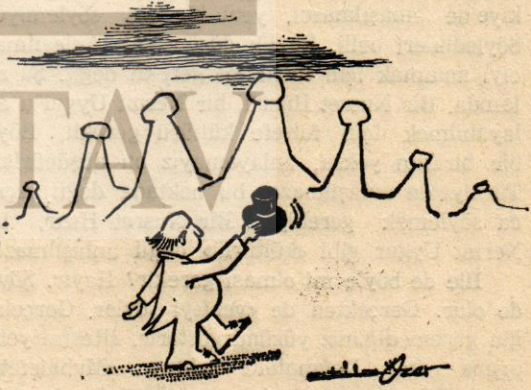
Paracelsus

Hep böyle olur. Tartışanlardan biri, işin içinden çıkamazsa, bin dereden su getirir. Şu «anlaşılmazlık» tartışmasında olduğu gibi... Bilirsiniz. Türkiye'de anlaşılmaz bir dille yazıp çizenler var. Ben, bunlara anlaşılmazcılar diyorum. Anlaşılmazcı, basit bir konuyu bile karma-karışık ediyor. Bu noktada anlaşılmazcıya şöyle dendi. «Ne yazarsan yaz. Buna hiç kimse karışmaz. Ama açık seçik yaz. Çünkü seni anlamak istiyorum» Bir insanı anlamak... Benim için önemli bu. Çünkü şuna inanıyorum. İki insan, üç insan, milyonlarca insan birbirini anlarsa belki tatsız şeyler olmaz. Bunun için, herkese bir iskemle uzatıyorum «Buyurun oturun» diyorum. «Anlatın. Can kulağıyla dinliyorum sizi» Anlaşılmazcıya da böyle yaptım. Şaşırtıcı bir şey oldu. Anlaşılmazcı bir tekme attı iskemleye. Başladı suçlamaya. Neymiş... Açık seçik yaz diyen değişimi anlamıyormuş. Yeniye, gelişmeye karşıymış... Şimdi kalkmış, anlaşılmazlığı temellendirmek için bin dereden su getiriyor.

Anlaşılmayan ürün değerlidir dedi önce. Bu temelin sağlam olmadığı gösterildi. Şu iyice anlaşıldı. Değerli ürünle, anlaşmazlığın hiçbir ilişkisi yok. Burada şunu söylemek gerekiyor. Anlaşılmazlık bir başka düzlemde ortaya çıkar. Sufilerde olduğu gibi... «...sufiler, bu sembolik üslubu, gizli tutmağ istedikleri sırları saklamak için kullanmışlardır. Bu istek yalnız kendilerince bilinen batını bir bilgiye sahip olduklarını iftiharla iddia edenler için tabii bir şeydi. Bundan başka inandıklarının açık bir ifadesi, hayatlarını değilse bile hürriyetlerini tehlikeye düşürbilirdi (1). İşte böyle. Sufilerin, neden «anlaşılmaz» yazdıkları belli. Böyle bir durumda, elbette «anlaşılmazlığı» anlarım.

Şimdi burda iki nokta var. Bir. Türkiye'de anlaşılmazcının hiçbir şeyi tehlikeye girmez, açık

seçik yazarsa. Çünkü, birinde bile «batını» bilgi yok. İki. Sufilerde anlaşılmazlığın altında bir anlam var. Sufinin söylediği «şerh» edilince, gerçekten de bir anlam çıkar ortaya. Çünkü Sufi, gerçekte «anlaşılmazcı» değil. Kapalı. Sufinin sözleri açık. Anlamı kapalı. Türkiye'de anlaşılmazcı, kapalı değil. Açık. Sözcüklerle anlaşılmazlığa gidiyor. Anlaşılmazcı «şerh» edilince anlamsızlık çıkıyor ortaya. «Teknik yapıp etme» gibi bir tümceyi kendileri bile «şerh» edemedi. Edemezler. Çünkü uyduruk bir tümce bu. Açık bir anlamı yok. Ya da tehlikeli bir «düşünceyi» örtmüyor.



Değerli ürünle anlaşılmazlığın ilişkisi yok. Bu anlaşıldı. Şimdi başka temel arıyorlar. Şöyle. Yenilik, sanatta, bilimde değişiklik «öneriyor» Değişiklik öneren bu yenilik, üslupları, yöntemleri, araçları değiştirmeyi «üstleniyormuş». Yeniliğe, değişime karşı olan kişi, işte bunun için «anlamıyormuş». Yeniliğe karşı çıkıyormuş.

Evet, bu böyle olur. Ama burda söylendiği gibi olmaz. Önce bir saptama. Bilimin de sanatın da işi gerçeklik. Bilim, «yeni» için gerçekliği parçalarken, gerekirse eski yöntemleri bırakır.

Yeni bir yöntemle gerçekliğin içine girer. Bilim tarihi, bunun soluk kesici örnekleriyle dolu. Ama bilim, hiçbir zaman anlaşılmacı değil. Tam tersi. Çünkü, bilimin amacı, bir anlamda gerçekliği daha anlaşılır kılmak. Bilim işte bunun için yeni bir yöntem, yeni bir dil getirir. Gerçeklik daha iyi anlaşılabilir diye. Sanat, bu işi imgeyle yapar. Sanat, bilinen yöntemle gerçekliği delemiyorsa, yeni yöntemler arar. Yeni yöntemle gerçekliğin içine girer. Ama bunu anlaşılmasın diye yapmaz. Tam tersi. Anlaşılabilir diye yapar.

İmdi hiç kimse burdan «kendine» gidemez.

Biri çıkacak. Einstein'ın kuramını «Anladım» diyecek. O, böyle dedi diye Einstein anlaşılmacı sayılacak. Yok öyle şey. Einstein'ın anlaşılabilirliği öznel bir durum. Yoksa Einstein son derece açık.

Bir örnek de sanattan... Melih Cevdet'in «Ölümsüzlük Ardında Gılgamış». Biri çıkacak, «Ben bu ürünü anlamadım» diyecek. O, böyle dedi diye Gılgamış anlaşılmacı sayılacak. Hayır. Gılgamış, aslında kapalı. Anlaşılabilir değil. Gılgamış «şerh» edildiğinde bir anlam çıkıyor ortaya. Şimdi sorulabilir. Gılgamış'da kapalı olmanın bir anlamı var mı? Hiçbir anlamı yok. Melih Cevdet, söylediklerini «kapanmadan» da söyleyebilirdi. Ama «kapanmış». Ancak burda «anlaşılabilirlik» öznel. Kişiyile ilgili.

Buralardan «anlaşılabilirliği» temellendirmek mümkün değil. Şunun için mümkün değil. Türkiye'de anlaşılmacı, yeni bir şey söylemiyor. Söyledikleri belli. Beylik düşünceler. Anlaşılmacıyı anlamak için «birikim» gerekli değil. Şu anlamda. Bir Nusret Hızır'ı, bir Nermi Uygur'u anlayabilmek için felsefe kültürü gerekli. Böyle bir birikim yoksa, anlayamayız bu düşüncelerini. Türkiye'de anlaşılmacı bu noktada değil. Açıkça söylemek gerekiyor. Bir Nusret Hızır, bir Nermi Uygur gibi «kültürlü» değil anlaşılmacı.

İle de böyle mi olması gerekir? Hayır. Şöyle de olur. Gerçekten de «yeni»yi söyler. Gerçekliğin göremediğimiz yüzünü gösterir. «Resmi»yetin dışına çıkar. Doğmalara saldırır. «Muhalefet»e geçer. İşte bunun için kapanır. Örtünür. Ama bu konumda da değil anlaşılmacı.

Bazan sanatçı gerçekten de «anlaşılmacı». Şöyle. Belli toplumsal gücün estetik bilincinin üstüne çıkar. O toplumsal gücün «güzel» diye bellettiklerinin karşısına, «yeni güzellikler» kor. Bir den bire «anlaşılmacı» olur. Ama bunu yapabilmek için çok değişik bir konum gerekli. Türkiye'de anlaşılmacı bu konumda değil. Türkiye'de anlaşılmacı batı burjuvazisinin «güzel» ine köle olmuş. O «güzel»e evrensel, mutlak diye bakıyor. Türkiye'de o «güzel»in kavgasını veriyor.

Bir örnek. Anlaşılmacı, denemeyi, denemeye kalktı. Beylik düşünceleri karman çorman bir dille yazdı. Görüldü. Gösterildi. Bunlar «deneme» bile yazamaz. Çünkü bunun için «özgün», «muhalif», «yeni» olmak gerekir.

Türkiye'de hiçbir edebî türde «eskiyi» tek seçenek diye gösteren yok. Böylesi tek tük varsa, önemli değil. Şu bilinsin, «yeni» eksik, yanlış olsa bile desteklenir. Böyle bir çevre var Türkiye'de. Ama bir şartla. «Eski»nin ilkel kopyasını «yeni» diye satmayacaksınız.

Şunu bilin. Türk Dil Kurumu'nun yeni sözcükleri beylik düşünceleri «yeni» yapmaz.

Bizde anlaşılmacının söyledikleri çözümlendiğinde şunu görüyoruz. Yeni bir şey yok. Yeni bir yöntem yok. «Bâtını» bilgi yok.

Soruyorum. Neden anlaşılmacısın?

Şimdi burdan acınacak bir noktaya geliyorum. Halka. Acınacak olan halk değil. Halkın kullanımı. Kimine göre halk, her şeyi şıp diye anlar. Kimine göre hiçbir şeyden anlamaz halk. Zit gibi görünen iki düşünce, ortak bir noktada birleşiyor. Mutlaklaştırma. Halk her şeyi anlar. Hayır. Halk hiçbir şeyi anlamaz. O kadar. Böylece sorun çözülüyor. İnsan rahatlıyor.

Size söylüyorum. Halkı rahat bırakın.

Anlaşılmacı soruyor. Halkın dilini kullanırsak, halka inersek, halkın anlaması için yazar sak ne olur? Yanıt veriyor. Yerinizde sayarız. Karanlıkta kalırız. Oysa sorun bu değil. Bir insan gerçekliği olduğu gibi benimserse bu soruları sorar. Sorun «bir kültürün morfolojisini inceleyerek onun tek, fakat müşterek insanî medeniyete doğru gerilimini sezebilme»dir.»

Soruyorum. Siz sanatçı mısınız? Öyleyse halk sizin. Biliyorsunuz değil mi? Yunus Emre, Ravi, Nesimi bu halkın içinden çıktı. Ama görüyoruz değil mi? Beylik adamlar da bu halkın içinden çıktı. Siz sanatçı mısınız? Öyleyse halkın bu ikili yönünü göreceksiniz. Halkı, müzikalciye, arabeskçiye bırakmayacaksınız. Bir kez daha söylüyorum. Çünkü bu halk sizin.

ismail altınok

BİR RESSAMIN
NOTLARI

TÜRK RESMİNİN
SORUNLARI

İSTEME ADRESİ: cemalet gürsel
cad. no: 94/12 ANKARA
100TL. ödemeli gönderilir.

Bırakın Ataç'ı... Ataç doğru söylüyor üstelik. Ama siz Ataç'ın ne demek istediğini anlamamışsınız. O beylik düşünceler söyleyen bir anlaşılmacıya temel olamaz hiçbir zaman.

İmdi soruyorum. Peki sorun ne? Tartışmanın odak noktası nerde?

Anlatayım. Lahbabi şöyle diyor «...bu gün savaş artık Eskiler ve Yeniler veya klasizm taraftarları ve romantizm taraftarları arasında değildir. Fakat bu savaş, bir yanda kültürü şahsî bir zevk işi, belli bir fikir aristokrasinin imtiyazı olarak telakki edenlerle, öbür yandan kültürün her insanı istihale ettirici bir gücü olmasını ve bütün insanlığın iyiliği için, insana dünyada büyüyen bir imparatorluk temin etmesini isteyenler arasındadır» Lahbabi «Kültürleri kabaca üç kategoriye ayırabiliriz» dedikten sonra, devam ediyor. «Evvelâ intibaksızlıktan bunalan duyguya, saçmalığa, şaşkınlığa götüren kültür: Entellektüel o zaman kendini çağından ve ortamından kopuk bir müzavi olarak telakki etmektedir. Gerçeküstücülük (surrealisme), metafizik başkaldırma felsefesi ve soyut sanat bize onun en belirgin misalini vermektedir. Orada kültür hayattan ayrılmakta ve felce uğramaktadır. İkinci yol bir düşünce aristokrasisine götürmektedir: Entellektüel, fikrin üstünlüğüne inandığından ve bundan dolayı da kendini başkalarına zorla üstün olarak kabul ettirmek istediğinden, neticede bu üstünlüğün kendisine tanınmasını dilemektedir. O şöyle düşünmektedir. «Ben entellektüelim, o halde, kitlelerin üstünde, olağanüstü bir insanım, öyleyse benimle onlar arasında hiçbir bağ mümkün değildir» Bu tip entellektüelin bazı adletsizliklere karşı ayaklandığı görülmektedir, fakat yine de «anasını adanete» tercih etmektedir. Zira onun hakikati, onun normları, onun faziletleri başkalarından üstündür (2).

Anlaşılmacı, işte bu çember içinde. Son derece can sıkıcı bir çember bu. Anlaşılmacı, can sıkıcı bu çember içinde bir kültürün «insani medeniyete doğru gerilimini» sezemiyor. Sezemez Sezemediği için değişmez sandığı gerçeklikten uzaklaşıyor. Uzakta... Uzakta anlaşılmacılığın karanlıkta dolaşılıyor. Kendi kendine söylüyor.

Anlaşılmacılığın birinci nedeni bu. Kültürü, şahsî bir zevk işi görmesi, örnek. Anlaşılmacı, yenilik, değişim diyor. Ama bütün bunlar ne demek? «Yeni»yle «değişim»in ilişkisi anlaşılmacının gördüğü gibi değil. En başta, her «değişim» «yeni» değil. Ama anlaşılmacı bunu da mutlaklaştırmış. Yenilik, değişim diye kesip atıyor. Keyfince kesip attıkları «Kabul edilsin» istiyor. Çünkü o bir mutlakçı gibi, kesin doğruyu o bulur. Biz insanlara, onun doğrularını etmek düşer. «Doğru»su tartışılırsa kızar. Sinirlenir.

«Yeni»ye «değişim»e «kendinde şey» gibi bakar anlaşılmacı. «Yeni»yi «değişim»i bütün ilişkilerinden koparır. «Yeni öneriyor» «ayak değiştirelim» «sınırdayız». «Merkeze geldik» diye söylenir.

Bilmez anlaşılmacı. O olduğu yerde ayak değiştirirken, birçok insan ileri doğru yürüdü. Söyledikleri beylik. Söyledikleri bitti.

Bu yazı için hazırlanırken Milliyet Sanat'ın verdiği Yaprak dergisini okudum. Orda «Halk Kültürü» adlı bir yazı var. Bu yazı, anlaşılmacılığını Orhan Veli'yle temellendirmek isteyen için ilgi çekici olabilir «... aydınlarımız arasında halk kültürü, halkın kültür seviyesi vs. gibi sözleri ağzlarından düşürmeyenlerin çoğu, kültür denilen nesneyi, büyük kütleye bir türlü yakıştıramazlar (...) Sayısı milyonları bulan bir toplumda birkaç yüz, birkaç bin kişinin sanattan, bilimden faydalanması hiçbir şey ifade etmez. Sanat, bilim halkın mahdır. Kökleri halkın içinde



olmalı, halk tarafından anlaşılmalı, sevilmesi, halkın hislerini, iradesini birleştirmelidir. (...) memleketini gerçekten seven aydınların, sanatkarların bir an bile göz önünden ayırmamaları gereken durum budur. Onları pohpohlayarak halktan ayırmaya çalışan betbahtlar çıkacaktır: «Siz büyük sanatkar, siz büyük bilginisiniz, halk sizi anlamaz» diyeceklerdir. Bu sözlere karp ta halktan ayrı bir sanat, bir bilim bir kültür yaratmak sevdasına kapılanlar, içinde yetiştikleri topluma ihanet etmiş olur» Ben hiçbir tartışmada «ihanet» sözcüğünü kullanmayı doğru bulmam. Bu nedenle yazının «ihanet etmiş olurlar» bölümüne katılmıyorum.

Anlaşılmacılığın ikinci nedeni çok basit. Türk dilini «bihakkın» biliyor.

(1) Reynol A. Nicholson. İslam Sufileri. Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1978.

(2) Lahbabi. Milli Kültürler ve Medeniyet. Çev: Dr. Bahaeddin Yediyıldız. Tur Yayınları, İstanbul 1980.

Öykü

Simsaladim Bam Ba

Yusuf Ziya Bahadınlı

«Sen anlamazsın Seyfeddin!» demişti. Anlamıyordum. Nasıl anlardım, bir değil, yüz değil!...

Günlerdir ev yerleştiriyorum. Yeni evim Berlin'in en büyük, en yüksek yapılarından birinde ve en üstte. Ev dedimse bir oda, üç ay eşde dostta konukladıktan sonra!

Ne yapacağımı, nereye koyacağımı bilemiyorum. Dayıkızı olsaydı şimdi, kavga dövüş bir çözüm bulurduk.

«Takma aklını Seyfeddin!» diye bağırdı önce. Üsteledim mi:

«Dokunma onlara, ben senin kitaplarına karışıyor muyum?» derdi.

Kitaplarımın dağınıklığı bana ne denli güzel görünüyorsa, ona da torbaları «güzel» ne söz, ondan öte bir şeydi.



«Bana bak bana!» diye çıktı bir gün, «hangi uustan olduğumu sordu önce karımın biri, sonra da gözlerime baka baka ve elindeki Bilka'nın torbasını havada savurarak «şu yabancılar yok mu! karıncalar gibi salıyıyor, çekirgeler gibi tüketiyor!» dedi.

«Kimmiş bu karı?»

«Bir Alman karısı!»

«Ee?»

«E'si me'si yok. Sen ol da kızma, sen ol da unut!»

«Baktıkça kızmak için mi saklıyorsun Bilka'nın kırmızı papatyalı torbasını?»

«Sen anlamazsın!»

Dayıkızı, bir şeyi yeterince anlatamadığında «sen anlamazsın!» deyip sıyrılıyordu işin içinden.

Pencereyi kapatmak zorundayım. Aşağıdan gelen müziğin şiddeti duyargalarımı sarsıyor. Eğilip bakıyorum, karşıdaki yapının açık pence-

resinden dev müzik aygıtını görüyorum ve aynı yapının penceresiz duvarları bugün biraz daha boyanmış, resimler biraz daha belirlenmiş.

Önce iskele kurdular, günlerce. Kimi demir boruları taşıdı sırtında, kimi tahtaları, kimi taktı, kimi vidaladı. Sonra da başladılar boyamaya. Resim yapanların yüzlerini seçemiyorum, ama ellerini görüyorum, fırça sürüyorlar durmadan, bir aşağı, bir yukarı. Duvarları böyle güzel güzel resimlenen yapıdan müzik adına gürültü gelmesini yadırgıyorum.

Duvar'ın öbür yanındaki Berlin'e bakıyorum. Televizyon kulesinin tepesindeki okantada yemek yiyen birisi baksa şu anda, beni görür mü acaba, diye düşünüyorum. Pencereyi kapatıyorum.

Üç odaya göre hazırlanmış eşyayı bir odaya sığdırmak oldukça güç. Kıyı, köşe, pencere önü, kapı ardı derken ayak basacak yer bulabiliyorum artık. Ama her yer, her şey ukış tıkış. İşe yaramayan ne varsa atmak gerek. Hangisinden başlamalıyım? Yatakları mı, kilimleri mi, yada minderleri! Şunlara ne demeli, sarı, kırmızı, mavî, ak, resimli, resimsiz! Birini alıyorum elimde. «Axel Springer Verlag» adını taşıyor. Torbanın gözaliciliğinden mi bir yerden alıp koymuş dayıkızı, yoksa içinde bir şey mi getirmiş? Axel Springer, Almanya'nın basın kralı, odamın penceresinden gökdeleni görüyor, Duvar'ın tam dibine oturmuş, Anamalcılığın ne büyük bir güç olduğunu Duvar'ın öbür yanındakilere bir güzel göstermek istemiş olacak! Ama o yandaki, tepesi bulutları yırtan televizyon kulesi, ay çiçeğinin çimenlere yaptığı gibi, Axel Springer'in yapısına göz kırpyor.

İskeledekiler resimleri sürdürüyorlar, bugün yarın bitmiş olacak.

Aşağıdan kimi boya uzatıyor resimcilere, kimi sandöviç.

«Ne yapıyor bunlar?» diyorum. Uli, yüzünde işiyan gülümsemeyeyle:

«Burası» diyor, «ev işgalcilerinin merkezi, Kuckuck. Birinci duvardaki resimde adamlar

var, görüyorsun, ellerinde bombalar. 1968'lerin gençliği, yaşlanıyorlar artık. 'Salt bomba atmak bir şeye yaramıyor' demeye getiriyorlar.»

«Öteki resim?»

«O mu?» Yandaki resimlenmiş duvara bakıyor Uli, «o günlerin, belleklerde salt bir anı, bir düşünce olarak kaldığını gösteriyor. Bir de göklere yükselen gökdelenler.»

«Anlamadım.»

«Senin anlayacağın, bu gençler, hem geçmişteki gençlik hareketini eleştiriyorlar, hem de insanı makineye köle eden teknik düzene, doğayı bozan şeylere karşı çıkıyorlar.»

«Çözüm yolu?»

Uli bir şey söyleyemiyor.

Biz konuşurken çevreyi yoğun bir sis sarıyor. Axel Springer'in yapısı, Kuckuck, resimler, resimci gençler, sisin içinde yitip gidiyorlar.

Biz Batı'dan geldik Berlin'e, evimiz üç odalıydı orada ve üçüne de eşya koymak sorundu. Ama bizim dayıkızı kolayını bulmuştu. «Sen dert edinme dayıoğlu!» demişti. Bana böyle dedi, iyi zamanlarımızda ben de ona dayıkızı dedim. Gerçekten dayımın kızıydı karım. Kaldığımız kentin belirli sokaklarındaki evlerin belirli günlerde fazla gelen eşyaları sokağa atırdı. O günler bizim dayıkızına iş düşerdi. Eliyle, koluyla, sırtıyla taşır da taşırdı. Bu torbalar!...

Uli dışarıyı gösteriyor, pencereden bakarak:

«Bak bak!»

Resimli yapının altına insanlar birikmiş,

damında, sıyrılmakta olan dumana sarılmışçasına, ama yine de her bir yerleri görünen çırılçıplak kız erkek bir sürü gencin dansedip şarkılar söylemesine bakıyorlar. Gençler yalnızak. Biri ut çalıyor, biri de zıplayıp duruyor. Arada bir sarılıp öpüşüyorlar. Bir de köpek var yanlarında, ordan oraya koşturuyor.

«Bir tür tanıtım» diyor Uli. Ekliyor, «ev işgalcileri kamuoyu yaratıyorlar.»

Dönüp dolaşiyor odanın içinde, sonunda gelip torbaların başında duruyorum. Birlikte evcilik oynamıştık. Birlikte kuzu güttük, bağa bostana birlikte gittik. Bir gün ayağına diken batmıştı, ayaklarımız yalındı, sırtüstü yatırdım. ayağı aldım kucığıma, bağırtı bağırtı köküne değin saplanan iğde dikenini çekip çıkardım. Birlikte büyüdük, birlikte okuduk. Sonunda «yabancıya gidermi sen varken» dediler anamla babam, çocuk denecek yaşta başgöz ettiler bizi. Çok geçmedi, kalktık geldik Almanya'ya. Görüp göreceği burasıymış!

Nasıl atarım bunları. Örneğin Quelle'ninki! «Erst mal seh'n was Quelle hat» yazılı bir yüzünde, mavi-gri çember içinde, Bir yüzünde de gülen üç ay çiçeği! Sırtlamış getirdi bir gün. Şöyle bir kaldırdım, on kilonun üstünde nerdeyse!

«Yahu nasıl kaldırdın bunu, deli misin?»

Bir de içindekileri gördüğümde nasıl bağırdım. Bir sürü model dergisi, sokağa bırakılmış. O seviniyor, ben kızıyorum.

Sabahleyin Irmak Kıyısında

günün aydınlığı
köpüren ırmağın beyazlığı
karşılıyor terli yorgun gövdemi
ağaçlar uzatırken yapraklarını suya
sabahleyin ırmak kıyısında...

hayatı kucaklıyorum
ölmek için geldiğim bu yerde
yüzümü yıkıyorum nisan ayında
parmaklarımı donduran kar sularıyla
sabahleyin ırmak kıyısında...

ateş yakıyorum
uzanıyorum nemli toprağa
söğütlerin arasından sıyrılıyor güneş
gözlerimin mavi çığırlığı dönüşüyor kıvılcımlara
sabahleyin ırmak kıyısında...

Timuçin Özyürekli

«Arkadaşlardan alan olurdu da benim elim varmazdı bir türlü, dünyanın parası!»

«Yahu bunların zamanı geçmiş!»
«Olsun, benim için geçmiş sayılmaz.»

«At bunları!»
«Sen karışma Seyfeddin!»

Karışmamıştım sonunda, ama bir değildi. İşte CxA'nınki! Kimi Amerikan firması diyor, kimi Hollanda. Üstünde ebem kuşağı, kalın çizikler halinde. Kadınların elinden düşmüyor. Doldurmuş içini kıvrı zıvırla.

«Yahu!» dedim. «para tuzağı bunlar, para! Birbirinden yoktur farkı. Kaşıkla veriyorlar, sapıyla gözümüzü çıkarıyorlar.»

«Bunlar gerekli, yarın izine giderken...»
«İzin! izin!»
«Sen anlamazsın Seyfeddin!»
Uli pencereden bakıyor; aklı işgalcilerde:

«Yabancılaşmaya karşılar, bozulmaya. Eşyanın eskimeden atılmasına karşılar, aşırı tüketim. Doğanın bozulmasına karşılar. Güzel yapıların yıkımına...»

Uli anlatıyor. «Evet» diyorum, «tabii!» Resimleri belli aralıklarla odanın duvarlarına asıyorum. Aynayı kodum köşeye, masayı da. Yatakları üstüste, tamam, daha güzeli cansağlığı! Boş şişeleri kapıya yakın yere bırakıyorum, kutuları da. Bakmayım diyorum, ama gö-

rüyorum. Alı al, moru mor gelmişti bir gün. Elinde şu torba var, mavili, pembeli, baklava dilimli, Karstadt'ın.

«Nerede kaldın, bunca zamandır, yine alışveriş mi?»

Yüzü sarıydı, eli titriyordu. Ağzından sözcükler tekleterek çıkıyordu. Bir oturuyor, bir kalkıyor!

«Hayrola, noldu böyle sana?»
Gözlerini kaçırıyor, ağlamaklı:

«Karstadt'dan geliyorum. Oğlana birkaç oyuncak ufacak hani, arabalardan almak istemişim. Seçtim beş altısını, avucumda tutarak başka daha ne var, diye geziniyorum. Yürüyorum, bir genç adam geldi yanıma: «Nereye götürüyorsun bunları?» Şaşırıyorum, «daha alacaklarım var», diyorum. «Biraz gelir misin?» Kızgın mı, sevecen mi, anlayamıyorum. Meğer dışarı çıkmışım. Kapılar ardına dek açık, dışarı dediği yer içerinin devamı gibi. İlk kez girmiştim bu markta. Bir genç daha geldi, beni bir odaya götürdüler...»

Aptallaşıyorum acıyorum, önem vermez gibi davranıyorum.

«Kendi aralarında konuştular bir süre. Sonra biri bana döndü: 'Neden çaldın bunları?' Beynime bir yumruk indi sandım! 'Fen mi, ben çalmadım, daha alacaklarım vardı.' 'Ne alacağı! sen bal gibi çalmış götürüyordun. seni giderken yakaladık.' 'Nasıl olur, ben gitmiyordum, daha alacaklarım vardı!' 'Çaldım dersin kurtulursun!' 'Ben çalmadım! Otuz mark ceza kestiler. Sonra polis çağırdılar. Karakola götürdü polis beni...»

Bir sigara yaktım, ciğerlerim duman doldu birden, tırnaklarımı yemeye başladım.

«Dudaklarım kurudu, genzim tıkanıyordu, sesim çıksın diye zorlanıyordum. Aklıma sen geldin, çocuklar geldi komşular, bir köy geldi. Başım dönüyordu. Polislerin küçümser bakışları beni kahrediyordu...»

Karstadt'ın mavili, pembeli, baklava dilimli torbası, orada öylece duruyor. «Acaba?...» diyorum, «oğlan?...», sırtımda nem duyuyorum, «bizim dayıkızı?...», başımı elyunağına soktum, sessizce ağladım.

Uli, Kuckuck'a bakarak şarkı söylüyor:
«Simsaladım bam ba...»

Acılı ve pürüzlü bir gülümsemeyle bakıyorum Uli'ye. «Ölmezliği anlatıyor» diyor. 'Bir kuş kondu ağaca, Kuckuck./ yağmur yağdı, kuş islandı./ Kötü yürekli bir avcı geldi, vurdu onu./ Bir yıl geçti aradan./ Kuckuck yine kondu ağaca./ Herkes sevindi, o ötünce...'

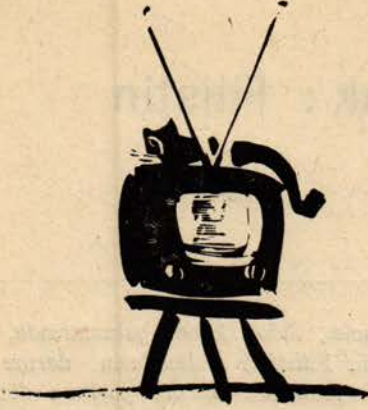
DAYANIŞMA
YAYINLARI

İLHAN SELÇUK
ağlamak ve gülmek

PABLO NERUDA
şiiirler / Türkçesi: Enver Gökçe

FİKRET OTYAM
hû dost

DAYANIŞMA
YAYIN ÜRETİM KOOPERATİFİ
PK 266 KIZILAY / ANKARA



«Adlarını bir efsaneden almışlar» diyor Uli, şarkıyı bitirince, «iyi de tutmuş, Kreuzberg Kültür-Sanat Merkezi.»

İçim yanıyor, bir şey içmek istiyorum. Buzdolabımı açıyorum, yine o! Dolabı o getirmişti. İçi içine sığmıyordu. Sıra bizim caddedeymiş, sabahı beklememişler, atan atanaymış. «Karanlık basıyordu. Koştum bizim hemşerilere. Yüklendik, yepyeni. İçim elvermedi, çizik bile yok üstünde...»

«Acıdığın için mi getirdin?»
«Fena mı ettim yani Seyfeddin?»

Fena etmemişti. Ev işgalcileri de öyle diyorlar. Bir nesne, bir çizik bile almadan sokağa atılmamalıydı!

Kitapları yerleştireyim istiyorum. Dayıkızının kızmıyor görünerek duygularını değişik yönlerden gösterdiği, örneğin eski ve yıpranmışları gerilere ittiği kitapları! Eski ve yıpranmışları gerilere itiyorum, «anıya saygı!» diyorum.

Sehpanın üstündeki örtüye kahvesi dökülüyor Uli'nin. «Önemli değil, silerim» diyorum. Örtüyü değiştiriyorum sonra, dayıkızının bohçasında düzüneyle...

O gün «balon! balon!» diye bağırarak kapıyı tekmeliyordu.

«Yahu zile basmak yok mu, kendini köyde mi sandın?» diye söyleniyordum içerden. Kapıyı açtığımda ne göreyim, baloncu ne söz bizim davı-kızının yanında! Kullanabildiği her yeri torba, renk renk, çeşit çeşit!...

«Ne bunlar?»

«Sorma dayıoğlu, bedava gibi bir şey! Koca koca kumaş parçaları dört mark, beş mark!»

«Demedim mi ben sana, bunlar para tuzağı!»

«Sen anlamazsın Seyfeddin!»

Dayıkızına acımıştım, yüzü domur domur ter.

Her bir parçayı alırken kim bilir neler kurmuş! Şu oğlana pantolonluk, şu kıza eteklik, şu halama, şu teyzeme... Kendini belki de hiç düşünmemişti! Nasıl pazarlık ettiğini, «üçük bir lekeyi, bir makas kesigini öne sürerek nasıl yarı yarıya fiyat indirttiğini keyifli keyifli anlatıyordu, bunca yükün altında tortop olduğunu anımsamadan.

«Dayıoğlu!» dedi birden, «nedir allahaşkına! Ben böyle yüklenmiş gelirken, yolda birileri bana bakarak kıkır kıkır güldüler. Ben de güldüm. Bir karı gözlerini gözlerimde durdura durdura: Türkenkoffer!» diye söylendi Ne demek istedi kuzum bu karı, haa?

Aşağıdan polis arabalarının sesi geliyor. Uli pencereye koşuyor:

«Yine şenlik var!» diyor.

«Ne şenliği?»

«Sanırım, polis Kuckuck'u bastı, çatışma var!.. Hayır hayır, değişmiş, başka yere gidiyorlar.»

«Uli» diyorum, «böyle bir çatışmada taraf tutmak gerekse ben kimden yana çıkmalıyım?»

Anlamıyor Uli, açıklıyorum:

«Ev işgalcilerinin bir de aşırı tüketime karşı olduklarını söylemiştin, eşyanın eskimeden atılmasına da...»

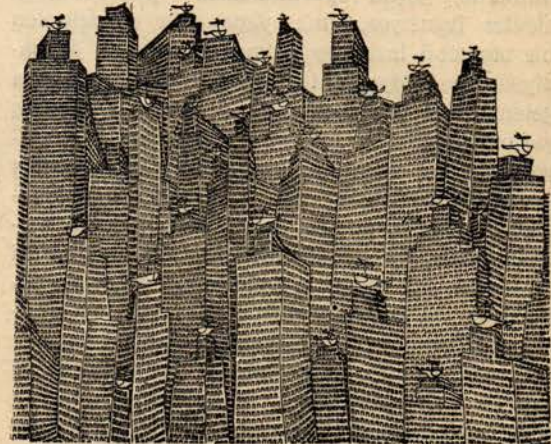
Gülüyor Uli, Kuckuck şarkısını söylemeye başlıyor sonra, yavaşlayan müziğe eşlik edercesine. Sesi tiz, canlı ve biraz da hüzünlü:

Bir kuş kondu ağaca... Simaladim bam ba...

«Bir değil, yüz değil, görmemiş derler adama!»

«Kim görmüş de ben görmemişim Seyfeddin!»

Öylece bırakıyorum. İster Türkenkoffer desinler, görmemiş desinler isterse. Atmayacağım, bir ömür boyu saklayacağım bu torbaları. Dayı kızından kalan güzel anılar, çünkü artık o yaşamıyor...



deneme

Kurtlar İçinde Çıplak : Filistin

Ahmet Say

Evde koltuğa kaykılarak oturduğum, bacaklarımı halının ta ortasına kadar uzattığım ve «evde bira içilir» dendiği halde rakı içtiğim yalan değil. Bunu yapıyorum ama her zaman değil: Atilla Dorsay'ın lokantaları ve yemekleri anlatan yazılarını okurken yapıyorum, televizyon seyrettiğim zamanlar yapıyorum, zirva hayalirimden usanıp esneme krizlerine girdiğimde yapıyorum. Urfalara benzeyen, ötekilerden daha kalın sesli ama daha akıcı konuşabilen spiker birkaç ay önce Filistin hakkında ilk kötü haberi verdiğinde, ben gene koltukta kaykılmış durumlardaydım. Filistinliler için başka hiç bir şey yapamazdım: Bacaklarımı topladım, dikleştirdim, hatta öne doğru eğilip haberi dikkatle dinlemeye başladım ve işaret parmağımı dudaklarıma götürüp evdekilere «susun» işareti yaptım.

Ertesi gün televizyonda gene İsrail saldırısının haberleri, gazetelerde resimler...

Televizyondaki haber bir dakikada bitiyordu. Ama ekrandaki görüntüler sanki sabaha kadar gösterilmiş gibime geliyordu. (Sabah! Avrupalılar gibi «ne güzel bir sabah, ne güzel bir gün!» diyebiliyor muyuz birbirimize? Her şeyi bir yana bırakıp sabahın güzelliğini konuşabiliyor muyuz? Buna hiç alışmadık...)

Ateş yağmurunun hem arımdan çekilen filmlerde, göçük apartmanların pencelerinden alevler fışkırıyor, sinik, yapayalnız caddelerden bir otomobil hızla geçip kaçıyor, son bir iki saniyede ise sedyeye taşınan yaralılar ve başa gelenleri çok olağanmış gibi karşılayan dört-beş yaşındaki bir çocuğun yüzü, bakışları gösteriliyordu. Daha uzun mu gösterilmeliydi? Çağdaş savaş teknolojisinin ölümü getirip getirip mahallelerin, evlerin, mülteci kamplarının üstüne bastırıldığı, bastırıp böcek ezer gibi sadece kan izi bırakarak yok ettiği bu toplu kıyım sahneleri daha uzun mu gösterilmeliydi? Gladyatör oyunlarını seyredenlerin aldığı zevkle ekranın karşısına geçenler olabilir, ama ben de bu görüntülerin daha uzun gösterilmesini, insanlık düşmanlığının iyice belge.enmesini istiyordum. Hiroşima'dakiler kameralarıyla birlikte eriyip gitmişlerdi. Cennemi belgeleyendir gazeteci...

«Birincisi, Sidon kendi yakınlarında, Aiyin Hilwa adlı Filistinli mültecilerin derme çatma kampınınbombalarla bir oto parkına dönüşmesi aramıydı. Otuz bin insanın barındığı bu yoksul kampta, binlerce çocuk, kadın ve yaşlı adam can vermişti. Öbür gözlemim, Miya Miya adlı başka bir Filistin kampında geçti. Miya Miya'da bir müslüman din adamı şarapnellerle vücutları delik deşik olmuş çocukların bakımıyla uğraşıyordu. Bütün trajediye karşın, bu din adamının umut ve dirençle sağa sola koşuşunu hiç unutmuyacağım. Gittiğim her alana İsrail bombalarının yokkettiği kopmuş insan vücutları yatıyordu. Kana bulanmıştı cami ve okul avluları. Her görünüm dehşet saçıyordu. Oturduğum ve çalıştığım binaya bir akşam döndüğümde, İsrail jetlerinin evimi bir harabeye dönüştürdüğüne tanık olacaktım. Yanbaşındaki dev apartman içindeki yakın komşularım tümüyle havaya uçmuşlardı. Seksen kişinin can verdiğini söylediler. Aralarında yakından tanıdığım Lübnanlı ve Filistinli komşularım vardı. İsraililer, dalgalanan bayrağımıza karşın, arabamı, tüm protesto-ra rağmen zorla aradılar. Ottawa'daki hükümetim bu olayı sert bir dille kınarken, İsrail hükümeti arabamda yiyecek bulunduğunu savıyla arama yaptığını bildirdi. Çünkü onlar, Batı Beyrut'a yiyecek ve ilaç sokulmasını yasaklamışlardı. Batı Beyrut sürekli bombardıman ve yıkıma karşın, şaşırtıcı bir disiplini ve direnci simgeliyor. Bu ağır dramın bir gün bir sona ulaşacağını herkes biliyor. Belki bir gün bu acılar diyarımı daha sakin bir görev yeriyle değiştireceğim. Bunu yapmadan önce, Batı Kanada'da annemi görmek ve onunla başbaşa, üçbuçuk yıldır yaşadığım bu dehşet öyküsünü tartışmak isterim.»

Büyükelçi Theodore Archand'ın eli kesilen bir çocuk gibi doğruca annesine koşmasını anlıyorum. Annesiyle tartışarak hayatı yeniden gözden geçirecek ve soracak:

— Beni niye doğurdun ey ana? 1982 Beyrut'u nu görmem için mi?

Kanadalı analar bizimkiler gibi oğlucukları kazık kadar olduktan sonra bile, kırk elli yaşındaki evlatlarını bağrılarına basıp ona sarılma-

yabilir, beraber ağlaşmayabilir, gün ışıyana dek dertleştikten sonra «hadi yat artık yavrum, uyu...» demeyebilir, belki sadece pencereden uzaklardaki yeşilliklere bakar onlar, ama bu ayı anlama gelebilir. Theodore, Beyrut'tan Batı Kanada'daki anasının yanına koştuğuna göre, Sütü kesilsin kesilmesin, her ana şefkat emzirir.

Ben bu çocuğu, bu Theodore'u tanıyorum Bruno Apitz'in romanından: Kurtlar İçinde Çıplak. Yoksa Stefan mıydı? Theodore ya da Stefan. Bir çocuk, bir insan.

İkinci Dünya Savaşının son birkaç ayında Buchenwald Toplama Kampı ...En gergin günler. Kurtarıcı orduların Buchenwald'a ulaşmasına ramak kalmış. Kamptaki elli bin tutuklu, isyan hazırlığı içinde. O güne hazırlanıyorlar yıllardan beri. Örgütlenmişler. Çok pahalıya patlayan özverilerle elde edilmiş birkaç ateşli silahla, kesici, delici aletlerine güveniyorlar. İşkenceci nazi gardiyanlar ise tedirgin ve her zamankinden haşin. Bir yandan hâlâ komünist ve Yahudi grupları getirilirken, bir yandan da onbiner kişilik yığınsal gruplar halinde vagonlar dolusu insan gönderilecek kamptan. Naziler çok sıkıştırlarsa, kampı havaya da uçurabilirler. Uçurup öyle kaçabilirler. İşte tam o günlerde, kampa getirilen Yahudilerin birinin bavulundan bir çocuk çıkıyor:

Stefan.

Stefan üç yaşında.

Polonya Yahudisi.

Kimsezi.

Ortada bırakılamazmış. Ortada kalmasındansa, gizlice kampa sokulmuş. Yaşamayı için son bir umut.

Ama tutukluların örgütü için tam bir bela! Bir sürü gizli iş çevirirken, bir de gizli Stefan! Karar:

Stefan kamptan gitmeli.

Vagonlar dolusu yığınlar giderken, onlarla birlikte gönderilmeli!

— Komiteden sen! yapacaksın bu işi!

Ben!

Ben yapamadım bunu.

— Söyle, neden göndermedin çocuğu? Elli bin kişinin hayatı söz konusu! Neden?

— Yapamadım, yani kıyamadım.

— Sen komitedensin, gizli örgüttesin, verilmiş karar vardı, neden uygulamadın?

— Bilmiyorum, adım Begin değil, belki ondan...

Koğuştan homurtular geldi. Bu homurtuların bir kısmı bana, bir kısmı da bizim örgüt başkına...

— Arkadaşlar! dedi başkan, arkadaşlar! Biz ki her zaman duruma egemen oluruz, görüyorum ki şimdi durum bize egemen oldu!

Homurtular kesildi. Başkan şunu dedi:

— Duruma egemen olmalıyız! Öyleyse ilk görevimiz Stefan'a süt bulmaktır!

İsyan hazırlıklarımız geliyordu. Stefan'ı da kampın içinde ordan oraya kaçırıyor, saklıyoruz.

Gün geldi kısıldık, Stefan'ı kaçırarak yer bulamaz olduk.

Bulaşıcı hastalıkların koğuştan vardı, son çare, Stefan'ı orda sakladık, nazi köpeklerinin beynine beynine vurduğumuz güne Jeğin...

«Batı Beyrut, sürekli bombardıman ve yıkma karşın, şaşkıncu bir disiplin ve direnci simgeliyor. Bu ağır dramın birgün bir sona ulaşacağını herkes biliyor.»

İşaret parmağımı dudaklarıma götürüp evdekilere «susun» işareti yaptım.

— İsrail bu kez çok kötü yenildi. Theodore'a ve Stefan'a sorun.

Şimdilik koltuğumda kaykılabilirim.



Ö Z Ü R

Kapakta adlarını verdiğimiz Nesrin Akpınar ve Oğuzhan Akay arkadaşlarımızın şiirlerini teknik nedenlerden ötürü bu sayımızda yayımlayamadık. Kendilerinden ve okurlarımızdan özür dileriz.



İRAN İSLAM CUMHURİYETİ İSTANBUL BAŞKONSOLOSLUĞU

İ L A N

Uluslararası Fotoğraf Yarışması

İran İslam Devrimi'nin 4. Yıldönümünü Kutlama Komitesi, Büyük Şeytan Amerika'nın çağımızda işlediği cinayetleri ortaya çıkarmak amacıyla bir Uluslararası Fotoğraf Yarışması düzenlemiştir. Yarışmaya dünyanın her tarafından fotoğrafçılar katılabilecektir. Yarışmaya gönderilen fotoğraflar düzenlenen uluslararası bir sergide de gösterilecektir.

Gönderilen fotoğraflar beş gruba ayrılacaktır;

1 — Büyük Şeytan Amerika'nın Kültür alanındaki yıkıcı çabalarını, kuklaları ve örgütleri kanalıyla insanlık kültürünü aşırı tüketimcilik yönünde olumsuz biçimde yozlaştırmasını, fuhşu teşvik etmesini ve tüm yönleriyle kültür emperyalizmi faaliyetlerini yansıtanlar.

2 — Büyük Şeytan Amerika'nın ekonomik sömürsünü; haberleşme merkezleri, gıda ve ilaç endüstrilerinin üretim ve pazarlamasındaki oyun ve sömürsünü yansıtanlar.

3 — Büyük Şeytan Amerika'nın siyasal zulüm ve baskılarını belgeleyen ve örneklendiren eserler. Bu fotoğraflar dünya halkları üzerinde CIA ve ona bağlı kuruluşlar ile borazanlarının yıkıcı faaliyetlerini, komplolarını yansıtmalıdır.

4 — Büyük Şeytan Amerika'nın, Hiroşima, Nakazaki, Vietnam, Kore ve Tebes gibi askeri saldırılarını; bağımsızlık savaşını veren halklar ve örgütlerle mücadelesi ile siyonistlerle işbirliğini yansıtanlar.

5 — Büyük Şeytan Amerika'nın, İran İslam Devrimi'ne yüklediği Irak saldırısı sırasında çekilen fotoğraflar.

YARIŞMAYA KATILMA SÜRESİ

Fotoğrafların son gönderilme tarihi 7 Ekim 1982 günüdür.

ADRES : P.K. 1585 TAHRAN . İRAN İSLAM CUMHURİYETİ.

Sergiyi düzenleyen komite, kendilerine ulaşan fotoğrafların sahiplerine, fotoğrafların teslim alındığını mektupla bildirecektir.

FOTOĞRAFLARIN SAYI VE BOYUTLARI

Yarışmaya katılacak fotoğraflar 24X30 boyutundan küçük olmamalıdır. Ancak sayı, çeşit, renk konusunda herhangi bir şart öngörülmektedir.

İran İslam Devrimi'nin 4. Yıldönümünü Kutlama Komitesi, seçilen fotoğrafları ve sahiplerinin adlarını yayınlama hakkına sahiptir.

Komite ,posta gecikmelerinden sorumlu değildir.

YARIŞMACILARIN DİKKAT EDECEĞİ HUSUSLAR

Yarışmacılar, ad-soyad, uyruk, fotoğrafın çeşidi ile çekildiği yer ve tarih hakkında bilgi belirtmelidir.

Yarışmaya katılan fotoğraflar kitap halinde yayımlanacak ve her yarışmacının adresine postalanacaktır.

Fotoğrafların seçimini ve dereceye girenlerinin belirlenmesini sağlayacak jüri, en az üç ayrı ülkeden çağrılacak uluslararası üne sahip fotoğrafçılardan oluşacaktır.

ÖDÜLLER

Bu yarışmada 22 fotoğrafçı ödüllendirilecek ve ödü. alanlara onur diplomaları verilecektir. 5 grupta birincilik ödülü kazananlara birer adet BAHAR-I AZADİ (ÖZGÜRLÜK BAHARI) altın madalyası verilecektir. Ayrıca ödül sahipleri İran İslam Cumhuriyeti'ne komite tarafından davet edilecek, ödülleri düzenlenecek törende bizzat alacaklardır. Dereceye giren diğer 17 yarışmacıya da çeşitli ödüller verilecek, ödüllerini ülkelerindeki İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği tarafından takdim edilecektir.

Karşıt Olan

Mehmet Kıyat

Arkadaşımız Mehmet Kıyat'ın YAZILAN adlı şiir kitabı, geçtiğimiz ay içinde YAZKO yayımlarından çıkmıştır. Bu sayımızda KIYAT'ın kitapta olmayan yeni bir şiirini yayımlıyoruz.

1. Boğuk bir mavilikte kanatlanmış su	Gibi duran
Ve toprağı arayan tutku	Bir vurdumduymazlıkta
Bir yoksulluk gibi doğuda yaşayan	Doğasız büyüyen
Ve her yerde kendini aşan	Ve bölüne bölüne
İçimizde	Birbaşına kalan
Bir yalnızlık gibi kaymayan	Doğulu sular gibi
Gecenin ipine saran bizi	Bilmediği
Durmadan birbirinden uzaklaşan	Boşluklara akan
İkimizi	Ve yarınları
Elele tutturan sonra	Çok uzaklarda düşleyen
Yağmurlarla	Düşleyen
İyi günlere taşıyan	Bir kuruntuda
Ve toprakta aradığını bulan	Kendi kendini yiyen
Ve kendisi kendisinden sorulan	Ve ölümü bilmeden ölen
Sevgilim	Olma
Beni benden iyi bil	Yankısını düşünmeden
Yorulmadan	Kendi içine dönen
	Bir kaçak gibi
2. Başkaldırmadan	Geceleri sömüren
Bir yazgı sözüne kurulan	Güneşi toprağı suyu
Taşkınlığın sularında	Bir kıpırtı ezgisinde
Altüst olan	Ses olarak bilmeyen
Unutan dün—günü	Ve sonunda
Yitik bir devrimde	Buna da yaşamak diyen
Kendi içine yansıyan	Bir bön
Eylemi	Yalnız kendini düşünen
Hep yanlış ölçülerde	Ve yaşamadan ölen
Boşluğuna boşluk yakıştıran	Bir ot bile diyemediğim
Damarları yaşama ayarsız	İnişi-yokuşu olmayan



Sözünü etmekten öğrendiğim
Git artık şirimden
Türküsinü bilmediğim

Karşımda
Bir karabasan gibi duran
Daha eylem nedir bilmeden
Yorulan
Her yakınlığı
Daha başında
Tersyüz eden
Bir ilkelik gibi bencil
Ocağına
Kara tencereler kurulan
Akşamın
Sofrasına tad olmadan
Çöplüklere dökülen
Böceklerin dışında
Yaramayan kimseye
Ve çürük yumurta kokusunda
Ortaklıkta
Dolaşıp duran
Beyinleri ve elleri pisliklerde
Kazdıkları kuyulara
Düşenleri görüp

İçin için gülen
Bir bakışla
Tohumları
Ve erdemi çürüten
Yürüyen bir leş gibi
Kokutan ortalığı
Git artık yeryüzünden

3. Büyük bir mavilikte
Sesime tutunan çocuk
Ayrılma kolkola duruşundan
Düğümünün çözüldüğü
Tohumların patladığı yerden
Işığın ışık
Sesin ses olduğu
Yüreklerimizin birlikte vurduğu
Suların
Aka aka durulduğu yerden
Ayrılma
Birleşmenin erdemini bilerek
Bırakma tuttuğun eli
Bir güzellik gibi içimize akan
Bu eylemi
Yaşat yaşadığım sürece
Yorulmadan

türkiye yazıları

nasreddin hoca eki

ULUSLARARASI

AKSEHİR NASREDDİN HOCA ŞENLİ

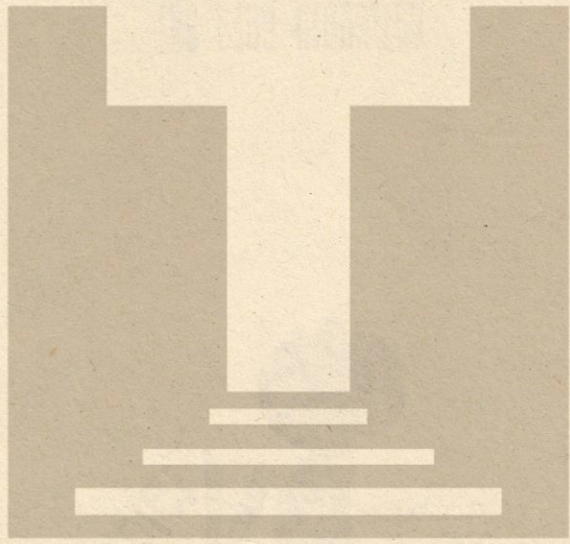


NASREDDİN HOCA
TURİZM DERNEĞİ



KARIKATÜRCÜLER
DERNEĞİ

NASREDDİN HOCA FESTIVAL
FESTIVAL DE NASREDDİN HOCA



TÜSTAV

Bu ek'in hazırlanmasına önyak olan arkadaşımız Turgut Çeviker'e çalışmalarımızda bize yol gösteren tüm uzman kişilere, komite ve derneklere ,değerli incelemesinden bir bölümünü bize yayınlama izni veren sayın Aziz Nesin'e, karikatürcü ve yazar dostlarımıza teşekkür eder, dergimizin çalışmalarına gösterdikleri ilgi dolayısıyla en yakın dostluk ve dayanışma duygularımızı açıklamayı görev sayarız.

inceleme
Halk Gülmececi ve Nasreddin Hoca
aziz nesin

HALK GÜLMECESİ

Yararlı gülmece, halk yararına görevci ise, buna Halk Gülmececi diyoruz.

Bütün ulusların halk gülmececiyle, kalıcı değerdeki büyük gülmece eserleri hep görevcidir. Bunlara örnek olarak, Nasrettin Hoca fıkralarını, Donkişot'u, Aristophanes'in komedyalarını, Aisopos masallarını ve bütün kalıcı mizah eserlerini ve lëgendair halk kahramanlarının fıkralarını gösterebiliriz. (Bektâşi, İncili Çavuş vb.)

Gülmececi, bu genel ayırdımı gördükten sonra, Nasrettin Hoca mizahının da içinde yer aldığı, halk gülmececinin, yanlışlara düşmemek için sınırlı bir tanımlamadan kaçınarak, bazı niteliklerini gösterip bu gülmeceyi betimlemeye çalışalım.

**HALK GÜLMECESİNİN VE HALKTAN YANA
GÜLMECENİN BETİMLENMESİ**

ÜSTÜN GELME :

Yaşam çatışmasında yenik düşen insanın gülmesi, bir üstünlük elde etme silâhidir. Toplumda egemen sınıflar bu üstünlüğü özdeksel ve somut olarak ellerine geçirmiş olduklarına göre, ezilen, sömürülen, yani yenik düşen sınıf, egemen sınıfa karşı başka türlü ve gerçek üstünlük elde edemeyince, gülmeceyi onlara karşı bir üstün gelme silâhi olarak kullanmaktadır. Bu tür gülmece, güçsüzlerin, güçlüye karşı kullandıkları sosyal ve politik üstün gelme silâhidir.

ALAY ETME :

Gülmece, yaşam çatışmasının bir ürünüdür. Ancak bu çatışmada güçlü olan güçsüzü döğer, ezer, vener, ama onunla alay edemez. Çünkü güçlü, yenik düşürdüğü kişiyle, bir de alay etmeye kalkarsa, bu alay tutmaz, yayılmaz ve gülmece değeri kazanamaz. Yenik düşürdüğü kişiyle, alay eden güçlüye ancak kızılır. Alay etme, yenilmişlerin vazgeçilmez, dayanılmaz kusuuru ya da meziyetidir.

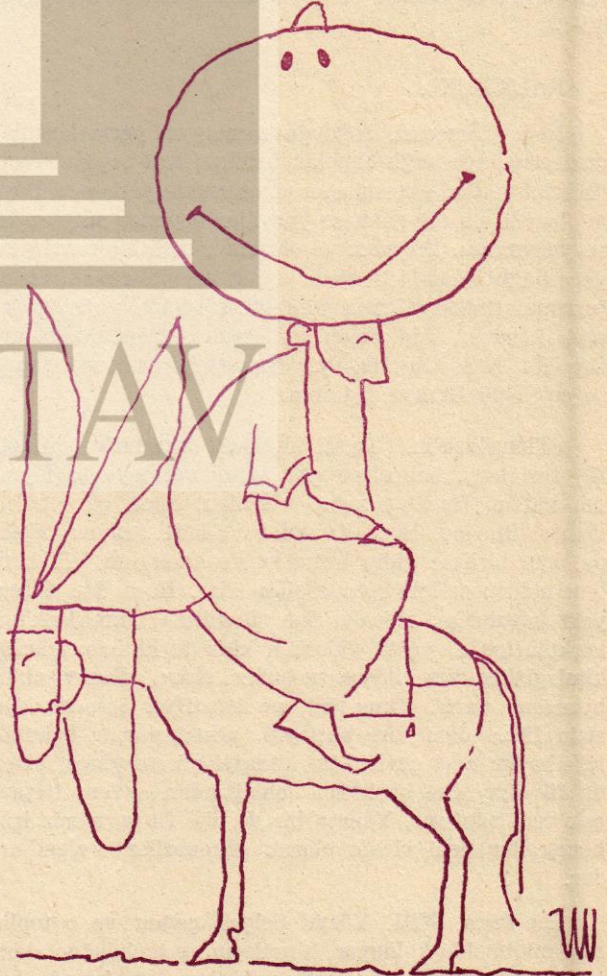
Donkişot, yeryüzünün en büyük yeniklerinden biridir. Yenik olmayan, onun çağındaki gerçek ve değer kazanmış olan şövalyelerdir. Donkişot, çağının bütün yeniklerinin simgesi olarak böyle bir kişiliğe bürünür ki, bu kişiliği içinde bütün yengin şövalyelerle alay ede-

rek onlardan intikamını alır, ve onlara böylece üstün gelme çabasına girer. Donkişot, hiçkimseyle açıkça alay etmiyordur, ama bu alay onun düşsel yaşamı içinde kendiliğinden vardır ve gizlidir, kendi kişiliğini alay konusu olarak ortaya koymuştur.

Bütün halk gülmececinde, yani yeniklerin gülmececinde egemen olanlara karşı yeniklerin alayını görmekteyiz.

YERE VE ZAMANA BAĞLILIK :

Bu tür gülmece, bütün öteki sanatlardan çok, doğduğu zamana, yere ve o zaman ve yerin koşullarına



sıkısıkıya bağlıdır. Halk gülmececi, doğduğu çağın ve toplumun koşullarıyla koşullanmıştır. Toplumun günlük olaylarının içinden doğarak, yuğurularak, oluşarak gelişir. Oysa, egemen sınıfların salt güldürü için güldürü niteliğindeki mizahında, çağını ve toplumunu anlatan bir yan ya hiç yoktur ya da bu oranda değildir.

Nasrettin Hoca'nın kimi fıkralarında olduğu gibi, kimi halk gülmececinde yer ve zaman bağlı değilmiş gibi görünen, uydurma olaylarla anlatılmış fıkralar vardır; ama bunlar da yer ve zamana sıkısıkıya bağlı fıkralardır. Çünkü bu fıkralarda, o yer ve zamanki insanlara, o çağ ve topluma değgin bişey anlatılmak, bişey düşündürülmek, bişey yaptırılmak istenmektedir.

Bu tür mizah, ister Aristophanes'in oyunları gibi yazılı olsun, ister Nasrettin Hoca'nın fıkraları gibi sözlü olsun, doğduğu zamanın toplum durumunu anlatan, o çağa tanıklık eden en iyi belgelerdir. Syrakusai hükümdarı Dionysios, Eflatun'a, Atina'nın yasalarını hangi kitaptan öğrenebileceğini sorduğu zaman, filozof ona Aristophanes'in komedyalarını okumasını salık vermiş. Biz, bu söze uyarak, Nasrettin Hoca'nın çağını «XIII. Yüzyıl Selçuk çağı» anlamak için, Nasrettin Hoca fıkralarını öğrenmek ve incelemek gerektiğini söyleyebiliriz.

KALICILIK :

Halk gülmececi, doğduğu zaman ve yerin koşullarına sıkısıkıya bağlı olmakla birlikte, salt o çağın özelliklerini ve özel durumlarını yansıtmakla yetinmez. Böyle olsaydı, bu tür gülmece yüzyıllar boyunca sürmez ve ve yaşamazdı. Doğması ve oluşumu, belli bir zaman ve yere bağlı olmakla birlikte, o çağ ve toplumdaki insan çatışmalarından ölümsüz nitelikte sonuçlar, yargılar ortaya koyduğu için kalıcı bir değer taşımaktadırlar. Örneğin, Nasrettin Hoca'yla Timurlenk arasında geçen şu çok ünlü fıkraya bakalım:

«Timurlenk'in, işgali altındaki Akşehir'e saldırdığı fil, tarlalara, bahçelere çok zarar vermeye başlayınca, halkın, Hoca'ya varıp «Aman, buna çare bul!» demesi üzerine, Hoca da onlara «Hadi, ardına düşün de, hep birlikte gidip Timurlenk'e anlatalım, fili burdan aldırması için rica edelim» der. Hoca öne düşer, yola koyulurlar. Hoca'yı öne sürenler, Timurlenk'ten korkularından, yolda giderken kimi türlü bahanelerle, kimi gizlice birer ikişer sıvışırlar. Hoca, Timurlenk'in huzuruna varır. Timurlenk ne istediğini sorunca «Şu sizin fil...» diye söze başlayıp, arkadaşlarına bakmak için başını geri çevirip de kimseyi göremeyince, bikez de fil diye söze başlamış olduğundan «yalnız başına çok canı sıkılıyor. Yanına bir de dişi fil vermeniz için hemşeriler beni ricacı olarak gönderdiler efendim» der.

Bu fıkra, XIII. Yüzyıl Selçuk çağını ve o toplumu anlatmakla kalmıyor, bireylerin ve topluluğun «korkaklık, ikiyüzlülük, kalleşlik gibi insan tabiatında bu-

lunan» her zaman geçerli kusurlarını da ortaya koyuyor ve bu yüzden zamanaşımına uğramadan kalıcılık değerini koruyor. «Nasrettin Hoca'yla Timurlenk'in çağdaş olmayışları, bu fıkranın Nasrettin Hoca'nın olmasına ve o çağı yansıtmaya engel değildir.»

Günlük olaylardan esinlenerek ulusal karakterde doğan bu fıkralarda insan tabiatının süregelen kusurları yerildiği için, bu fıkralar kalıcı oluyor ve evrensel değere yuceliyor.

BAŞKALDIRMA YERİNE :

Güçlü bir insan çok zayıf ve güçsüz bir insanı dövse, zayıf olan korunmaya çalışır, korunmazsa kaçır. Kaçmakla da kurtulamazsa, korunmak, kurtulmak için başka yollar arar: taş atar, tükürür, daha olmazsa sövmeye, ilenmeye başlar. Ensonunda, hasmının arkasından onunla alay ederek, hem hasmını çürütmeye çalışır, hem de boşalarak rahatlar.

Yukarıda çizdiğimiz kısa görüntüsüyle, halk gülmececinin bir yanını betimlemeye çalıştık. Halk, kendisini ezenlere karşı kurtuluşu için ayaklanmak, başkaldırmak istegindedir. Ama ayaklandıkaça, başkaldırıkça daha çok eziliyorsa, kurtuluşunu, alay ederek egemen sınıfı çürütmekte arar .

Halkı ezen, kendi ulusunun egemen sınıfı olduğu gibi, işgalci, sömürgeci yabancılar ya da bu yabancılarla işbirliği yapan egemen sınıf olabilir. Örneğin, Nasrettin Hoca'nın yaşadığı çağ ve ortamda durum böyledir. XIII. Yüzyılda Selçuklular, Mogol istilası altında kalmışlar ve Selçuk hükümdarları, beyleri, yönetmenleri, özçıkırları için, kendi halkları aleyhinde Mogollarla işbirliği etmişlerdir. Bu durumda başkaldırmanın yerini gülmece almıştır. İkinci Dünya Savaşında, işgal altındaki Varşova'da ve Paris'te de durum böyledir.

BOŞALARAK RAHATLAMA :

Halk, kendini ezenlere karşı başkaldırmak için yetirince gücü, yürekliliği, dayanışması, olanağı olmadığı için, onlara karşı mizahı bir başkaldırma silâhı olarak kullanmakla yetinmez, aynı zamanda baskı altında ve ezilirken de yaşayabilmek, yaşama gücünü elde edebilmek için, mizah yoluyla boşalıp rahatlar. Bu, halk gülmececinin olumlu, iyimser ve umutlu yönüdür.

BEŞERİLİK :

Yeniklerin gülmececi, korkunun eseridir. Birçok başarısız denemelerden sonra, artık başkaldırmaya, ayaklanmaya yürekenemeyenler, kendilerini ezenlerden korktukları için, onlarla alaya başlamışlardır.

Halkın, ister kendi ulusunun egemen sınıfına, ister istilacı yabancılar karşı başkaldırıkça, savaşa girdiği evrelerde artık gülmececinin geniş olarak yeri yoktur. Ne zaman halk savaş gücünü yitirip yenik düşer, kendisini ezenlerden korkmaya başlarsa, o zaman yoğun

olarak gülmece silâhını eline alır ve bu koşulda gülmece yayılma ortamı bulur.

Bu tür gülmece, korkunun eseri olduğu için beşeridir. Çünkü korku, en beşerî duygudur. Yazılı olmayan, ya da bir sanatçının eseri olmayan ve halkın ortak ürünü olan sözlü mizahta, mizahın korkunun ürünü daha da belirgindir. Çünkü halk, lëgendair kahramanlar yaratır ve kendi uydurduğu alayları, yarattığı lëgendair kahramanlara bağlayarak, onların ağızdan anlatır ve böylece suçluluktan kurtulmaya çalışır. Bunun en iyi örneği Nasrettin Hoca'dır. Halk, yaşadığı dönemin egemen ve yönetmenlerini yermek, onlarla alay etmek isteyince, ya duruma uyan bir Nasrettin Hoca fıkrası, ya Hoca'nın belli kişiliğine uygun olarak uydurduğu ya da yine bu kişiliğe uygun olan başka kaynaktan aktardığı fıkrayı Hoca'ya bağlayarak, Nasrettin Hoca fıkrası diye anlatmıştır. Nasrettin Hoca fıkralarının, gittikçe zenginleşmesinin ve canlılığını, doğurganlığını korumasının nedenlerinden biri de budur.

HALK GÜLMECESİNİN TARİHSEL VE TOPLUMSAL OLUŞUM KOŞULLARI

Halk gülmesinin ve halktan yana gülmecenin birçok örneklerini incelediğimizde, bu tür gülmecenin, toplumun belli dönemlerinde ve belirli koşullar içinde oluştuğunu görüyoruz. Gerçekten de, her zaman ve her yerde ve her koşul altında etkin ve yaygın halk mizahı oluşmamış ve büyük mizahçılar yetişmemiştir. Aynı çağ ve toplumlarda, halktan yana mizahçıların yetiştiği ve halk gülmecesinin oluştuğu koşulları incelediğimiz zaman, bu koşullarda büyük benzerlikler olduğunu görmekteyiz. Bu gözlemden, ancak belli ortamda ve belli koşullar altındaki halk mizahının ve halktan yana mizahın oluştuğu yargısını çıkarabiliriz. Bu koşulların neler olduğunu, ayrı çağlarda ve ayrı toplumlardan vereceğimiz üç örnek üstünde, görelim.

Alacağımız örneklerden ilki, Nasrettin Hoca'dan çok eski çağdan, komedyanın babası Aristophanes'tir. İkinci örnek, Nasrettin Hoca çağından çok sonra, İkinci Dünya Savaşı'ndan buyana Türkiye'de gelişmiş olan halktan yana mizahın geliştiği Markopaşa dönemidir. Son örnek de, zaman bakımından bu ikisinin arasında bulunan Nasrettin Hoca'nın yetiştiği ortam ve çağdır.

KOMEDYANIN BABASI ARİSTOPHANES

Aristophanes, Atina toplumunun çok büyük bunalmalar geçirdiği bir zamanda yaşamıştır. Eserlerini iki büyük Yunan kenti arasında kanlı kardeş kavgalarının sürüp gittiği Peloponez savaşları sırasında yazmıştır.

Atina ile Isparta, tarihlerinde yalnız bikez olmak üzere doğudan gelen düşmana karşı birleştikten sonra, Atina içerde ve dışarda egemenliğini kurmuş, Perikles'in yönetimi altında büyük bir kent-devlet haline gelmiş, Ege adaları ve Anadolu kıyı kentleriyle birleşerek Delos birliği doğmuştu. Atina'nın bundan sonra

ki ereği, bütün Yunan dünyasını kendi yönetimi altında birleştirmek, Yunanistan'da tek bir devlet kurmaktı. Böylece Atina emperyalist bir yönetime gidiyordu. Bu emperyalist politika, Atina'nın zamanla yıpranmasının nedeni oldu.



Aristophanes, işte bu karışıklık ve kargaşalık döneminde yaşadı. Perikles ölmüştü. Devletin başına geçenlerse, yalnız kendi çıkarlarını düşünen kimselerdi. Demagoglar ve sınırlı soylular topluma egemen olmuşlardı. Bunların kötü politikası Atina'yı günden güne yoksulluğa sürüklemekteydi. Isparta'ya karşı savaş körüklenerek, Atina halkı savaş için ağır masraflara sokuluyordu. Güdülen bu politikayla Atina kendi çıkarlarını da yitirmekteydi. Delos hazinesi Akropolis'te Athena tapınağına getirildikten sonra, Atina büsbütün keyfi olarak yönetilmeye başlandı.

Aristophanes, emperyalizme ve savaşa düşmandı. Yurttaşlarını, çıkarıcı yönetmenlerin aldatmacasından kurtarmak için ve barış uğruna canla başla çalıştı. İşte bu amaçla komedyalarında Atina'nın bütün bozuk düzenini ve bozuk kurumlarını ele alarak eleştirdi, yerdirdi. Bununla da kalmıyarak, yurttaşlarını uyarmak için, onların da kötü yanlarını, eksiklerini komedyalarında aleyhine gösterdi. Aristophanes'in eserlerindeki yapıcılık gücü de buradadır. Onun komedyalarında, kötüyü ve kötülüğü yererek yol gösterici, uyarıcı mesajlar vardır. Komedyalarında, bütün güçlülüğü ve güçsüzlülüğüyle Atina halkı görünür.

Aristophanes bütün çabalarının boşa gittiğini, yurdunun savaşlarla yıprandığını, çöktüğünü, bağımsızlığını bile yitirdiğini gördü.

Kısaca anlattığımız şu durumu, daha da özetlersek, Aristophanes'in çağında O'nun toplumu şöyledir :

Perikles'in yönetiminde Atina yücelmiş, kalkınmış, sonradan kötü yönetime düşerek halk yoksullaşmış, ezilmiş ve toplum çürümüştür. Halkta, eski iyi günlerin anısı, umutla beklenen gelecek günlerin özlemi olabilir. Halk, çektiği sıkıntı içinde, eskiden yaşamış mutlu günlerini anarak iyi bir geleceği özlemektedir. Ama bozuk bir düzen içinde yaşamakta ve bu bozuk düzeni iyiye değiştirmek için de başkaldırmamakta, üstelik bozukluğa, kötülüğe de katılmaktadır. İşte Aristophanes, böyle bir ortam içinde yetişip ölümsüz komedyalarını vermiştir.

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA TÜRKİYE'DE MİZAH (MARKOPAŞA DÖNEMİ)

Halk gülmececinin zengin ve eski geleneği olduğu için Türkiye'de gülmece, dönem dönem şahlarıyla büyük aşamalara varmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da böyle olmuş, Türk mizahı büyük bir gelişmeyle yeni ve özgün ürünlerini vermiştir. Oysa daha önceki, aşağı yukarı elli yıla yakın dönemde, Türk mizahında büyük bir durgunluk görmekteyiz. İkinci Meşrutiyet «1908», başlangıç yıllarında geniş bir hürriyet havası getirdiği için, daha öncenin baskısından bunalanlar, bir fıskırış halinde bu hürriyetten yararlanmaya çalışmışlar ve bu hava içinde yalnız İstanbul'da, iki yılda otuzdan çok mizah gazetesi çıkmış ama bu sayı çokluğuna karşın Türk gülmececinde hiçbir ilerleme görülmemiştir. Tersine, yabancı burjuva mizahının,

özellikle Fransız burjuva mizahının kötü etkisiyle, bu dönemde, Türk mizahının yozlaştığını görüyoruz. İkinci Dünya Savaşı sonlarına dek bu durgunluk ve yozluk sürmüştür. İkinci Dünya Savaşı sonlarına doğruysa, Türk mizahında büyük bir atılım ve sıçrama görüyoruz.

Türk gülmececindeki bu durgunluk dönemi, Birinci Dünya Savaşı'yla, Ulusal Kurtuluş Savaşı sıralarına raslar. Türk halkı bu savaşlara katılmış olduğu için, her an ayaklanma ve başkaldırma halindeydi. Yani, başkaldıramaz duruma gelip, başkaldırmanın yerine mizah silahını kullanacak yenik bir durumda değildi, sürekli savaştaydı. Birinci Dünya Savaşı'nın yenikliğinin hemen ardından Kurtuluş Savaşı'na katılmıştı. Oysa İkinci Dünya Savaşı içinde Fransa ve Polonya, Nazilere karşı yenik ve başkaldırma olanağından yoksun duruma düştüğü için, buralarda halk, mizahı düşmana karşı, amansız bir silah olarak kullanmış, yani gülmece başkaldırmanın yerine geçmiştir. Kuşatılmış Varşova'daki halk mizahının büyük başarısı, işgal altındaki Paris halkının yarattığı büyük mizah bundandır.

Türkiye'deyse, Birinci Dünya Savaşı'nda ve ondan hemen sonraki Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda halk aktif olarak savaşın içindedir. Bu durumda, halk mizahı ve halktan yana mizah olanaksızdır. Bu dönemlerde olsa olsa halka karşı kurtuluş önderleriyle alay eden bir mizah olabilir. Halkın başkaldırdığı, savaşın içinde bulunduğu, savaşa katıldığı durumlardaysa artık mizahın yeri yoktur.

Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan sonra yeni bir Türkiye Cumhuriyeti doğmuştur. Mustafa Kemal'in önderliğinde halk, bu yeni kuruculuğa katılmaktadır. Bu yeni kuruluş, ulusal bağımsızlık, sosyal reformlar, ekonomik kalkınma ve saltanattan Cumhuriyete geçiş olan büyük politik değişimdir. İlk yıllar halk, bu büyük değişikliklerin ve kuruculuğun coşkusu içindedir. Yani halk bu kez, yapıcılığın savaşı ve coşkusuyla kapılmıştır. Elbet bu kuruculuğa ve değişimlere katılmayanlar, karşı olanlar da vardır. Ama bu gericilerin alayı, halk mizahı ve halktan yana mizah olamaz. Bütün bu kuruculuk döneminde Türk mizahında ne bir özgünlük, ne bir atılım vardır.

Atatürk'ün ölümünden sonra ve İkinci Dünya Savaşı içindeyse, Türkiye savaşa girmemiş olduğu halde, büyük bir ekonomik ve sosyal çöküntüye uğramıştır. Besin eksikliği, işsizlik, geçim zorluğu artmış, kara borsa alıp yürümüş, bunlara paralel olarak da ahlâksal çöküntü başlamış, yeni Türkiye'nin kuruluşundaki ülkücülük ve o ülkücülüğün coşkusu, yerini kurnazlığa, kolay kazanca, kapkaççılığa, çıkarıcılığa bırakmıştır. Bu arada yerli burjuvazi, gelişmesine çok uygun gelen bu bozuk ortamda güçlenmeye, palazlanmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, yeni yeni şişmeye başlayan yerli burjuvazi, yabancı kapitalistlerle Türk halkı aleyhine işbirliğine girişmiş ve bu yüzden ekonomik sıkıntılar ve sosyal bunalımlar daha da artmıştır. Bütün bunların sonucunda çok tabii olarak, egemen sınıfların halk ve özellikle ilerici aydınlar üzerinde korkunç baskısı başlamıştır. İstanbul

ve Ankara gibi büyük kentler, yıllarca sıkıyönetim ve askeri yönetim altında tutularak, ilerici güçler ancak böylece susturulabilmiştir. Türkiye'de yeni ve özgün, halktan yana bir gülmececin fıskırması işte böyle bir dönemde olmuştur. Politik baskının çok ağırlaştığı böyle bir dönemde gülmece yapılamıyacağı düşünülürse de, bunun tam tersi olmuş, baskıyla doğru orantılı olarak, mizah da şiddetini artırmıştır.

Kısaca çizdiğimiz bu görüntüyü özetlersek durum şudur :

Cumhuriyetle birlikte bir kuruculuk ve ülkücülük dönemi bunun arkasından da bir çöküntü ve bunalım dönemi gelmiştir. Çöküntü döneminde halk türlü yollarla kandırılmış, uyutulmuş olduğu, aydınlar baskı altında tutulduğu için, başkaldırma olanağından yoksundurlar. Başkaldırma olamayınca, bunun yerine gülmece silâhi kullanılmış, egemen sınıflar gülmece aracıyla yıpratılmaya çalışılmıştır. Bütün bunların sonucunda, gerçekten önemli, yeni bir Türk mizahı doğmuştur.

Markopaşa gülmece dönemi şöyle anlatılmıştır :

Bir Mustafa Kemal çıkıyor... Türk halkı dünya tarihinde ilk olarak sömürücü emperyalistleri yurdundan kovup bağımsızlığına kavuşuyor. Kuruculuk ve yapıcılık başlıyor. Benim çocukluğum bu dönemde geçmiştir. Yoksulduk, ama gelecekte umutluyduk, Benim askeri lisedeki hocalarım, Kurtuluş Savaşımızın kahramanlarıydı. Giysilerinde hâlâ savaşın barut kokuları duyulurdu. Çoğu, savaşın yara izlerini taşıyordu. Fizik öğretmenimiz yüzbaşı Davut Şükri Bey'in vücudunda şarapnel parçalarıyla doluydu ve bu parçalar vücudunda gezer, sık sık yaralar açardı. İşte bu hocalar, benim kuşağıma ülkücülük aşıladılar, bize ulusal benliğin coşkusunu verdiler. Onüç, ondört yaşlarımızda bizi en çok coşkulandıran şey neydi, bilir misiniz? Gazetelerde okuduğumuz, Dünyayı Umumiye'den (yabancı borçlarından) yavaş yavaş kurtuluşumuz haberleriydi. Birşey daha vardı bizi sevindiren; yurdumuzu sömüren yabancı şirketlerin millileştirilmesi. Gazetelerde bu haberleri okudukça sevincimizden zıplardık. Kısaca bizim altın çağımızdı. Şu anda bu satırları odamda yalnız başıma yazıp o altın çağı düşlerken coşkudan gözlerim yaşıyor. Peki, sonra ne oldu? İkinci Dünya Savaşı sonunda, savaşa girmemiş Türkiye'nin yoksulluğu, zorbacı yönetim, karaborsa zenginleri, halk kan ağlıyor. Ve Dünya'ya, emperyalizme karşı savaşa ilk katkı örneğini veren Türkiye, Truman doktriniyle Amerika'ya bağlanıyor. İstanbul'un işgalinde Yunan, Fransız, İngiliz bayrakları asılan Beyoğlu'nda bu kez «Welcome U.S. Navy», «Fresh Beer», «Nice Girls» levhaları asılmıştır. İşte Markopaşa mizahı, böyle bir geçim zorluğu, baskıcı yönetim, siyasal bunalım döneminin ürünüdür.

Halk, oldukça mutlu günler yaşadığı Mustafa Kemal günlerinden iyi anlarıyla, gelecek mutlu günlerin özlemine birbirine bağlanmış, iyi anılar, geleceğin özlemiyle birleşmiştir.



Bu yolda daha birçok örnekler verilebilir. Ne zaman herhangi bir toplumda, mutluluk ve yücelme döneminin hemen arkasından bir çöküntü, bir bunalım ve baskı dönemi geliyorsa, böyle bir ortamda ille de büyük mizah eserleri ve halk gülmececi doğuyor demek istemiyoruz. Ancak halktan yana büyük mizah eserlerinin doğduğu ve halk mizahının şahlandığı toplum ve çağlarda, genellikle bu koşulları görmekteyiz: Mutlu bir yüceliş döneminin ardından gelen baskı ve bunalım dönemi.

Her yüceliş ve mutluluk döneminin ardından bunalım ve baskı dönemi gelince ille de büyük halk mizahı ve halktan yana mizahın doğmamasının nedeni, gösterdiğimiz salt bu koşulun gülmececin doğmasına yeterli olmamasındandır. Bireysel gülmece yeteneklerinin de elbet büyük rolü vardır. Ancak herhangi bir sanatın varolması demek, bu sanatın değerlendirileceği, yayılacağı bir ortamın da varolması demektir. Mizah, en çok bunalımlı toplumlarda yankı ve tepki bulabiliyor.

Gösterdiğimiz tarihsel ve toplumsal koşul, gülmece ortamı için başlıca nedendir kanısındayız.

NASRETTİN HOCA DÖNEMİ

Nasrettin Hoca, Selçukluların yüceliş ve uygarlık döneminde doğmuş, çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını halkın bu mutlu döneminde geçirmiş ama sonra-

dan Moğolların doğudan bir zulüm ve felâket şeli halin de akmasıyla çökerttiği ve çürüttüğü Selçuk toplumunda yaşamıştır. Moğol istilâsının sonucu, ekonomik bunalım, sosyal çöküntü ve politik baskıyla her bakımdan çürümüş ortamda, Moğollara yenik düşmüş bir halkın, yerine getirilemeyen başkaldırma isteklerini, gülmece, alay yoluyla yerine getiren ve böylece halkın en zor koşullar altında bile yaşayabilmesi için boşalıp rahatlamasını sağlayan kişi ya da böyle bir semboldür Nasrettin Hoca. Bu mizah, Selçukluların yıkılışı, devriliş döneminin çürümüş ve kötülükler tortulaşmış ortamından fıskırmıştır. «Burada bir noktayı belirtmemiz gerekiyor, o da şudur : bir toplum böylesine çürümüş olunca, nasıl oluyor da orda mizah doğabiliyor? Mizah, halkın yaşama direncini ve gücünü, yenik düştüğü halde bile yaşamak uğruna, kendisini ezenlere karşı dolaylı olarak savaşını göstermiyor mu?».

Görevci gülmececinin şahlandığı, doruğuna vardığı bu üç ayrı çağın (Eski Yunan, Selçuk, Cumhuriyet Türkiyesi) üç ayrı ülkesinin ortamları arasında büyük benzerlikler vardır. Bu büyük gülmece dönemlerini incelediğimiz zaman, o dönem ortamlarında ortaklaşa şu benzerliği görürüz: halk daha önce bir altın çağ yaşamıştır. ya da yaşanmış bir altın çağı önceki kuşaklardan dinlemiştir. Bu altın çağı yaşamış, yada dinlemiş olan halk, büyük baskı yönetimi altında sıkıntıya düşmüş, bunalıma girmiştir. Geçmişin bir tatlı düşü, güzel bir anısı olan o altın çağ, geleceğin de bir umudu, bir özlemi olur. Bu durumda halkın yapacağı iki şey vardır: O eski altın çağı yeniden gerçekleştirmek için, buna engel olan baskıcı, zorbacı iktidara başkaldırmak, yada buna olanak bulamazsa, silâha sarılıp deviremediği iktidar gücünü içinden çürütüp yıkmak için onunla alay etmek yani silâhın yerine mizahı kullanmak.

Halk, önce bir mutluluk dönemi yaşıyor.

Sonra yoksulluk, bunalım ve baskı dönemi başlıyor.

Bu yoksulluk ve bunalım döneminde, eski mutluluk dönemini özlemle anarak, geçmişin mutlu anlarıyla geleceğin umudu arasında bir düşsel köprü kuruyor. Halkın eski mutluluk günlerini anması, geleceğe umudu ve özlemi oluyor.

Bu bunalım ve baskı döneminde halk, kendisini ezenlere başkaldırıyor, ama her başkaldırışı daha çok ezilmesinden başka işe yaramayınca yenik düşüyor. Bu yeniklikle, başkaldırmanın yerini mizah alıyor. Bu, halk mizahı ve halktan yana mizahtır.

Bu tür gülmece «bataklıkta yetişen zehirli çiçektir» diye bir betimleme yaparsak yerinde olur. Ama bu zehir, birçok ilaçların içinde bulunan, iyi edici bir zehirdir; halkın acılarını dindirmeye ve egemen sınıfa yıpratmaya yarar.

Çilenin, umarsızlığın, hiç bir kurtuluş yolu bulamamanın dondurduğu yüzlerin acı gülüşü vardır; köleler,

insafsız efendilerinin zulmüne dayanabilmek için, kendi uydurdukları alay dolu hikâyelere acı acı gülerler. Ancak böylece yaşama gücünü elde edebilirler. Çünkü insanoğlu hangi ağır koşulda olursa olsun, yaşamak istegindedir. Yabancı işgali altındaki Fransa ve Polonya, yaşamak için tek çıkar yolu alay etmekte bulan Paris ve Varşova halkı, bu tür acılı ve düşünce yüklü mizahın en üstün örneklerini vermişlerdir. Yeni gülmece, hem ezenlere karşı bir silâh oluyor; hem de başkaldırma yolu bulamayan yenik insanların tek avunusu oluyor.

Byron «Herhangi ölümlü bişeye gülüyorsam, ağhyamadığımdandır» diyor. Böyle bir gülmede acı ve düşünme yüküdür. İşte Nasrettin Hoca gülmececi, bu tür bir mizahtır. Fıkralarının birçoğu, acı acı güldürerek düşündüren acı mizahın «Humour Noir» en iyi örneğidir.

Nâzım Hikmet, destanında Türk halkını şu mısralarıyla betimliyor :

«O, Nasrettin Hoca gibi ağlayan

Bayburtlu Zihni gibi gülerdir.»

Burda, «Nasrettin Hoca gibi ağlayan» betimlemesi, Byron'un niçin güldüğünü açıklamasıyla tıpkıdır. Nâzım Hikmet, Nasrettin Hoca'yı gülen değil, ağlayan insan sembolü olarak göstermiştir. O gülünçlü fıkraların özünde gözyaşı vardır. Nâzım Hikmet 'in deyişle Türk halkı bu fıkralara, ağlamanın yerine, gülmüştür. Çünkü Nasrettin Hoca, yalnız ezenlerle alay etmekle yetinmemiş ezilen halkın da kaltabanlığı, o çürümüş toplumdaki korkaklığı, ikiye bölünmüşlüğü, yüreksizliği, sahteciliğiyle de alay etmiştir. Aslında, Nasrettin Hoca derken, Türk halkının kendisini anlamaktayız. Böylece Türk halkı, kendikendisiyle alay edebilme olgunluğu göstermiştir.

Goethe «Kendikendisiyle alay edemeyen, olgun insan olamaz» der.

Türk halkı, yüzyıllar boyunca yarattığı Nasrettin Hoca'nın toplumsal kişiliğinde, biyandan ezenlerle alay ederken, biyandan da kendikendisiyle alay ederek, çöküntü nedeninde kendisinin de sorumlu olduğunu, payı olduğunu, payı bulunduğunu göstermiştir. Böylece Nasrettin Hoca mizahı, bir özeleştirici olmuştur. Bu, Nasrettin Hoca mizahının en olumlu yanındır ve o çürümüş toplumda, toplumun varlığını sürdürececek gücün bulunduğunu göstermektedir. İçinde özeleştirici taşımayan mizah, karamsar olmaktan kurtulamaz. Oysa Nasrettin Hoca gülmececi kara mizah (humor noire) örnekleriyle birlikte, genellikle iyimserdir.

Bu yazı Aziz Nesin'in izniyle «Cumhuriyet. Döneminde Türk Mizahı» adlı kitaptan alınmıştır.

deneme

Nasreddin Hoca'nın Kimliğini Belirlemek Yolunda Bazı Teşebbüsler Üzerine pertev naili boratav

Türk mizah fıkralarının ünü çok yaygın bir kişisi olan Nasrettin Hoca tarihi bir simâ mıdır? Kimi bilginler böyle olduğundan şüphe ederler; kimi bilginler de, herşeyden önce onun adına izafe olunan fıkraları inceleyen folklorcular için Nasrettin Hoca'nın tarihini bir simâ olarak büyük bir önem taşımayacağını düşünürler.

Çeşitli bilim ve sanat dallarını temsil eden Türk aydınları için ise, bu halk filozofunun gerçek kişiliğinin şüphesiz apayrı bir önemi vardır. Kendisine izafe olunan fıkraların kurucu öğelerini ortaya çıkaran tema ve motiflerin inkâr edilmez bir evrenselliği olabilir ama, hikâye bütün içinde Nasrettin'in kişiliğinin en hakim yeri aldığı da iddia edilemez.

Nasrettin Hoca fıkraları Doğu Türkistan'dan Macaristan'a, Güney Sibiry'a'dan Kuzey Afrika'ya kadar ve Türk dili bölgesinde olduğu gibi, az ya da çok Osmanlı egemenliği altında kalan bölgelerde de anlatılmaktadır.

Nasrettin Hoca'nın tarihsel kişiliği konusunda bugüne kadar yapılmış olan araştırmalar Hoca'nın bazı fıkralarında ve sonraki bazı belgelerde anlatılmak istendiği gibi Timur'un Anadolu'yu istilâsı devrinde XIV. Yüzyılın başında değil, daha erken, yani XIII. yüzyılda yaşadığını farzetmeye imkân verecek mahiyettedir.

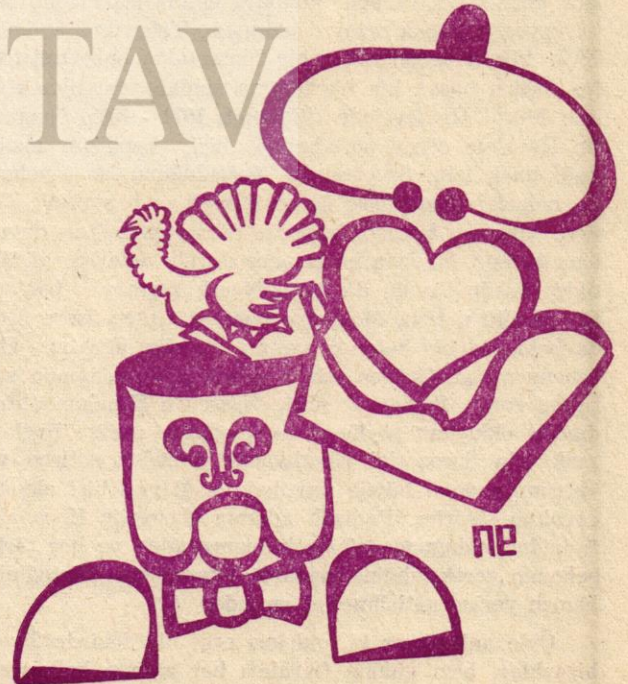
Bu son yirmi yıl içindeki yayımların, Nasrettin Hoca sorununu kesin bir sonuca vurdurmamakla birlikte, yenilikleri de yok değildir. İsmail Hami Danişmend, gerçek tarihsel Nasrettin Hoca'nın, kendisine izafe olunan son derecede kaba fıkralarla halkın «fazlasıyla bayağı» olan hayal ve insiyakı ile mutlaka tahrif hatta tahkir edildiği kimsesiyle 1941 de yayımladığı bir yazısında Hoca'ya itibarını iade etmeye çalışmıştır. (1) Bu yazar, Hoca'nın Yavlak Aslan'ın oğlu ve müstanfi (Maliye müfettişi) olan Nasrettin'den başka bir kişi olmadığını, bu yüksek memurun gerçekte moğollara tabii olan Selçuk Sultanı Mesut II.'nin saltanatı zamanında (1292-1333) yaşadığını isbata çalışır. İ. H. Danişmend'in tezi, savunulabilir soydan değildir. Çünkü sadece ad uygunluğu üzerine dayanıyor. Yazar, gülünç fıkralar geleneğinin bu yüksek Selçuk memurundan başladığını varsayacak hiç bir olguya, hiç bir belirtiye dayanmamaktadır.

Kayseri'de bulunan ve Şehir Müzesi'nde korunan mezartaşı da bu niteliktedir. Naci Kum'un 1941 de yayımladığı yazıya göre bu mezartaşı Nasrettin Hoca'nın

ölüm tarihini XIII. yüzyılın başlarına kadar geri götürmektedir. (2) Oysa Nasrettin Hoca'mızla mezartaşı arasındaki uygunluk, taşıdıkları Nasrettin adı ile Hoca sanından ibarettir. Bu da, Nasrettin Hoca'nın 75 yıl daha önce ve Akşehir'de değil de Kayseri'de öldüğünü söyleyebilmek için çok zayıf bir kanıttır.

Bir başka Türk bilgini, İsmail Hakkı Konyalı, 1945 de yayımladığı (Akşehir, Nasrettin Hoca'nın Şehri) adlı kitabında, İsmail Hami Danişmend'in tezini reddetmekten sonra yeni bir belge ortaya koymaktadır. (3) Bu belge, Nasrettin Hoca'nın Akşehir'deki türbesinin bir duvarına yazılan bir yazıdır. Bu yazı, Osmanlı Hükümdarı Bayezit I. (1389 - 1402)'in sipahilerinden birinin eliyle yazılmış olup 1397 tarihlidir ki, bu tarih, Nasrettin Hoca'nın Timur'la karşılaştığı varsayımını kesinlikle çürütmektedir. Çünkü bu Hükümdar, Anadolu toprağına 1402 de ayak basmıştır.

Hoca'nın Akşehir'e 108 kilometre uzaklıktaki Sivrihisar kasabasında doğduğu yolundaki söylentiye gelince, bu konuda elde kesin hiç bir belge yoktur. İsmail Hakkı Konyalı, yukarda adı geçen kitabında, bu kökeni (menşei) desteklemek için öne sürülen sözde kanıtların eleştirisel bir tahlilini yapmaktadır. Ona göre



bu söylenti, dayanak olarak, Fatih Mehmet II.nin çağdaşı olan Hızır Bey'e (1407 - 1459) izafe olunan secereye dayanır. Hızır Bey'in babası olan Sivrihisar kadısının, Sivrihisarlı olup Nasrettin Hoca'nın ahfadından olduğu söylentisi...

Hızır Bey, 1453 de İstanbul'un fethi üzerine İstanbul kadısı olmadan önce Sivrihisar'da kadı ve müderris idi. Şereceye dayanan bu söylenti, XV. yüzyılladek giden yazılı kaynaklarca desteklenmiş bulunmaktadır.

Bize Nasrettin Hoca menkıbelerine ait bazı metinlerden en eskilerini bırakmış olan Lâmi Çelebi (1532 veya 1533 de ölmüştür), yayımlanmamış eserinde secereyi Hızır Bey'in oğullarından Sinan Paşa'ya (1486 da ölmüştür) götürür ve Sivrihisarlıların bizzat Sinan Paşa dahil gülünç ve açık hikâyelere meraklı oldukları hakkındaki bir fıkrayı nakleder. (4)

Bütün bunlara 1931 de Sivrihisar'da bulunan ve halen Konya Müzesinde korunan bir mezartaşını da ekliyelim. (5) Üzerindeki yazıya göre bu taş, Nasrettin Hoca'nın kızı olup, Hicri 727 de (1326 veya 1327) ölen Fatma adındaki bir kadının mezartaşındır. Bu tarih 683 olarak tarihlendirilmek istenen bir mezartaşına dayanılarak Nasrettin Hoca'nın ölüm tarihi olarak kabul olunan hicri 683 (Milâdî 1284 - 1285) den 41 - 42 yıl sonradır. (6)

Bütün bunlar salt rastlantılar olamaz mı? Ya da bu olgular karşısında, Nasrettin Hoca'nın gerçekten bir küçük Anadolu kasabasından olduğu ve ahfadının o kasabada yaşadığını kabul etmek gerekir mi? Şunu da söyleyelim ki, XIX yüzyılın başlarına kadar, İstanbul'da secerelerini Nasrettin Hoca'ya kadar götüren kişiler yaşamıştır. (7)

Öyle görünüyor ki, Nasrettin Hoca'nın ahfadına ve genel olarak Sivrihisarlılara yerine göre muziplik, yerine göre saflık ve açık şakalara eğilim izafe eden bir tradisyon çabucak ortaya çıkmıştır. Yukarıda Lâmi'nin XVI. Yüzyıl başlarındaki bir fıkrasından bahsetmiştik. Bu türden başka bir fıkrada da şunlar anlatılmaktadır: Murat III devrinde (Saltanatı 1574 - 1595) Nasrettin Hoca'nın sözde ahfadından biri, kendisine maaş bağlatmak için, Seceresinin doğruluğunu isbat yolunda belgeler göstermek üzere Babıâli'ye başvurur. Saraya girerken katırını bahçede duran muhafızın davuluna bağlar. Hayvan ipi çekince davulu devirir, gürlütüden ürküp davulu da sürükleyerek koşmaya başlar. Bu gürlütü patırtı, Mekke'ye hareket etmek üzere orada bekleyen bir katır kervanını paniğe uğratar. Bu cehennemî gürlütüden telâşa düşen padişah bunun sebebini sorar. Suçlunun, sözde Nasrettin Hoca'nın ahfadından olduğunu söyleyen ve kendisine maaş bağlatmak için Şerecesini isbatlayacak belgeler getiren ve katırını sarayın büyük davuluna bağlayan biri olduğu cevabını verirler. Padişah adamın Nasrettin Hoca ahfadından olduğunda şüphe bulunmadığına ve her türlü belgenin gereksizliğine inanarak adamın maaş isteğinin hemen yerine getirilmesini emreder. (8)

Öyle anlaşılıyor ki, oldukça eski bir devirde Sivrihisarlılar, bazı gülünç fıkraları her zaman kullanılan

kalıplaşmış şahıslar haline gelmişlerdir. Bunu hiç de gilse Paris'teki Millî Kitaphıkta bulduğum tarihsiz ve adsız bir elyazmaları derlemesindeki hikâyeler bu iddiayı doğrulamaktadır. Bu elyazmaları derlemesinde beş fıkra vardır ki, kahramanları Sivrihisarlıdır. (9) Aynı elyazmalarında Hoci namında birinin menkıbeleri bulunmaktadır ki (10) bu unvan bana, çok uzun olan Nasrettin Hoca (ya da Hoca Nasrettin'in) kısaltılmış olarak ve çoğunlukla tekbaşına kullanılan Hoca unvanının değişmiş bir biçimi olarak görünüyor. Şu da yazmaya değer ki, Sivrihisarlılar ve Hoca üzerine olan bu derlemelerdeki olaylar başka yolla da Nasrettin Hoca'ya izafe olunmuştur. (11)

Acaba Sivrihisarlılar şakacı ve nekre kişiler olmak şöhretini, Nasrettin Hoca'nın kendi memleketlerinden olmasından mı almışlardır? Yoksa tersine XV. yüzyıl sonlarından itibaren bu yerde yaşayanların aldığı şöhret dolayısıyla tradisyonu, bu kasabayı Nasrettin Hoca'nın doğum yeri olarak mı seçmiştir? Şimdilik kesin konuşmamakla birlikte kanıtların ağırlığı birinci varsayımına eğilimli gibi görünmektedir. Gerçekten somut olgular isbat ediyor ki, belirgin simalar bir yere ortak bir şöhret kazandırmaya yetmektedir.

Bununla birlikte, bunun büsbütün ters yönde olması ihtimalini de reddetmiyorum. Yazılı tradisyonda geriye doğru gidildikçe, Nasrettin Hoca'ya izafe olunan fıkraların sayısı azalmaktadır. Bu olgu, varolan ve ortaklaşa bir tradisyonun Nasrettin Hoca'nın kişiliğinde toplandığı, böylece Nasrettin Hoca'nın ortak tradisyona konduğunu ve Sivrihisar'ın ortak tipi yerine geçmesi sebebiyle de kendisinin Sivrihisar topluluğu içinde kabul olunduğu varsayımını destekleyici niteliktedir. Böylece Sivrihisarlılar üzerine olan hikâyeler zamanla ortadan kalkmış ve yerlerini Nasrettin Hoca hikâyelerine bırakmıştır.

Türk elyazmaları ve basılmış hikâyeye hazinesinin daha sıkı bir tahlili bu sorunun çözülmesine hiç şüphe siz hizmet edecektir.

(1) I. H. Danişment. (Nasrettin Hoca Kim?) Önce Cumhuriyet Gazetesinde çıkan bu yazı «Yeni Adam» dergisinin 9 Ocak 1941 (Sayı 315) ve «Konya» Dergisinin (1941, sayı 34) sayılarında yeniden yayımlanmıştır.

(2) Naci Kum, Kayseri Müzesi'nde 1408 numarada yazılı Nasrettin Hoca lahdi. «Konya» Dergisi, sayı 34 (1941)

(3) İsmail Hakkı Konyalı, (Akşehir, Nasrettin Hoca'nın şehri) İstanbul, 1945, sayfa, 472.

(4) Paris'teki Millî Kitaphık elyazmalarından «Türk eki, numara 419, sayfa 93».

(5) Mehmet Önder, Nasrettin Hoca'ya dair vesikalar (Türk Folklor Araştırmaalrı Dergisi) İstanbul, Numara 77, 1955 Aralık.

(6) İslâm Ansiklopedisi, Fehim Bayraktaroviç'in Nasrettin Hoca hakkındaki makalesi ile A. wesselski'nin Der Hodscha Nasrettin, weimar 911, 1. S. İXXI.

(7) Sait Sungur «Nasrettin Hoca'nın İstanbul'da medfun torunları» (Konya) Dergisi Numara 51 (1943) sayfa 48.

(8) Bahâî (Veled İzbudak Letâif-i Hoca Nasreddin'in ön-sözünde (Drdüncü basım, İstanbul, İlkbal Kütüphanesi, 1926.

(9) Paris'teki Millî Kitaphık elyazmaları, Eski Türk Eserleri No. 227. f. b. 3r. 4r - 4v, 8r, 5v, 6v.

(10) Aynı elyazmaları, fol. 4r, 5v, 6v.

(11) Bak: J. A. Decourdemanche, Sottisier de Nasreddin

deneme
Nasreddin Hoca

ivan sop

Dünya edebiyatında Nasrettin Hoca ile boy ölçüşebilecek pek az komik halk kahramanı vardır. Hoca Fas'tan Çin sınırlarına, Sibiry'a'dan Arap Yarımadasına kadar yüzyıllardır insanların zevkle anlattıkları fıkraların kahramanıdır. Bu fıkralar kırk dilde anlatılmaktadır.

Nasrettin Hoca kimdir?

Bazılarına göre Nasrettin Hoca diye bir kimse yaşamamıştır. Nasrettin, halk masallarından türemiş bir kahramandır. Bazıları da onun gerçekten yaşamış olduğunu söylerler. Birçok ülke, Nasrettin Hoca'nın kendi topraklarında doğduğunu ileri sürer.

Bir söylentiye göre, Hoca Ankara dolaylarındaki Sivrihisar yakınlarında bir köyde doğmuştur. Ama uzmanlar yüzyıldan daha fazla bir zamandır, onun nerede doğduğunu araştırıp duruyorlar. Akşehir'de, Nasrettin Hoca için bir festival yapılmaktadır. Gerçekten de, Hoca'nın burada öldüğü sanılmaktadır. Türbesinin üzerindeki bir yazıta göre, 1392'de ölmüş olmalıdır. Bununla birlikte bu ileri sürüşleri destekleyecek bir şey ortada yoktur ve bunların doğrulanması gerekmektedir.

Söylentiye göre eskiden mezarının çevresinde sadece sütunlar vardı ama parmaklık yoktu. Kapının üzerinde de anahtarsız kocaman bir kilit asılıydı «Kapının dostlara kapalı düşmanlara açık olduğunu» söyleyen Nasrettin Hoca'nın bilgisinin böyle dile geldiği ileri sürülür. Halk onu, ak sakallı koca sarıklı hırpani bir kimse olarak ve eşeğine ters binmiş durumda canlandırır. Eşeğe ters binen Hoca yönünün doğru olduğuna inanmış. Çünkü «Eşeğim her zaman benim isteğimin tersini yapar» dermiş.

İnanılmaz bir bilgelik ve kurmazlığın karışımı bir karaktere sahip olan Hoca'nın kişiliği uzun zamandan beri Türk Halk edebiyatının sınırlarından taşmıştır. Hoca, Balkan halklarının Sırp'ların, Hırvatların, Makedonyalıların, Boşnakların Bulgarların ve Arnavutların folklorunun da bir kahramanıdır.

Hoca'nın hikâyelerine, İranlılar, Ermeniler, Gürcüler, Kafkasyalılar, Türkistan halkları ve başka halklar arasında da rastlanır.

Hoca'nın kişiliğinde, sözlü edebiyata aktarılmış olan halk mizahı anlayışının temel özellikleri yer alır. Bundan ötürü, Akdeniz kesiminde onun bir çok «kardeş»lerine rastlarız.

Araplar ona, Cuha, Coha, Cui derler. Nitekim. Berberiler Ceha, Maltalılar Cahan, Sicilyalılar Jiufa, Kalabryalılar Hioha ya da Jovani derler.

Zaten Hoca, destan kahramanlarının karşısı olan bir kahramandır. Yoksul, hırpani ve kaba konuşan bir kimsedir. Eline fırsta geçince hırsızlık bile yapar.

Hoca, bir gün hamamda şarkı söyler ve sesini çok beğenir. Hemen bir minareye çıkıp, henüz öğlen olduğu halde, akşam ezanı okumaya başlar. Aşağıya toplanan halk Hoca'ya bağırır : «Bu bet sesle öğleüstü akşam ezanı okumaya utanmıyor musun?». Hoca cevap verir : «Bir hayır sahibi, minarenin üzerine bir kubbe yaptırsaydı, sesimin ne kadar güzel olduğunu görürdünüz...».

Karısı ölünce, Hoca pek üzülmez. Ama eşeği ölünce ağlamaya başlar. Hocaya, «Karının ölümünden çok eşeğinin ölümüne üzülün galiba» derler. Hoca şöyle cevap verir. «Karım öldüğü zaman dostlarım, merak etme sana daha güzelini buluruz, dediler. Ama eşeğim



ölünce hiç kimse gelip, merak etme daha sağlam bir eşek alırsız demedi. Eşegime ağlamayayım da, neye ağlayayım.»

Hoca, bir gün, Akşehir gölüne maya çalmaya kalkar. Geçenlerden biri, hayretle, «Ne yapıyorsun Hoca?» diye sorar, «Hiç yoğurt yemeğe çalışıyorum». Gölün maya tutacağını mı sanıyorsun?», «Sanmıyorum ama, ya bir tutarsa!».

Bir gün, Hoca çamaşır yıkamak için karısıyla birlikte ırmak kıyısına gider. Bir karga sabunu çalıp kaçar. Kadın, «Yakala şu pis hayvanı» der. Hoca cevap verir: «Bırak canım; baksana, bizden daha fazla yıkanmaya muhtaç.»

Folklor, her zaman, edebiyat için önemli bir kaynak olmuştur. Bundan ötürü Hoca ve fıkraları birçok Rus, Ukraynalı, Romen, Alman, Sırp ve Türk yazarlarına esin kaynağı etmiştir. Kimi zaman bir uyarlamannın, bir başka uyarlamayı etkilediği görülür. Örneğin, Rus yazarı Leonid Goloviev, Yugoslav yazarı Slavko Micanovic'in «Nasrettin Hoca İstanbul'da» adlı kitabını yazmasında etkili olmuştur.

Hocanın izlerine hemen her yerde rastlıyoruz. Bir söylentiye göre, Hoca, Abbasiler zamanında 10. Yüzyılda Bağdat'ta yaşamış bir bilgindi. Din çatışmaları sırasında tanrıtanımazlıkla suçlanmış ve hayatını kurtarmak için kendisini deli diye göstermişti.

Başka söylentilere göre, Anadolu'da 13. ve 14. yüzyıllarda yaşadı. Bundan başka Yıldırım Beyazıt ile Timur'un savaştıkları sırada, yani 14. Yüzyıl sonuyla 15. Yüzyıl başında yaşadığı söylenir. Zaten, Türk Nasrettin Hoca'yla ilgili bir çok öykü vardır ve bu öykülerde Timur'dan söz edilir.

Bu öykülerin ilgi çekici yanı, işgal edilmiş bir ülkenin halkının tepkilerini dile getirmesidir.

Timur, bir gün, Hoca'ya şöyle sorar: «Bütün Abbas Halifeleri lakaplarıyla tanınıyorlar. Almutasır, «Tanrıya güvenen;» Almutasım, «Tanrıya sığınan;» Almutevkıl, «Tanrıdan yardım uman» anlamına geliyor. Ben de bir Abbasi halifesi olsaydım, acaba hangi lakapla anırdım?» Hoca çekinmeden cevap verir: «Tanrı korusun Timur.»

Timur bir gün Hoca'yı hamama davet eder. «Bir köle olsaydım bana ne paha biçerdin?» der. Hoca, «Elli akçe» der. Timur kızar: «Hoca, haksızlık etme. Belimdeki pestemal bu kadar eder». Hoca gülerken cevap verir: «Zaten sadece onun için bu parayı verir-dim.!»

Hoca bir gün Timur'la sohbet etmektedirler. O sırada Timur'a armağan olarak bir ayna getirirler. Timur aynaya bakıp ağlamaya başlar. Bunu gören Hoca da ağlar. Timur biraz sonra ağlamayı keser ama Ho-

ca devam eder. Bunun üzerine Timur şöyle der. «Çok çirkin olduğumu görünce ağlamaya başladım. İçim sıkıldı. Beni çok sevdiğini biliyorum, bundan ötürü sen de ağladın. Ama ben ağlamamı kestğim halde, sen niçin ağlamaya devam ediyorsun?»

Bunun üzerine, Hoca gözyaşlarını silerek cevap verir: «Efendim, siz kendinizi aynada bir an seyrettiniz ve bir an canınız sıkıldı, Oysa ben kulunuz sizi bütün gün görmek zorundayım, daha fazla ağlamayıp da ne yapayım?».

Timur, rüyasında kendisine kötülük yaptığını gördüğü birinin başını vurdurur. Bunun üzerine, Hoca taşı tarağı toplayıp gitmeye hazırlanır. Halk, Hocanın bu davranışına çok şaşırır, «Timur'la bizim aramızı buluyordun, niçin gidiyorsun?» diye sorarlar. Hoca: «Uyanık olduğu zaman, elimden bir şeyler geliyor, ama uyuduğu zaman hiç bir şey yapamam ki,» der.

Ama Hoca, kimi zaman bambaşka bir anlayış için dedir. «Şu koşan kaza bak» diyen birine, «Bana ne, neden bakayım?» der. Öteki cevap verir «Ama senin evine girdi.» Hoca cevap verir: «Öyleyse, sana ne?»

Yoksul bir kimse olan Hoca, kendisiyle ve başkalarıyla alay etmekten geri kalmaz. Ama bunu yaparken, insanoğlunun saygınlığını korumayı amaç edinir. Gülünçlük onun bu çabasının içinde yer alır. Nitekim, üstünde eski bir cüppeyle davete giden Hoca'ya kimse itibar etmez. Canı sıkılarak gizlice evine döner ve en güzel elbisesini ve kürkünü giyer.

Bunun üzerine hemen saygıyla içeri alınır, sofranın baş köşesine oturtulur, önüne en güzel yemekler konur. Yemekleri birer birer tattıktan sonra, Hoca, kürkünün yenini çekiştirerek yeni gelen tabaklara uzatır ve «ye kürküm ye» der.

Davetliler bu durum karşısında şaşırarak «Hoca ne yapıyorsun?» diye sorarlar. Hoca her zamanki şakacılığıyla, ilk gelişini ve ikinci gelişinde nasıl karışıldığını anlatır ve «kürkümüne saygı gösterildiğine göre, onun da bu ziyafetten payına düşeni alması gerekir» der.

Demek ki Hoca'nın mizahı, sadece bir toplumsal taşlama değil, aynı zamanda ideolojisi ve iktidardaki kişilerle çoğu zaman uzlaşmayan bir yaşama anlayışı ve biçimidir.

Nasrettin Hoca'nın kişiliği, toplumsal adaletsizliği hisseden ama nedenlerini kavrayamayan adsız kahramanların, zanaatkarların, köylülerin dükkan sahiplerinin, hammalların, kent ve köy bıçkınlarının ve hayal gücü kuvvetli halk insanların ortaya koyduğu bir üründür. Hoca'nın gücü «gülme»den gelir ve fıkraları, tıpkı dünya edebiyatının büyük yapıtları gibi evrensel değerleri dile getirir.

Uluslararası Nasreddin Hoca Yarışmasının Kısa Öyküsü

turgut çeviker

Çağdaş Nasreddin Hoca adlı filme konu da olan Aziz Nesin, Sosyalizm Geliyor Savulun, kitabının *Altın Kirpi* öyküsünde şunları söyler : «Her yıl, Dünyanın beş on yerinde uluslararası mizah yarışması yapılır. Bu yarışmaları düzenleyenlerin elinde bir Nasreddin Hoca olsa, kıyametleri koparırlar. Bir ülke için bir Nasreddin Hoca, zengin altın madenlerinden çok daha değerlidir. Çünkü altın madeni bigün biter, oysa Nasreddin Hoca her gün artar.» (sf : 209 - 210).

Nesin'in 1968'lerde dile getirdiği bu özlem, 1974 yılında uluslararası bir nitelikte gerçekleşir. Nasreddin Hoca ve Turizm Derneği ile Karikatürcüler Derneği 1973'de ülke çapında, gençler arası gerçekleştirdikleri karikatür yarışmasını uluslararası karikatür yarışmasına dönüştürürler. «Mizahın, yani gülen düşüncenin ve onun evrensel dili olan karikatürün, barışçıl ve hoşgörülü bir Dünyanın kurulması yolunda gülmeyen düşünceye karşı etken bir silâh olduğu inancında» birleşen bu iki dernek tüm dünya ülkelerine yarışmaya katılma çağrısında bulunur. 18 ülkenin 160'a yakın karikatürü katılır bu yarışmaya. Büyük ödülü Franco İspanya'sının sürgün sanatçısı Vasquez de Sola kazanır. «Ben ve benim gibiler, düşüncemizi yaymak için karikatür yaparız,» diyor Sola. Beş başarı ödülünü ise; Milko Dikov (Bulgaristan), Mehmet Sönmez, Taykoviç Dragolyub (Yugoslavya), Tonguç Yaşar ve Sojan Hristov (Bulgaristan) kazanmışlardır.

1974'ün en önemli özelliği, Akşehir'in *dünyanın tam ortası* ilân edilmesidir. Bir madeni plaket Akşehir'e yani, konukların tanıklığı ve yardımlarıyla dünyanın tam ortasına yerleştiriliyor, dış basın ise «Dünyanın Ortası-

na Yolculuk» diye başlıklarla yazılar yayınlıyordu daha sonra... Genellikle gençler koşmuştu bu yarışmaya... Çünkü 12 Mart'ın en büyük acısını onlar çekmişti. Hâlâ sürüyordu baskı ve terör. Genç kalemler, ülkenin ve dünyanın yaşadığı gerçekleri acımasızca çizgiye getiriyordu. Öfke ve bilinç bir arada kitleleşmek istiyordu...

Sonuç olarak, uzun yıllar dışa kapalı olan karikatür alanımız, derin bir nefes alıyordu. Bu nefes, Nasreddin Hocaların, İncili Çavuşların, Bekri Mustafaların, Aziz Nesinlerin, Teodar Kasapların, Cemlerin, Cemal Nadirlerin, Turhan Selçukların güçlü ve etkin gülme duygularını geliştirip çiçeklendirecek güzelliklerin gizini de taşıyordu...

1975 yılı, 16 ülkeden 344 yapıtı Akşehir'de toplar. Geçen yıla göre iki kat artış vardır. Aziz Nesin'in sözleri doğru çıkmıştır. N. Hoca adını taşıyan bu karikatür yarışması giderek büyümektedir. Yabancı ülke dergileri, gazeteleri çeşitli yazılarla bu şenliğin ve yarışmanın sözünü eder. Fransızların ünlü çizeri TİM (Louis Mitelberg), şehre göçen bir köylünün toprağa ağaç gibi köksalmiş bir bağlılığı olduğunu gösteren karikatürüyle, sanat yaşamının ilk ödülünü alır. Kendisiyle yapılan bir konuşmada: «Mizah, günlük yaşantımızın binbir saçmalıkların oluşturur. Yani her gün, her an karşılaştığımız, kanıksadığımız şeyler. Ancak bunlar şiirsel bir güzelliğe sahip oldukları zaman, ya da bu şiirsel özelliklerle iletildiklerinde mizah olur» diyerek anlayışını özetliyordu.

Beş başarı ödülünü ise, Sojan Hristov (Bulgaristan), Miodrag Stajonaviç (Yugoslavya), Oskar Weiss



(İsviçre), Valahtin Rozantsev (SSCB), Milke Dikov (Bulgaristan) kazanıyorlardı.

Yıl 1976... Karikatürcülere ve örgütüne baskıların yoğunluk taşıdığı bir yıldır 1976. Ergin Ergönültaş, Turhan Selçuk, Ali Ulvi, Gırgır dergisi, K. Derneği soruşturmalara uğrar, yargılanır. Foto-karikatür türünde yapıtlarıyla bir sergi açan ve sanat anlayışını açıklayan bir bildiri yayınlayan İrfan Demirkol, 10 ay hapis yatar, üç ay on günlük sürgün cezasını da bu günlerde çekmektedir. Böyle kara bir tablodur 76. Bu kara, MC lerin karanlık ve kanlı saltanatının küçük bir parçasıdır.

N. Hoca Karikatür Yarışmasına 1976'da 22 ülkeden (155'i yabancı olmak üzere) 1316 karikatürcü katılır. 40 kişilik Bulgaristan gurubu şenliğe renk katar. Büyük ödülü Macaristanlı sanatçı Brenner György kazanır. Beş başarı ödülünü de, Kadirbayev VL (SSCB), Slavoljub Ignjatovic (Yugoslavya), Oleg Tesler (SSCB), Orhan Çalışkan, Vladimir Borojeviç (Yugoslavya) alırlar.

1977 IV. Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Karikatür Yarışması, önceki yıllara göre büyük bir artış gösterir. 18 ülkeden 499 çizerin katıldığı yarışmada Vladimir Borojeviç büyük ödülü kazanır. Borojeviç'in yapıtı, kursuna dizilmiş, ama gölgesi duvarda haykıran bir devrimciyi karikatürüne konu yapmıştır. Borojeviç kendisiyle yapılan bir konuşmada şunları söyler : «Karikatür, çağımızda insana, onun kıvanç ve kaygılarına, yabancılaşmayı yok etme bilincine dönüktür. (...) Bütün ülkeler, bütün uluslar barış istiyor, biz de bu türküyü evrensel bir dille söylüyoruz.» Janusz Kapusta (Polonya), Leonid Tishkov (SSCB), Valantin Rozancev (SSCB), Lubemir Mihailov (Bulgaristan), Ciosu Constantin (Romanya) de, beş başarı ödülünü paylaşırlar. Le Mond çizeri NONK (Lorent Fabre) jüri üyeleri aralarında. Diğer konuklar: Lutz Backes, Witeld Filler, Sajani Uge ve eşi, Albert Poch, Manole Auneanu, Balazs Piri ve Julia Piri, Josette Jansens, Lucia Timoc'dir;

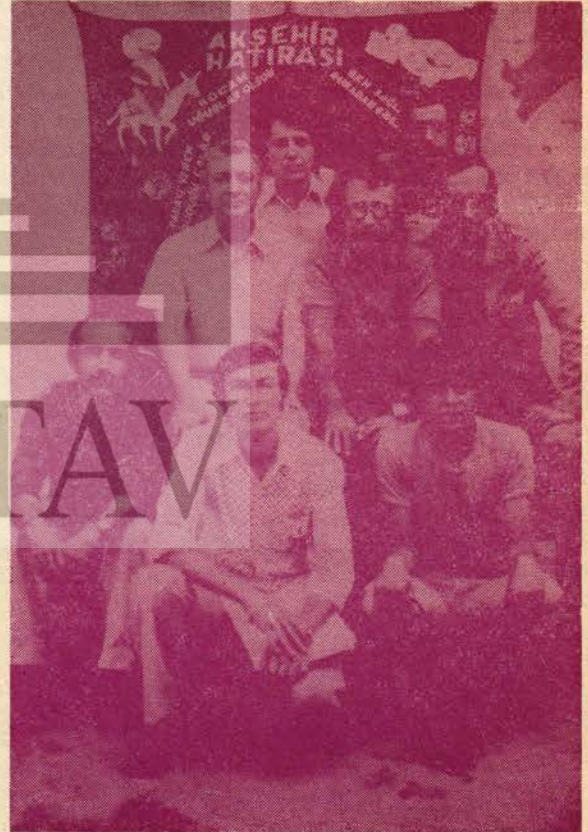
Böylelikle, ilki «Genç Karikatürcüler Yarışması» (1973) adıyla ülke çapında gerçekleştirilen karikatür yarışması, 1977'de dördüncü kez uluslararası niteliğini yinelemiş olur.

Yarışmaya, her yıl, 22'ye kadar yükselen sayıda ülke katılmış, toplam beş yarışmada 28'i Türk, 87 karikatür sanatçısı ödül almıştır. Bu arada, üç ödül kataloğu ve aynı sayıda yarışma karikatürleri albümü yayımlanmıştır.

Uluslararası Nasreddin Hoca Karikatür Yarışması, karikatürcümüzün ve karikatürcülerimizin etkinleşmesi-

ne katkıda bulunurken, karikatür yoluyla dünya halklarının geleceğe umutla dönük, güleç, kararlı tavrının harmanını yapmağa ve bu doğrultuda dünya karikatürünün de direktaşlarından biri olmağa çalışmıştır.

Bir gün dünya hep gülecekse, gerçekten gülyüzlü, yüreği ferah insanlar ülkesi olacaksa yeryüzü, «Bay-burtlu Zihni gibi gülen/Nasreddin Hoca gibi ağlayan» bu toprağın insanlarının, bu toprağın bağrında boy veren mizah ustalarının ve karikatürcülerin bilinçli çabalarının anlamlı bir katkısı bulunacaktır bu dünyanın kurulmasında...



1973 Akşehir anısı : oturanlar : Tan Oral, Haldun Ulusoy (1954 - 1973) Ahmet Aykanat,

Ayaktakiler : Semih Bakoğlu, Yalçın Çetin (1934 - 1977) Nezih Danyal, İbrahim Tapa ve Can Kolkusa

söyleşi
Yabancı Karikatüristlerle ile
Nasreddin Hoca Şenliği Üzerine Söyleşi
turgut çeviker

GEÇEN YIL ÜLKEMİZE N. HOCA ŞENLİKLERİNE GELEN
YABANCI KARİKATÜRİSTLERLE YAPILMIŞ BEŞ SÖYLEŞİYİ
SUNUYORUZ.

Soru : N. Hoca Festivali hakkında izlenimleriniz ve önerileriniz, nelerdir?

LUTZ BACKES (BAC)

Batı Almanya

977 N. Hoca Karikatür Yarışması, Basın Yayın
Gen. Müd. Ödülü.

«Festivaliniz en iyisi. Bizi gezdirdiğiniz her yer, İstanbul, Ankara, Akşehir, manzaralar, her şey çok güzeldi. İlgı duyduk. Özellikle Akşehir turizmi zehirlenmemiş. Saf...

Birçok festival gördüm, bazıları iyi, bazıları orta, bazıları kötüydü. Bazılarının jürileri iyi olmuyor. Sizin jüriniz çok iyi di. Davet ettiğiniz sanatçılar da çok iyi seçilmiş. Bordigera, çok eski bir yarışmadır. Ona karşın sizin organizasyonunuz onunla kıyaslanamayacak kadar güzel ve iyiydi... Türkçe bilmiyorum ama, bazı kişiler organizasyondan memnun değildi. Ama, ben memnun kaldım. Öyle ki yorgun düştük...

Her şey çok iyi falan dedik ama bir sergi vardı. Daha üç karikatür gördüm ki, elime kokteyl sokuşturdular. Tekrar sergiyi izlemeye koyuldum ki, bu sefer de kızlar çekip eliş sergilerine sürüklediler. Oradan kaçıp tekrar sergiye geldim. Bu sefer başka bir kokteyle götürdüler. Mecbur muydum diğer şeyleri izlemeye... Herşeyden önce ben, Dünyanın dört köşesinden gelen karikatürleri görmek istiyordum. Derken folklor gösterilerine götürdüler bizi. Ses vericileri kulaklarımda, davul-zurna ve en öndeyiz. Yerden kalkan tozlar... Buradan çıktıktan sonra kulaklarımız duymuyordu. Oysa ben sizin folklor danslarınızı 4-5 defa izlemiştim, biliyordum. Oysa ben şimdi yine folklorunuza biliyorum, karikatür sergisini bilmiyorum.

Öneri mi?

Bir karikatür festivalinde, her şeyden önce karikatür görmek istiyorum.»

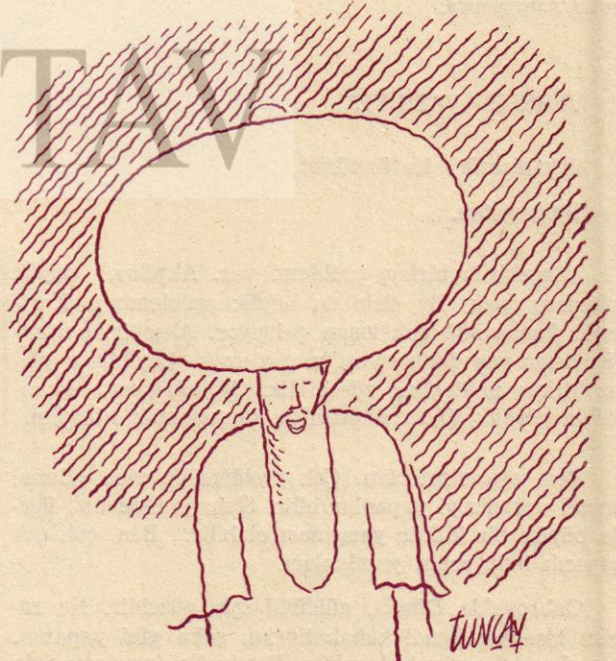
MANOLE

Romanya, Redaktör.

«Akşehir'e ilk defa geliyorum. Ama çok ilginç geldi, bana. Çünkü bu festivalin adı, sizin büyük mizahçılarından Nasraddin Hoca adını taşıyor. N. Hoca, sizin ülkenizde olduğu kadar bizim ülkemizde de büyük bir halk kahramanıdır. Onun düşünceleri, anekdotları çok geniştir ülkemizde...

Hoca'nın hikâyeleri, hep basılır durur Romanya'da. Ama yazarı yoktur. Anonimdir.

N. Hoca'nın uzun süre yaşadığı Akşehir'i görmek bizim için ilginçti. Zengin bir program vardı. Halk geleneklerinizi, danslarınızı, folklorunuzu bir ölçüde gör-



FIKRASIZ

dük. Böylece, halkın nasıl eğlendiğine tanık olduk. Fakat Akşehir'de uzun süre kalamadığımız için bütün programı göremedik...».

BALAZS — PİRİ

Macaristan,

977 N. Hoca Karikatür Yarışması, Politika Gazetesi Ödülü.

«İlk defa geldik Akşehir'e Çok hoşlandık. İyi bir festivaldi. Organizasyon da çok iyiydi. Olanaklıysa daha değişik ülkelerden, Fransa, İspanya, Hollanda'dan da karikatürcü gelirse daha iyi olur. Daha uluslararası bir niteliğe kavuşmuş olur.

Büyük ödülü alan sanatçıyı, sonraki yılın yarışmasının jürisine çağırma gelenek haline getirebilirseniz iyi olur. Jüride 6-7 Türk karikatürcüsü olmasına karşın Türk çizerlerine neden ödül verilmediğine şaşırdım. Çok az verildi. Gereken değer verilmedi, Türk karikatürcüsüne.

Türkiye'de çok genç karikatürcü gördüm. Bu çok iyi. Dünyada birçok festival oluyor. Akşehir yarışmasının özel bir yeri var. Kişisel ilişkiler iyi gidiyor. Buradaki iyi izlenimler bizim olduğu kadar, diğer konukların da ülkelerine döndükleri zaman anlatmaları sayesinde; her ülkeden, daha çok karikatürcünün katılmasını gerçekleştirecektir...

Böylece Dünyanın, en büyük birkaç karikatür festivalinden biri haline gelecek... Ayrıca, yarışmaya daha iyi, kaliteli karikatürlerin gelmesi için de çalışmak olanaklı sanıyoruz».

VESELİN VASILYEV

Organizatör, Karikatürist,

Bulgaristan.

«Akşehir'in birkaç problemi var. Akşehir, büyük şehirlere uzak. Bu sizin en büyük probleminiz. Karikatür konusunda çok insan çalışıyor. Akşehir, karikatürcülerin yaşadıkları yerden çok uzak. Akşehir'de yalnız birkaç ünlü çizer görebildik. Çoğunluğunu, İstanbul'da gördük. Oysa Akşehir'de karşılaşmak isterdim.

Ben, organizatörüm. Çok probleminiz var. Bunu, ancak organizeyi yapanlar bilir. Sizin yarışmanız, ileride büyük bir kültür yarışması olabilir. Ben, çok çok başarılı buluyorum yapılanları.

Gabrova'da Dünya, güldüğü için güzeldir. Ne zaman insanlar kendi kabahatlerini, şaka gibi yaparsa, insanlar daha güzel olacaktır. Festival ve yarışma için önerilerde bulunabilmem için, Türkiye'nin şartlarını

bilmem gerekir. Fakat, daha iyi olabilir. Bu yarışmada, yalnız karikatür değil, diğer sanatlar da katılabilir. O zaman daha enteresan olabilir.

Bizde (Gabrova), birkaç uluslararası yarışma yapılır. Karikatür, fotoğraf, satirik heykel, resim mi-zah kitapları (son yarışmada, sizin Aziz Nesin ödül aldı), komedi filmleri, komedi tiyatroları (çevirisi güç olduğu için salt Bulgar tiyatroları.)

Sizler de bu festivallerden yararlanabilirsiniz».

ABERT POCH

Romanya,

977 N.. Hoca Karikatür Yarışması, Milliyet Sanat Dergisi Ödülü.

«Gördüğüm kadarıyla Akşehir'de zengin bir halk folkloru var. Şunu da gördüm folklorlarda : Folklorunuz, bizim de folklorumuzun özelliklerini barındırıyor. Bütün bu özellikler, Balkan denilen yerde yaşayan halkların ortak özellikleri...

Serginin teknik olarak daha iyi düzenlenmesi gerçekleştirilebilirse, karikatürler daha iyi gösterilmiş olur. Canlanıp modern bir biçimde olabilir. Fazla bir masrafı da olmaz sanıyorum. Umarım ki İstanbul da daha iyi sergilenecek. Ama Akşehir'de de aynı biçimde sergilenmeliydi. Çünkü bu işin kaynağı, Akşehir. Hem konukların, hem de halkımızın olayın büyüklüğünü kavrayabilmesi için bu gerekli...».

