

YARIN

AYLIK
SANAT
EDEBİYAT
DERGİSİ

haziran
22 '83
150 TL



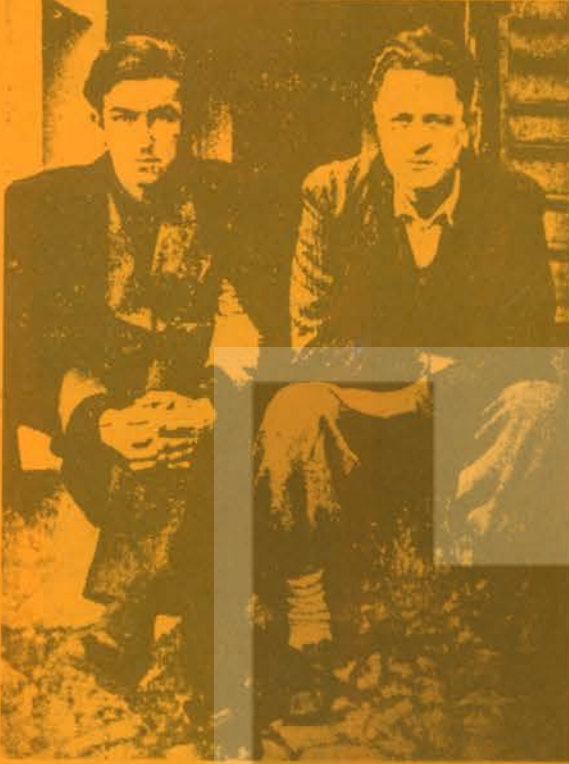
AMERİKAN ROMANI

SHERWOOD ANDERSON
dan öykü

"Feodalite ve Klasik Dönem
Osmanlı Üretim Tarzı"
Üzerine Birkaç Not

belçikalı ozan
EMİLE VERHAEREN

TÜSTAV



kurumlaşma yolunda

Onurumuz, öğretmenimiz *Nazım Hikmet ve Orhan Kemal*'i saygıyla, sevgiyle anarak başlıyoruz söze bu kez. Yaşadığımız şu günlerde, en çok da gençlerin öğreneceği ne çok şey var onlarda. Sanat ve edebiyatımızın bugününden ve geleceğimize hâlâ umutluysak, bunda onların payı ölçülmezdir. Güzelin ve doğrunun ölçütü iki büyük insana bugün her zamandan daha çok gereksinmemiz var. Onları hiçbir zaman unutmayacağız.

Geçen sayımızda okurlarımıza önemli duyurular yapacağımızı bildirmiştik. Son bir ay içinde sürdürdüğümüz yoğun çalışmalar sonunda, bu duyurularımızı eksiksiz biçimde yapıyoruz. İlki, *Yarın* ciltleri. Dergimizin ilk 18 sayısını iki ciltte topladık. Olabildiğince özenli hazırladığımız bu ciltlerin, *Yarın*'ın iki yıla yaklaşan ısrarlı çabasının en güzel belgeleri olduğuna inanıyoruz.

İkinci önemli duyurumuz, *Yarın* Yayınları. Ali Cengizkan arkadaşımızın, Abdi ipeki Barış ve Dostluk Ödülü'ne değer görülen *Yunan Dosyası*, ilk kitabımız. Şu günlerde hazırlanan ikinci kitabımız ise, A.Mümtaz İdil arkadaşımızın *Sovyet Romanı. Yarın Yayınları*, gerek biçimi, gerek tutumu ile, yepyeni bir anlayışı amaçlıyor. Kitaplar yayımlandıkça okurlarımızın da aynı kaniyi paylaşacağını düşünüyoruz. Tüm sanat dallarında ve yanısıra toplumsal bilimlerde yapacağımız yayınla, bir boşluğu doldurmaya çalışacağız.

Üçüncü duyurumuz, *Yarın Abone Kulübü*. Çok önceden sözünü vermemize ve abone kampanyasıyla birlikte açıklamamıza karşın gerçekleştiremediğimiz bu girişim, bu sayıyla birlikte abonelerimize yansımış olacak. Abone Kulübü kimlik kartları hazırlandı ve tüm abone-lerimize postalandı. Abone Kulübüm-üzün düşündüğü olanakları da Temmuz sayımızda kapsamlı biçimde açıklayacağız. Şimdiden tüm abonelerimizin *Yarın* Yayınları kitaplarını yüzde 25 indirimli edinebileceğini duyuralım. Okurlarımızı, *Yarın*'a abone olmaya, abone bulmaya çağırıyoruz.

Yarın'ı baştan beri yalnızca bir sanat ve edebiyat dergisi olarak değil, bir kültür ve sanat kurumu olarak düşündük. Ne varki, olanaklarımızın bizi sükreli dar bir alana sıkıştırması sonucu kurumlaşma yolunda ciddi adımlar atamadık. Ancak bu üç duyurumuz ve hemen önümüzdeki günlerde gerçekleşecek başka tasarımlarımızla, *Yarın*, sanat ve edebiyatımızın kendine özgü yanında, yadsınamayacak bir kurum olma yolundadır. Okurlarımızı bu kurumlaşma yolunda *Yarın*'ın yanında yer almaya, her konuda *Yarın*'la işi kurmaya çağırıyor ve yeni öneriler bekliyoruz.

Bu sayımıza, Belçikalı şair *Emile Verhaeren*'in şiirleriyle başlıyoruz, arkadaşımız *Aytekin Karaçoban*'ın türkçesiyle. *Muzaffer İlhan Erdost*'un yazısı, bugüne dek boş bıraktığımız bir alanda ilk önemli yazı olarak değerlendirilmeli. "Amerikan Romanı" yazı dizimizi bu sayıda yazılarını ilk kez *Yarın*'da yayımlayan arkadaşımız *Ömer Türkeş* sürdürüyor. Amerikan romanının ilklerini ele aldığı yazısının yanı sıra, *Sherwood Anderson*'dan çevirdiği "Eller" öyküsünün de, bu sayımızda dikkatle okunmasını öneriyoruz. *Veysel Öngören*'in "Semantik Tutarlık" adlı yazısı ise, şiirimizin çeşitli yanlarına eleştirel bir bakış getiriyor. Arkadaşımız *Zekai Sezer*'in başlattığı "Plastik Sanatlar'dan" bölümü de, çok eksik kaldığımız plastik sanatlar alanında, dergimizde önemli bir boşluğu dolduracaktır. *Muammer Karadaş* ve *Işık Yavuz* da, şiirlerini *Yarın*'da ilk kez yayımlayan iki genç arkadaşımız.

Bu arada *Yarın*'ın gelecek sayılarında düzenleyeceğimiz üç özel bölümü de duyurmak istiyoruz: "Tiyatromuzun Sorunları", "Karikatür ve Mizah" ve "Latin Amerika Sanatı". Her üçünün de hazırlıklarına şimdiden başladık. Okurlarımız da aynı konularda yazı ve ürünlerini gönderebilirler.

Biricik desteği olan okurlarının özveriyle gün geçtikçe güçlenen *Yarın*'a omuz verelim, onun yanında saf tutalım. İnatla sürdürdüğümüz çabaların sonuçlarını kuşkusuz alacağız. Sevgiyle, dostlukla.

EMILE VERHAEREN'DEN ŞİİRLER	3
(Türkçesi: Aytekin Karaçoban)	
MUZAFFER İLHAN ERDOST "Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı"	
Üzerine Birkaç Not	4
ALİ YÜCE/Şiir	5
ŞENAY AKGÜN/Desen	5
ABDÜLKADİR BUDAK/Şiir	6
METİN GÖZ/Şiir	7
ÖMER TÜRKES/Amerikan Romanı	8
MAHMUT TEMİZYÜREK/Şiir	10
SHERWOOD ANDERSON/Öykü	11
(Türkçesi: Ömer Türkeş)	
VEYSEL ÖNGÖREN/Semantik Tutarlık	12
ADNAN SATICI/Şiir	15
ALİ CENGİZKAN/Şiir ve Yaşam	16
ANSEL ADAMS/Fotoğraflar Görüşler	17
ŞÜKRÜ ERBAŞ/Şiir	18
AŞAF KOÇAK/Karikatür	18
ERCAN AKYOL ile Söyleşi	19
(Konuşan Atilla Kanbir)	
CELİL OKER/Öykü	20
IŞIK YAVUZ/Şiir	21
ORHAN ALPTÜRK ile söyleşi	22
GRUP ÇAĞRI ile söyleşi	23
MUAMMER KARADAŞ/Şiir	23
ŞÜKRA KARAKUŞ/Desen	23
TANER AY/Oscar Amca Ne Söylersin?	24
ZEKAİ SEZER/Plastik Sanatlar'dan	26
KİTAPLAR/Semih Acar	27
GERALDINE CHAPLINE ile söyleşi	30
SATRANÇ/Dr. Selçuk Alsan - Halit Yücel	34
ÇİZGİYLE YAŞAM/Mustafa Okan	35
KAPAK/Mustafa Okan	

SAHİBİ
Sami Alptekin

GENEL YAYIN DANIŞMANI
Osman S. Arolat

SORUMLU YAZIŞLARI
YÖNETMENİ
Semih Gümüş Acar

TEMSİLCİLİKLER
İşveci Gürhan Uçkan,
Box 38045, 100 64
Stockholm
İzmir: Cem Özer, 2030. Sk.
12/9 Karşıyaka-İzmir

ABONE KOŞULLARI
Yurtici/Yıllık 1000 TL.
Yurtdışı/Yıllık 40 DM.

LAN FİYATLARI
Kapak/
Tam sayfa: 30.000.- TL.
Yarım sayfa: 15.000.- TL.
Çeyrek sayfa: 8.000.- TL.
İç sayfalar/
Tam sayfa: 20.000.- TL.
Yarım sayfa: 10.000.- TL.
Çeyrek sayfa: 6.000.- TL.
Dergiye doğrudan yapılan
başvurularda % 25, peşin
ödemelerde % 40 indirim
yapılır.

TEKNİK İŞLER
Dizgi : Norm Dizgi
Film : Renk Büro
Baskı : Teknik Basımevi
Grafik düzenleme: Yarıñ

YÖNETİM ADRESİ
Mithatpaşa Cad. 28/22
Yenişehir-Ankara

YAZIŞMA VE HAVALE
ADRESİ
Yarın, P.K: 723, Kızılay-
Ankara

YARIN

Ekmek Pişirme

Hizmetçi kadımlar en iyi buğday, en iyi sitle
Pazar günleri için ekme yaparlardı;
Sırsıklamdılar hamur teknesine damlayan terleriyle,
Boyun eğik, dirsek bükük, dümdüzdü yalnız kürek sapları.

Buğu yükselirdi evcen ellerinden, bedenlerinden,
Hamuruu içine batıp çıkardı kocaman elleri,
Göğüsleri sere serpe bir yığın giysi içinden,
Yuvarladıkları hamurlar göğüslerinin etleri gibi.

Dıranıda büyük fırınlar kızıl korlarla,
Ve ikişer ikişer, bir tahta ucunda
Fırından kubbelere doldurulurdu yumuşak ekmeçler.

Ve alevler ağızlarında yol açarak,
Kocaman bir sürü ve kızgın köpekler gibi,
Yüzlerini ısırmaya atılırlardı hırlayarak.



Desen : KATHE KOLLWITZ, "Ekmek"

Türkçesi: AYTEKİN KARAÇOBAN

Belçikalı şairin asıl adı Walt Whitman'dır. (1855 - 1916) Felemenk kumaşları yapan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Şiir sanatına eğiliminin ayırımında değilken, Brüksel Barosu'na stajyer avukat olarak girdi. 1883'de gürültücülük ve farfalalıkla dolu, ama yeteneğinin güçlülüğünü kanıtlayan "Felemenkler" adlı kitabını yayımladı. Üç yıl sonra Trappe tarikatının "Keşişler"ini yazdı. Kitap bir tür gece duası mistisizmiyle beslenmişti; "Geceler" in (1887), "Bozgunlar" in (1888) ve "Kara Meşaleler" in (1890) anlaşılması güç seslerini sergiliyordu. "Yayılan Kentler" de (1895) makinalaşma yüzünden terk edilen köylerdeki büyük kargaşayı dile getirdi. Sonra çağdaş dünyayı yüceltmeye kalkıştı. "Fırtınalı Güçler" i ve elementlerin "Değişik Görkem" i insana karşı savaş durumundadır. Verhaeren, 1916'da bir tren altında kalarak öldüğünde, ününün doruğundaydı.

Çaba

Siz, coşkuyla ve soluk soluğa çalışanlar,
Zamanla birlik yürüyen ve yaşamı kuranlar,
Başarı araçlarının alnacında düşle,
Geniş ve katı gövdeler, sert ve kesin hareketler;
Çaba, gücü zorlama, koşma, durma ve yürümeler,
Nice satırlar yazıyorsunuz yürekler acısı biçimde;
Yiğitliğin ve görkemlin soylu satırlarını belleğimde.

Seviyorum sizi, ülkelerin sarışın delikanlıları,
İyi sürücüleri kişneyen ve parlak ve usul atların,
Ve sizi, koruların kokularıyla dolu alev saçlı oduncuları,
Ve seni, yaşlı ve kaba köylüsü ap/ak köylerin;
Yalnız tarlaları ve köy yollarını seven
Ve kocaman bir elle tohumlar serpen;
Önce önüne, ışığa doğru, havaya,
Biraz canlansın diye, düşmeden önce toprağa.

ve sizi de seviyorum sefere çıkan denizciler,
Bildik bir ezgiyle, gece, yıldızların altında,
Yelkenleri şiştiğinde, atlantik rüzgarlarıyla
Ve rüzgarların salladığı ipler ve direkler
Ve sizi, altın suyuna batırılmış gümüş rıhtımlarda,
Geniş omuzları, yükleyip boşaltan hamallar,
Ve giden, ilerleyen gemiler güneşin altında,
Boğuşa boğuşa dalgalarla, kutuplara kadar;

Ve sizi olağanüstü cevher arayıcıları,
Dondurucu ovalarda, kardan kumsallarda,
Soğukların sizi kuşattığı, ülkelerin bir ucunda,
Uçsuz bucaksız kiskacıyla acımasızca sığıdığı
Ve sürünen bedenleri ve dişleri arasındaki fenerler
Toprak altında ilerleyen madenciler, dar bir
damara kadar. Ve orada salınan kömür,
Anlaşılmaz ve yalnız çabanız altında pes eder;

Ve sizi, demir ve tunç döğenler,
Büyük korların ve dev örşlerin çevresinde,
Karanlığı ve dumanı delen mor ve altın yüzler,
Sırtlarında gergin kaslarıyla, birdenbire,
Yüzyıldan yüzyıla daha geniş yayılan,
Kentlerin ürküsü üstüne ve yoksulluğun ve görkemlin
Sonsuz bir iş için kurulmuş kara haddeler,
Yüreğimde duyuyorum sizi ve kardeş gibi.

Ey ovalarda, denizlerde, dağların yüreklerinde
Süsten uzak iş, yabancı, inatçı, çetin,
Perçinleyerek zincir halkalarını
Düğümmler atarak bağlayan birbirine!
Ey bu gözüpük devinim gündüz ve geceleyin,
Bu her zaman yanan kollar, yorulmayan eller,
Boşlukta birleşmiş, yenilmiş evrene
İnsan gücünü yazmak için bu eller
Ve yeniden yaratmak için dağları, denizleri,
Ovaları başka biçimde.

Yol üstünde duran öfke, iç sıkıntısı,
Yanılığa karşı kızgınlık, heyecan;
Saparlar yollarında,
Ki yaşamdır hepsi.

Yarın tutsak eder dün amaç olanı,
En sağlam kafesler içinde;
Düşünceler yiyecek birbirini de
Gidermeden açıklarını.

Değiş (tir)mek, Çıkmak, en önemli kuraldır!
Durağan değil var olan;
Dünyanın onurunu ölçen
Pergele dayanak noktasıdır.

Senin için önemli olan geçen zaman
Palmiyeler gibi ardarda sıralanan,
Gerçek ve sessiz yengilerin,
Ötesinden geçer ateşli düşlerin.

Kendini aşacaksan durmadan atılım yapmalısın,
Uzanmadan tanrıların yardım ellerine.
Yengilerin verdiği başdönmesine,
Alnın nasıl karşı koyuyor, şaşmalısın.

Ruhun hiç bitmek istemeyen bir istek,
Ve olanaksızın altın atları bugünden,
O en erişilmez yüksekliklerden,
-Yalnız onlar- geleceğe atlayacak.

Olanaksız

İnsan en erişilmez yüksekliğe çıksa,
istersin oradan kendini atmasını,
O olanaksızın altın atlarını
Yormaktan çekinmez asla.

Düzenci aklının ona engel olmak isteyeceği
Daha yükseğe çık, daha uzaklara;
Yolun başında, yolun yarısında
Kaçsın bütün neşesi!

"FEODALİTE ve KLASİK DÖNEM OSMANLI ÜRETİM TARZI" ÜZERİNE BİRKAÇ NOT

Son birkaç yıl içerisinde, ilgi alanıma giren bazı kitaplar yayımlandı. Bu kitaplardaki görüşleri paylaşmadığım, hatta karşıtı görüşleri daha önceleri yazmış olduğum halde, yanıtlamak olanağı bulamadım. Kimi zaman yazdım ve yazılı olarak kaldı.

Kimi zaman yayınlama olanağı olmadığını düşünerek, yazmaya bile elim varmadı. Mehmet Ali Kılıçbay'ın *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı* (Gazi Üniversitesi, Ankara 1982) kitabı, bunlardan biri. Üniversite yayını olması ve ve yazarının öğretim üyesi bulunması da, böyle bir yanıtı geciktirmenin sakıncalarını büyütüyor. Çünkü, öğrencilere ders kitabı olarak okutuluyor. Ama, bize yönelik yanlış yorumların yanıtından yoksun olarak.

Kılıçbay'ın kitabını bir bütün olarak ele almayacağımı hemen söylemeliyim. İlkini, tümünü okumadım kitabın. Şurasından burasından karıştırdım desem yeridir. Daha çok da, benim bir yazıma (*Yeni Ülke*, 2) ilişkin değerlendirmeleri içeren bölümlere bakabildim. Kitabına da yalnızca bu açıdan değineceğim:

1. YAZILARIN YANLIŞ TANITIMI ÜZERİNE

Kılıçbay, kitabının bir yerinde, benim, Osmanlı'nın Bizansı taklit ettiğini söylediğimi yazıyor; şöyle:

"Ancak, Osmanlı Devletinin basit bir göçebe aşireti tarafından kurulduğu iddiaları Türk tarih yazınında çok yaygındır. Bazı yazarlarımız bu kanıtlanmamış iddiaya dayanarak, Osmanlı üretimtarzı hakkında da sonuçlara varmaktadır. Bunlardan biri olan Muzaffer Erdost, göçebe Osmanlı'nın tımarı, kendinden daha üstün mülkiyet biçimine sahip Bizans mülkiyet biçiminden aldığı ileri sürmektedir. (Muzaffer Erdost, "Asya Üretim Biçimi ve Kapitalist Üretime Geçiş Koşulları ve Osmanlı İmparatorluğunda Üretim İlişkilerinin Feodal Niteliği ve Sonuçları," *Ülke*, sayı: 2, 1978, s.156.) Aynı yazara göre, "fethedenler ile fethedilenlerin uygarlık düzeylerinde farklılıklar" vardır. Bu nedenle de Osmanlı Bizansı taklid etmiştir. (Loc. cit.)

"Oysa, kanıtlamaya çalıştığımız gibi, Osmanlı, Selçuklu yani İran okulundan geçmiştir ve Osmanlı devleti kurulurken, daha önce de gördüğümüz üzere, Bizans ile Selçuklu eş konumdadırlar. Ayrıca, uygarlık nasıl tanımlanırsa tanımlansın, Osmanlı'nın kuruluşunu gören yillarda, Bizans'ın İran'a öğretecek çok az şeyi vardır. Buna karşılık, tartışmasına burada girmenin gereksiz olduğu halde söylenmesi mutlaka gerekli olan olgu, Bizans'ın tüm tarihi boyunca, merkez örgütlenmesi ve toprak mülkiyeti gibi konularda İran'dan çok şey öğrendiğidir. Bu açıdan, Osmanlı'yı bir göçebe aşireti olarak görmenin sonucu üretilen bu teoriler, Osman'ın İran okulundan geçme Selçuklu ümerası olması gerçeği karşısında iflas etmeye mahkumdurlar." (s.296)

Yanıtlanması ya da açıklanması gereken iki şey var: (a) "Osmanlı'yı bir göçebe aşireti" olarak görüp görmediğim ve (b) "Osmanlı'nın Bizansı taklid ettiğini" yazıp yazmadığım.

(a) "Osmanlı ve Göçebelik"

Kılıçbay'ın değindiği yazımda, Osmanlı İmparatorluğunun çekirdeğini oluşturan uç beylerinin "göçebe" olup olmadığına ilişkin paragraf şöyle:

"Osmanlı devletinin kuruluş ve örgütlenişinin ilk çekirdeğini oluşturan uç beyliğinin toplumsal yapısı konusunda, birbirine karşıt görüşler vardır. Kimi yazarlar, bu uç beyliğinin göçebe ve yarı-göçebe bir Türkmen aşireti olduğunu, ve devletin kurucusu Osman Beyin de, bu aşiretin reisi olduğunu ileri sürerler. Bu görüşe karşı olan yazarlardan bazıları, daha sonra, eski dünyanın başlıca iki kıtasını, ve bu iki kıtanın ticaret, uygarlık, nüfus vb. akışını daralan bir yolla, birbirine bağlayacak büyük bir imparatorluğu kuracak olan bu çekirdeğin, göçebe ve yarı-göçebelikten çıkması, daha ileri bir topluluk oluşturması gerektiğini ileri sürerler. Anadolu'ya gelen ve büyük çoğunluğunu Oğuz Türkmenlerinin oluşturduğu aşiretler, daha başlangıçta, Anadolu'ya yerleşmeleri (ve yerleştirilmeleri) sırasında, Selçuklu devleti tarafından önemli ölçüde parçalanmışlardır, ve Osman Beyin küçük aşiretinin, göçebe ve yarı-göçebe durumunda olsa bile, kurulacak olan devlet aygıtı için gereksindiği unsurları, Selçuklular, İlhanlılar, bazı Anadolu beylikleri ve hatta bazı İslam devletlerinde yetişmiş Türkler arasında bulmuş olmaları o denli olasıdır (Köprülü). Bazı yazarlar ise, daha değişik bir görüş ileri sürüyor: Bir uç beyi olan Ertuğrul ve oğlu Osman beyler, bu bölgeye yerleşmiş olan aşiretin reisi değillerdir; onlara, bu uç beyliği, Selçuklu sultanı Alâeddin tarafından, bir ikta ya da malikâne (fief) olarak verilmiştir (Akdağ)." (*Yeni Ülke*, 2, 153-154.)

"TOPRAK MÜLKİYET BİÇİMLERİ, KENDİNE ÖZGÜ FARKLILIKLARI ORTAYA KOYMAKLA BİRLİKTE, DAHA ÇOK SELÇUKLU DEVLETİNDE ŞEKİLLENEN-İÇERİSİNDE BİZANS ETKİSİNİ DE TAŞIDIĞI- BİÇİMLERİN VE İSLAMİ İLKELE- RİN ETKİSİNDE KALMIŞTIR."

Söz konusu yazımdan, "Osmanlı'yı bir göçebe aşireti olarak" gördüğüm sonucunu çıkarmak olanaksız. Bu konudaki tezleri/görüşleri özetlemeye çalışmışım. Çünkü, bir uç beyliği olarak gözüken aşiretin göçebe veya yarı-göçebe bir aşiret olup olmaması, söz konusu yazımın amacı ve konusu dışında.

Konum açısından ise, soruna yaklaşımım şöyle:

"Esasen, Selçuklu devletinin egemenliğinin dağılmasıyla, bağımsız bir birlik oluşturacak olan bu uç beyliği, başlangıçta Selçuklu devletinin bir parçası olarak görünür. Bu nedenle de, bu uç beyliğini, bağımsız bir aşiret ya da parçalanmış da olsa bağımsız aşiretler topluluğu biçiminde düşünmemiz olanağı yoktur; bu beyliği, Selçuklu devleti tarafından malikâne ya da ikta olarak verilmiş bir uç beyliği olarak, malikâne ya da ikta sistemi içerisinde ele almak zorunluluğu vardır ve bu nedenle de, ister aşiretin bünyesinden, ister dışardan görevlendirilmiş bir Türkmen beyi olsa da, malikâne ya da ikta sahibi olan uç beyi ile doğrudan üreticiler arasında artı-ürünün mal edinilmesi biçimi, her üç durumda-bazı nicel farklılıklar dışında-aynı olacaktır." (*Yeni Ülke*, 155.)

Osman bey ile uç beyliğini oluşturan topluluğu ayrı ayrı ele almak gerek. Ya Selçuklu tarafından, Osman Bey'e, bu uç beyliği ikta olarak verilmiştir, ya da Osman Bey, bu topluluğun içinden gelen ve bu topluluğa kan bağıyla bağlı soylu üyesi olarak bu uç beyliğinin geleneksel yöneticisi durumundadır. Her iki durumda da, buraya gelerek yerleşmiş veya Selçuklular tarafından yerleştirilmiş topluluğun, göçebe veya yarı-göçebe olarak geldiğini düşünmek yanlış olmaz. Ama, bunu, "göçebe Osmanlı" gibi bir terimle özdeşleştirmek olanaksızdır. Çünkü, yazarın, "Osmanlı'yı bir göçebe aşireti olarak görmek" sözü, "Osmanlı'yı", daha doğru bir anlatımla "Osmanoğulları"ni aşiret olarak görmek gibi bir kavramı çağrıştırmakta. Uç beyliğini oluşturan aşiretin, "Kayı" aşireti olduğu tezi dışında, bir "osmanlı aşireti"nden söz etmek, sözcüklerin özenle seçilmesi gerektiği bir konuda kitap yazar bir yazara yakışmıyor.

(b) Bizansın Etkisi Sorunu

Kılıçbay, "Muzaffer Erdost, göçebe Osmanlı'nın tımarı, kendisinden daha üstün mülkiyet biçimine sahip Bizans mülkiyet biçiminden aldığı ileri sürmektedir... Bu nedenle de, Osmanlı Bizansı taklid etmiştir." (296) diye yazıyor.

Bu konudaki düşüncelerimiz açıktır. Osmanlı tımarını, Bizans pronoyalarının bir taklidi sayan görüşlere katılmadığımız biliniyor. Ama Selçuklu iktaları ile pronoyalar arasındaki benzerlikler, ve bunun yanı sıra, tımarlar ile iktalar arasındaki benzerlikler, tımarların doğrudan değilse de dolaylı olarak, Bizans pronoyalarının etkilerini taşıdığı söylemeye olanak vermektedir. "Etki" ayrı bir kavramdır, "taklit" ayrı bir kavramdır. Ayrıca, bizim tımarların, yalnızca pronoyalardan etkilendiğini söylemediğimiz de açıktır. Türklerin Anadolu'ya gelene değin etkilerinde kaldıkları toprak mülkiyet biçimleri, İslam toprak hukukunun etkileri ve Anadolu'da buldukları toprak mülkiyet biçimleri bu etki alanlarının başlıcalarını oluşturur. Yazımın bu konuya ilişkin bölümünden bir pasajı buraya aktarayım:

"Osmanlı tımarlarını, Bizans pronoyalarının bir taklidi, hatta bir devamı sayan batılı yazarlara (Deny) karşı, Osmanlı tımarlarının, Selçuklu iktalarından devralındığı, ve bunun kökeninin Arap İslam âleminde bulunduğu görüşü ileri sürülür (Köprülü, ve Köprülü'ye katılan Barkan, İnalçık vb.). Fethedenler ile fethedilenlerin uygarlık düzeylerindeki farklılıklar, farklı bireşimlerle somutlaşır. Türkmen aşiretlerinin, toprak mülkiyet biçimi bakımından kendilerinden daha ileri bir düzeyde bulunan Bizans pronoya (tımara) sisteminin bütünü etkisinde kalmadığını düşünmek, toplumsal yasalara aykırı, öznel duygular taşıyan bir tutum olmak gerekir.

"İlk Osmanlı padişahları, devletin örgütlenmesinde, töre ve yasaklara (ırksal geleneklere) ve şeri ilkelere (dinsel geleneklere), saf bir biçimde bağlı kalmamışlar, gerek bu iki geleneğin (ırksal ve dinsel geleneklerin) etkisinde kalmışlar, gerek bir uç beyliği olarak kendisinin bir parçası biçiminde ortaya çıktıkları Selçuklu devlet örgütlenmesinin ve savaşım

içerisinde bulunduğu Bizans devlet örgütlenmesinin etkisinde kalmışlar, ve yeni devleti, yeni çağa ve kendi özel koşullarına uygun düşen bir örgütlenme üzerinde oluşturmuşlardır. Toprak mülkiyet biçimleri, özellikle devlet ile doğrudan üretici köylü ve alt-feodaller ile doğrudan üretici köylü arasındaki ilişkiler, Asya göçebe aşiretlerinin töre ve geleneklerinde, yararlanabileceği öğeleri pek bulamazdı. Bu nedenledir ki, toprak mülkiyet biçimleri, kendine özgü farklılıkları ortaya koymakla birlikte, daha çok Selçuklu devletinde şekillenen içersinde Bizans etkisini de taşıdığı biçimlerin ve islami ilkelerin etkisinde kalmıştır. İlk Osmanlı padişahlarının etkisinde kaldığı islami ilkeler ise, kesin ve mutlak ilkeler değildir; bu ilkeler, zamanla değiştiği gibi, fethe edilen toprakların halkının dinsel yapısına, ve fetih biçimlerine göre de farklılıklar göstermiştir." (Yeni Ülke, 2,s.156.)

Sanırım her şey açık: Kılıçbay'ın sözleriyle yinelersek, Osmanlı'nın Bizans'ı taklit ettiği söylenmiş değil. İmparatorlukta, "toprak mülkiyet biçimlerinin, kendine özgü farklılıkları ortaya koymakla birlikte, daha çok Selçuklu devletinde şekillenen içersinde Bizans etkisini de taşıdığı biçimlerin ve islami ilkelerin etkisinde kaldığı" yazılı. Bizim sözlerimiz ile Kılıçbay'ın bu sözlerimizi okura aktarışı ne denli farklı.

BİZDE, FEODALİTEYE, BATI FEODALİTESİNİN OLGUNLUK EVRESİ, FEODALİTENİN KLASİK BİÇİMİ, TEK MODEL OLARAK ALINIR. BÖYLE BİR YAKLAŞIM, BİLİMSEL OLMAKTAN ÇOK, BİÇİMSEL BİR YAKLAŞIMDIR. FEODALİTEYİ BELİRLEYEN MÜLKİYET İLİŞKİSİDİR

Kılıçbay'ın, "teorileri" çökertme yöntemi kadar, "teori" terimini de bilimsel anlamda kullandığı söylenemez. Nitekim, "Osmanlı'yı bir göçebe aşireti olarak görmenin sonucu üretilen bu teoriler, Osman'ın İran okulundan geçme Selçuklu ümerası olması gerçeği karşısında iflas etmeye mahkumdurlar" diyebilmektedir. Tarihsel ve toplumsal tahlillerin, "teori" olarak nitelendirilemeyeceği bilinir. Teori ayrı, tahlil ayrı kavramlardır. Teori doğru, tahlil yanlış olabilir. Doğru bir teorik anlayışla ortaya konmuş olsalar bile, yazarın soyutlama yeteneği ve becerisindeki eksiklikler, tahlillerin dayandıkları belge ve verilerin yanlışlığı veya eksikliği ile de sınırlı olarak, tahliller, yanlış veya eksik olabilirler.

İkincisi: Osman Beyin, İran okulundan geçme Selçuklu ümerası olduğu, kesin olarak kanıtlanmış değildir. Böyle bir görüşün doğruluğu kabul edilse bile, timarların oluşumu açısından, sorunu değiştirmesi de düşünülemez. Çünkü, Anadolu Selçuklu devletinin kuruluş ve gelişmesi döneminde oluş-

muş bulunan iktalardan birine atanmış bulunan bir uç beyinin, bu iktaların oluşmasında etkisi bulunan etmenleri dışlaması değil, bu iktaları, yeni kurulmakta olan devlete uygun bir biçimde geliştirmesi söz konusudur. İktalar, içersinde, Bizans etkelerini taşıyorsa, bu etkilerin timar sistemi içersinde, daha da değişikliğe uğrayarak taşınması kaçınılmazdır.

Kılıçbay, bir "kılıç beyi" edasıyla demek ister ki, Osmanlı, Bizans'tan dolayı ya da doğrudan tek bir şey almamıştır, biraz da kapalı olarak söylenen şu: her şey İran'dan alınmıştır. Osmanlı'yı ilginç bir 'aklama' doğrusu. İlginç olduğu kadar da gereksiz. Çünkü, daha aşağıda okurun da göreceği gibi, yazar, İmparatorlukta toprak mülkiyet ilişkilerini, bazı farklar sıralamakla birlikte, Eski Roma'nın *colonus*'larıyla özdeşleştirmektedir.

Toplumların evrimi, birbirinden farklı olmakla birlikte, evrensel aşamalar izler. *Colonus*'ların köleciliğin çözülmesi ve feodalizme geçiş evresinde tarihsel olarak ortaya çıktığı bilinir. Köleci bir dönemi yaşamamış bir imparatorluğun, tarihsel bakımdan on yüzyıl kadar önce kölecilikten dönüşmüş ve tarihsel sürecini tamamlamış bulunan bir ara biçimi oluşturduğunu düşünmek, toplumsal evrimin diyalektiği ile çeliştiği kadar, bir anakronizmi de çağırır.

2. FEODALİTENİN YANLIŞ AÇIKLANMASI ÜZERİNE

Kılıçbay'ın bir başka eleştirisi şöyle:

Bu konuda, bir yazarımız, Osmanlı iktisat tarihiyle ilgili somut veri sıkıntısı çekmediğimiz bir aşamada feodal üretim tarzı modelinin Osmanlı üretim tarzına tam uygulanabilirliği varsayımı altında, "timar sahibinin bir vergi tahsilatı" olmadığını ve "artı - emeği (ister emek, ister ürün, ister para olarak) mülk" edindiğini düşünmektedir. (Muzaffer Erdost. art. et., s.164). Aynı yazar biraz ileride, reayanın toprağa bağlı olduğunu, "yani serf" olduğunu bildirmektedir. Kavramlar, içeriklerinden boşaltılarak, istenilen anlam yüklenmekte bu denli özgür davranılırsa, Osmanlı üretim tarzına "feodal" demek çok kolaylaşmaktadır. Oysa, göstermeğe çalıştığımız gibi, Osmanlı sisteminde reayanın artık emeğine tümüyle el koymak mümkün değildir. Çünkü, gerekli ve artık emek aynı zaman ve mekânda üretilmektedir. Ayrıca, doğrudan üreticinin serf olması için toprağa bağlanmış olması yetmez, toprak sahibi tarafından da el konulmuş olması gerekir. Bu bağlamda reaya, serf değil, *colonus* statüsündedir. Osmanlı üretim tarzı ise, feodalite öncesi Batı Roma üretim tarzıyla: daha net olarak II - V . yy.'lar arası Roma sistemiyle büyük benzerlikler gösteren pre-feodal bir oluşumdur." (s.381).

Yazarın konuya yaklaşımının ayrıntıları üzerinde durmayacağım. Burada yanıtlamak istediğim iki nokta var. Biri, reyanın artı - emeğine tümüyle elkonup konmamasının 'feodalite'yi dışlayıp dışlamayaacağı. Öteki, "Osmanlı üretim tarzının... pre-feodal bir oluşum" olduğu görüşü.

a) Artı - Emeğin Tümüne Elkonulması

"Feodalite"yi "en yalın tanımıyla artığın tümüne emek - rant yo-

Desen: ŞENAY AKGÜN



Gene mi Kent

2
Akşam ile ikindinin arası
Kör bir ata bindim
Aldı beni kaşlarının karası
Köyden kente indim

Başıma dar gelirsin
Ayağıma çok bol
Kiralık ev ararken
Nereme giysem seni
Güzel İstanbul

Yazların sırma saçlı
Kışların kılı kara
Bir fil gömleği gibi
Sırtıma seni giyiyorum
Güzel Ankara
Keçim öküz doğruyor
Sıgıyormum sokaklara

Kendi kendimi
Kovalarken Kızılay'da
Dana mıyım bögelek mi
Kırmızı ışık yanınca
Bir bankerin önünde dursam
Başıma kel mi yağar
Ekmeğime çökelek mi

Hisarcık'mış doğduğum yer
Kandı'l'mış Kışlak'mış
Gündüzleri sarı sıcak
Geceleri ayazmış
Tahra kesmiş göbeğimi
Beşiğimi rüzgardan başka
Kimseler sallamazmış

Ben dünyayı severken
Bir dağdan aşağı düşmüşüm
Çocukluğumu keçiler yemiş
Gençliğimi dedemle bölüşmüşüm
Bana aferin demiş

Karanlıkta gördüm
Bir güleç ozan
Gerçeğe düş katıyordu
Dedim çocuk musun
Söyledi yoh, yoh
Karakışın ortasında
Yağmur alıp bulut satıyordu
Dedim yorgun musun
Söyledi çoh çoh

Ali Yüce

luyla el konulan üretim tarzı" (s.401) olarak tanımlıyor yazar. "Feodalite" konusunda kitap yazar bir yazar için, oldukça büyük bir talihsizlik. Çünkü, feodalitede, artı emeğin tümüne elkoyma sözkonusu olmayacağı gibi, yalnızca emek - rant yoluyla elkonulması zorunluluğu da yoktur. Bilindiği gibi, tarımsal komünler içersinde, artı emeğin tümüne elkoyma, yalnızca asya biçimine özgüdür. Tüm artı - ürün toprağın ismi sahibi hükümdar tarafından maledinildiği için, doğrudan üreticinin biriktirebilmesi olanaksızdır ve bu nedenle de, asya biçimi içdinamizmden yoksundur. Aynı geleneksel yöntemlerle yinelenen yeniden - üretim ve süregelen bir biçimde artı - ürünün tümünün doğrudan üreticiden çekilip alınması sonucu, asya biçimi, çözülmeye karşı dirençli, bir üst üretim ilişkisine doğru evrimleşemeyen bir üretim biçimidir.

Feodalitenin başlangıcında, sınırları geleneksel olarak belirlenen artı emeğin tümüne, senyör tarafından elkonmakla birlikte, bu miktar/oran sözlü ya da tüzel/yazılı olarak saptanmıştır. Üretim bilgi ve becerisindeki gelişmeler, üretim tekniklerindeki gelişmeler, emek üretkenliğini artırdığı halde, bu oran aynı kalır. Diyelim, başlangıçta gerekli emek zamanı ile artı - emek zamanı, 2/8 oranında belirlenmiştir. Yüz teneke buğdayın 20 teneke artı - ürün, 80 teneke gerekli - üründür. Emek üretkenliğinin artması sonucu 150 teneke buğday ürettiği yani 50 teneke ek artı - ürün ürettiği, zaman, ek artı ürün de 2/8 oranında senyör ile serf arasında maledilir; dolayısıyla, net ürünün onda - ikisi, yani 30 teneke senyöre, karşılıksız ödenecek, 120 teneke doğrudan üreticiye bırakılacaktır. Oysa, doğrudan üreticinin gerekli - emeğinin ürünü 80 tenekedir ve dolayısıyla ek artı - ürünün aynı orandaki kısmı doğrudan üreticinin kendisine kalmıştır. Bu, serfin biriktirebilmesinin ve feodal toplumun farklılaşmasının nedeni olacaktır. Marx'ın, feodal toplumun iç dinamiklerini, böyle açıkladığı bilinir. Sınıfsal farklılaşmanın belirleyici bir yönü de buradadır.

Kuşku yok ki, serfin artı - emeğinin ürününün bir bölümünü kendisinin maledinmesi, belirli bir dönem de belirli bir yörede, bireysel anlamda tüm serflerin artı - ürünün bir bölümünü maledindikleri anlamına gelmez. Kılıçbay'ın, İmparatorluğa yönelik kimi tahlillere girerek, ve bilinen şeyleri yineleyerek "bazı reayanın el konulmayan artığı alırken, bazı reayanın da gerekli ürününe tecavüz edildiğini" söylemesi (s. 381), üretim ilişkisinin feodal olup olmadığına hiç bir açıklama getirmez. Bu, ifadesini, artı ürünün bir bölümünün toplumsal olarak, toplumsal ölçekte, doğrudan üreticiler tarafından maledinilmiş olmasında bulur.

(b) Artı - Emeğe Yalnızca Emek - Rant Yoluyla Elkonulması

Kılıçbay'ın, feodaliteyi, artı tümüne emek - rant yoluyla elkoy-

makla özdeşirmesi de bağışlanırlar bir yanlış olmasa gerek. Çünkü feodalitenin kendi iç evrimiyle, emek rantın giderek ürün - rant, ve ürün rantın da giderek para - rant dönüşmesi, bir üretim ilişkisi değişikliği anlamına kesinlikle gelemmez. Bu üç biçimin bazan birarada bulunması, ya da ilk ikisi ile son ikisinin bir arada bulunması da üretim ilişkisinde bir değişikliği ifade etmez. Yalnızca, doğrudan üreticinin bağımlılığında bir azalma anlamına gelir. Daha önceleri, Yani emek - rant biçiminde, doğrudan üretici, senyörün malikanesinde yılın belirli günlerinde angarya hizmetini kırbaç ve yakın gözetim altında yaparken, bu kez, yani ürün - rant biçiminde kırbaç ve yakın gözetimden uzaklaşır. Feodaliteyi belirleyen, artı - emeğin, emek olarak mı, ürün olarak mı ya da para olarak mı ödemiş olması değildir. Toprak sahibinin, doğrudan üreticinin karşılığı ödemiş artı - emeğini maledinmesinin nedeni, toprağın feodal mülkiyetinden kaynaklanır. Bu da, toprağın çıplak mülkiyetinin sahibi ile, bu toprağın irsen tasarruf hakkına sahip bulunan serf arasındaki ilişkiden, yani mülkiyet ilişkisinden kaynaklanır. Mülkiyet ilişkisi değişmediği sürece, üretim ilişkisi değişmez, ama kendi içersinde evrimleşir ve çözümlenmesini hazırlayan ara evreler oluşturur.

Bundan ayrı olarak, feodalitede, doğrudan üretici ailesinin artı - emeğinin bir kısmını yalnızca kendisi için harcamasının koşulları da vardır. Hayvan beslemesi, ev el sanatları ve benzeri işler için harcanan artı - emek zamanının ürününün tümünü kendisi maledinir ya da maledinmesinin olanakları vardır.

Sonuç olarak söylemek gerekirse feodalizmin, çözülmeye elverişliliği ve iç dinamikleri açısından, bu belirleyici özelliklerin, yani serfin artı - emeğinin bir kısmını kendisinin maledinmesinin, İmparatorlukta üretim ilişkilerinin feodal olmadığına kanıt olarak gösterilmesi, bilimsel açıklamalardan yoksun bir yakıştırma olmak gerekir.

(c) "Prefeodal" ve Feodalite

Hemen aynı paragrafın bitiminde, yazarın, İmparatorlukta üretim ilişkilerini "pre - feodal" olarak nitelmesi, kitabının sonlarında da, "Osmanlı üretim tarzının eğiliminin feodaliteye doğru olduğunu" söylemesi, toplumsal devrimlerin evrensel şeması gözönünde bulundurulduğunda, üretim ilişkilerine, hiç bir açıklama getirmemektedir.

"Pre - feodal" i ("feodalizm - öncesi" ni), dar anlamda şöyle ifade edebiliriz: Gelişmesi sürecinde, feodalizme evrimleşen ve feodalizme öngelen, ama henüz feodal olmayan üretim ilişkileri için prefeodal terimi kullanılabilir.

Terim, geniş anlamıyla, sakıncaları bulunmakla birlikte, pre - kapitalist (kapitalizm - öncesi) teriminde olduğu gibi feodalizm öncesine tekabül eden tüm ilişkiler için de kullanılabilir. Buna karşılık, prefeodalizm, feodalizmin ilk evrelerini kucaklamaz.

İmparatorlukta, üretim ilişkileri

prefeodal ise, feodalizme geçilmemiş demektir, o zaman da adının konması gerekir. Çünkü "prefeodal" diye belirli bir üretim ilişkisi yoktur. Bunun, feodalizme öngelen biçimlerden biri olması gerekir. Ya köleci biçim olacaktır, ya da komünal toplumun son evresini oluşturan tarım komünlerinden biri olması gerekir.

Tarım komünlerinden: örneğin, asya biçimi olamaz. Çünkü asya biçimi, kendi içdinamizmiyle, feodalizme dönüşmeye elverişli değildir. Örneğin, antik (eski yunan ve roma) biçim de olamaz. Çünkü, antik biçim, ilkin köleci biçime, ancak köleci biçim feodal biçime dönüşecektir. Tarım komünleri içersinde, feodalizme dönüşen biçim, cermen biçimidir. Cermen biçiminde ise, toprağın özel mülk olduğu, toprağın eki durumundaki otlak, kuru, av alanı ve benzeri alanların topluluğun ortaklaşa mülkü sayıldığı bir tarım komünü tipi sözkonusu-

dur. Oysa, İmparatorlukta, doğru- dan üretici reaya, ekip biçtiği toprağın sahibi değildir; bu toprağın ancak tasarruf hakkına sahiptir.

Kılıçbay'ın "Osmanlı üretim tarzını" feodaliteye doğru evrimleşen "pre - feodal bir oluşum" olarak nitelmesi, inceleme konusu yaptığı İmparatorluğun üretim ilişkisinin ne olduğunu değil, ancak ne olmadığını söylemekten başka bir anlam gelmez.

Zaman zaman vurgulamışızdır. Her üretim ilişkisinin bir başlangıcı ve bir de sonu vardır. Bu iki uç arasında, o üretim ilişkisinin ara evreleri yer alır. Bu, feodalizm için daha da belirgin biçimde böyledir. Bir üretim ilişkisinin feodal olması ile, bu ilişkinin şu ya da bu evresinde bulunması arasındaki farklar, gözönünde bulundurulmak gerekir. Bizde, feodaliteye, Batı feodalitesinin olgunluk evresi, feodalitenin klasik biçimi, tek model olarak alınır. Böyle bir yaklaşım, bilimsel

Bir Aşkı Önceleme

I.

Biliyorum çiçeklerin madalyası kelebek
Anlatandır öykünün en büyük kahramanı
Üstünden geçeni sayısınca yoldur yol
Bacasının tütmesi evden çok önce gelir
Diyorum ki handan bir adım önde hancı

Uçmak duygusudur kanattan önce gelen
Aradabir kan koksa fla göklerde
Sen kimsin o kimdir bilmiyorum bildiğim
Leylâ benden önce gelir ateşten sudan önce

II.

Bilmiyorum üzülür mü bir deniz
Onca mürekkebi varken yazmadığına
Bileyi taşından söz açmalı mı
Kıntıyla arası açık bıçağa

III.

Sana çok yakışacak birşeyler değiştiren
Kendine çevirsen yalın boy aynasını
Soracaklar sana güz günlerinde
- Nerden aldı bu deseni gömleğin?
- Ağaç mı önce gelir yoksa orman mı?

- Sevdanın otobüsü nerden kalkıyor?
- Nereye varıyor sonra?
Bütün sorulara bir tek karşılık
- Hem koynumun sıcaklığı hem de ufkumdur Leylâ!

Abdülkadir Budak

olmaktan çok, biçimsel bir yaklaşımdır. Feodaliteyi belirleyen mülkiyet ilişkisidir. Ötekiler, her ülkeye ve feodalitenin evrelerine göre değişiklik gösteren özel özelliklerdir. Altı yüz yıl sürmüş bulunan İmparatorlukta, tüm bu altıyüz yıl içerisinde, üretim ilişkilerinin, kendi içerisinde evrime uğramadığı düşünülemez. İleri sürüldüğü gibi, İmparatorlukta üretim ilişkileri, feodalizme doğru evrimleşen *colonus* statüsünde bir üretim ilişkisiyse, altıyüz yıl, hep feodalizme doğru evrimleşmekte olduğu, hep *colonus* statüsünde mi kaldığı yazardan sorulmak gerekir.

(d) Angarya ve Kişisel Bağımlılık

Kılıçbay'ın, "doğrudan üreticinin serf olması için toprağa bağlanmış olması yetmez, toprak sahibi tarafından da elkonulmuş olması gerekir. Bu bağlamda reaya, serf değil, *colonus* statüsündedir." sözleri, reayanın konumunu doğru değerlenmediğini kanıtlamaktadır. Hemen aşağıda, Osmanlı İmparatorluğunda, angaryanın ortaya çıkmadığı görüşünde olduğunu belirtirken, bu yanlışını yineleyecektir.

Biz, daha önceki yazılarımızda, bölgelere göre farklılık gösteren feodalizmin bir özelliğidir bu angarya örneklerini bol sayıda vermiştik. Ülke'deki yazımda, bunu bir basamak ileriye götürerek, İmparatorluğun merkezileşmesiyle birlikte angaryanın merkezi bir yasayla genelleştirildiğini, ve bunun, feodalizmin evrimleşmesi doğrultusunda, para - rantla özdeşleştirildiğini açıklamaya çalıştık.

Feodalizmin iç evrimleşmesi sürecinde, emek - rantın ürün - ranta, ürün - rantın para - ranta dönüşmekte olduğunu, bazı yerlerde, ürünün, bazı yerlerde ilk veya son ikisinin birarada bulunduğunu daha yukarıda yazmıştık. Bu geçişin ayrıntılı açıklamalarını *Kapital*'in üçüncü cildinde okur açık bir biçimde izleyebilir.

Ülke'deki yazımızın, "Yedi - Kulluk ya da Şahsi Hizmet ve Angaryalar ve Bunların Nakdi Ödemeye Çevrilmesi" ara başlığı altında, emek - hizmeti ya da angaryanın, hem varlığını ve hem de Fatih Kanunnamesiyle birlikte emek - hizmeti karşılığında nakit ödenebileceğini, yani emek - hizmetin yerini nakdi ödemenin almaya başladığını, Halil İnalçık'ın "Osmanlılarda Raiyet Rüsümü" adlı incelemesinde aktardığı belgeye dayanarak açıklamaya çalışmıştık.

Reyanın, yalnızca toprağa bağımlı olmadığı, toprak sahibine veya onun temsilcisi sipahiye de bağımlı bulunduğunu göstermesi açısından, yazımdan genişçe bir parça aktarmak, konunun aydınlanmasına yardım edecektir sanırım:

"Reaya ile timarlı sipahi arasındaki bağımlılığın niteliğini belirleyen vergiler içerisinde, en önemlisi çift - resmidir. Çift - resminin, kökeni bakımından, "köylü ile eski senyörler arasındaki bazı feodal hizmetler"den başka bir şey olmadığını ilk kez Halil İnalçık saptamıştır. (.....)

"Kulluk - akçesi". ya da raiyet - resmi de denen çift - resminin kökeni ve niteliği konusunda, en eski ve önemli kanunname, Fatih Sultan Mehmed'in reaya hakkındaki kanunnamesidir. Fatih Kanunnamesinde çift - resmi şöyledir: "Bir çift yılda [üç] hizmet [veya] üç akçe vere [ve] bir orak bir döğen ve bir kağı odun, boyunduruk - resmi iki akçe vere", "bu yedi kulluktan ötürü akçe alına yirmi iki akçe alına" İnalçık, metni, günümüz türkçesiyle şöyle ifade ediyor: "Bir çift [yer] tasarruf eden raiyat yılda üç hizmet veya bunun karşılığı olarak üç akçe vere, bundan başka bir orak (yani ot) ve bir döğen (saman) ve bir kağı odun vere ve ayrıca boyunduruk resmi olarak iki akçe vere, bu yedi kulluk (hizmet) yerine para almak lazımgelse 22 akçe alına." (Halil İnalçık, "Osmanlılar'da Raiyyet Rüsümü", s. 578 ve 581)

İnalçık bu yedi hizmet veya kulluğu ve para olarak karşılıklarını şöyle saptıyor: (1) 3 gün şahsi hizmet veya 3 akçe (2) orak, yani bir araba ot veya karşılığı 7 akçe; (3) döğen, yani yarım araba saman veya karşılığı 7 akçe; (4) bir araba (kağı) odun veya 3 akçe; (5) boyunduruk (araba ile hizmet) veya 2 akçe.

"Üç şahsi - hizmet olan yedi kulluk, Fatih Kanunnamesinde, görüldüğü üzere, emek ve diğer angaryalar biçiminde ödenebileceği gibi, para olarak da ödenebilmektedir. Bir başka deyişle, (şer'i hükümlerden ayrı olarak) kaynağını görenek ve geleneklerden alan hizmet ve angaryaların para olarak ödenebileceği, devlet tarafından yasallaştırılmıştır. Para olarak 22 akçe tutan bu hizmet ve angaryalar, daha sonra çift - resmi adı altında, 22 akçe olarak alınmaya başlanmış ve kökenini feodal bağımlılıktan alan bu vergi, bir toprak vergisi biçiminde görünmeye başlamıştır.

"Burada, üründen, dolayısıyla topraktan alınan vergilerin değil (çünkü bu, öşür olarak zaten alınmaktadır), emek hizmetinin esas unsuru oluşturduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü, üç gün şahsi - hizmet ve bir gün araba ile hizmet, ürüne (toprağa) bağlı değildir, doğrudan doğruya emek - hizmetini içermektedir. Ürüne bağlı gibi görünen ot, saman ve odun, ürüne bağlı bir husus değil, bu şeylerin, sipahiye biçilip (ya da kesilip- taşınması hizmetini içerir. Reyanın yükümlü olduğu ot ve odun, köyün ortaklaşa tasarrufunda bulunduğu doğal kaynaklardan sağlanacaktır. Bunlar zaten doğal olarak vardır (hüda-i nâbittir), üretilmesi sözkonusu değildir; reyanın otu biçmek, odunu kesmek ve her ikisini taşımak için (arabası dışında) gereken emek - hizmetinden başka harcamaya bir şey yoktur. Saman için de aynı şey söylenebilir. Çünkü, ürünün öşürü (genellikle onda - biri) sipahiye ait olduğu için, ürünün bir parçası olan samanın onda - biri de sipahiye ait olmak gerekir. Burada reyanın yükümlülüğü, bu samanın taşınması, yani emek - hizmetidir. Bu nedendir ki, çift resmi, kökeninde, tümüyle, emek - hizmetini içerir. ve bu nedenle de angaryadır.

Bunun, paraya dönüşürken öz niteliğini gizleyen değişik adlar almış olmasının, kulluk - resmi ve ırgadiye yerine çift resmi vb. denmiş olmasının onun öz niteliğini değiştirmeyeceği açıktır. Nitekim, kulluk - resmi, çift - resmi adıyla, yalnızca toprağı işleyenlerden alınmaktadır, toprağı bırakan reaya çift - resmini ödemeye devam ettiği gibi, toprağı olmayan, tarımla uğraşmayan unsurlardan da çift resmi alınmaktadır. Bu unsurlardan alınan çift - resminin miktarı, sorunu, daha da açıklayacak niteliktedir.

"Örneğin, bir reaya, kendi toprağını bırakıp bir başka yere gitse, bıraktığı toprak, bir başkası tarafından işlenip öşür ve resmi sipahisine verilmiş olsa,

giden reaya yazılı olduğu sipahisine çift - resmini ödemek zorundadır. Reaya, topraktan ayrı olarak, serf ile bey arasındaki bağımlılığın ifadesi olan emek hizmetini, para olarak nereye giderse gitsin, üzerine yazılı olduğu sipahisine ödemekle yükümlüdür" Ve bir raiyet yerin koyub ahara gitse amma koyub gittiği yeri sürer kimesne olsa, yirmi iki akçe çift - resmin alalar, gayri nesne almayalar." (Barkan, Kanunlar, 234.) Köylü reaya çifti bırakmış bile olsa, bu vergiyi vermekten kurtulamaz. Reaya, tasarrufundaki toprağı başkasına vermiş ve ölmüş olsa, çift - resmini, toprağı işleyen değil, raiyet yazılı köylünün oğulları ödemektedir. "Bir raiyet defterde sipahiye hasıl kayd olunmuş çiftliklerinin ekserlerin ahar kimesneye virüb giderüb sonra ol raiyet vefat eyleyüb müteddit oğulları kalsa, ol çiftlik resmini sipahi oğlanlarından alur." (Ömer Lütfü Barkan, Türk Toprak Hukuku Tarihinde Tanzimat ve 1274 (1858) Tarihli Arazi Kanunnamesi. s.24.)

"Kökeni bakımından şahsi - hizmet ve angaryaya dayanan çift - resminin, paraya dönüştürülmüş olması, reaya ile sipahi arasındaki bağımlılığı ortadan kaldırmamış, ama sipahinin reyanın doğrudan emeği üzerindeki zorlayıcı unsuru-

nu kaldırmış, görenekten ve gelenekten kaynaklanan ilişkileri yasallaştırmıştır. Böylece reaya, doğrudan emeğini değil, paraya çevrilmiş emek - ürününü sipahiye ödeyerek, daha serbest duruma gelmiştir, ama bu serbestlik, onun serf olma niteliğini değiştiren bir serbestlik değil, bağımlılık ilişkilerinin yasal olarak düzenlenmiş olmasından doğan nispi bir serbestliktir." (Ülke, s. 184 - 188)

Açık olan şey, İmparatorlukta, angaryanın varlığıdır, ve feodalitenin evrimleşmesiyle birlikte, nasıl angaryanın (emek - rantın) yerini ürün - rant ve para - rant almışsa, İmparatorlukta da, kaynağını angaryaya bağlı olarak emek - hizmetten alan ve giderek nakdi ödemeye dönüşen bağımlılık vergileri almıştır. Yazarın ileri sürdüğünün aksine, İmparatorlukta, angarya vardır, köşulları da başlangıçta, gelişkin biçimiyle bulunuyordu. Bizim, reyanın yalnızca toprağa bağlı değil, aynı zamanda, toprak sahibine veya toprağın sahibi devlet ise onun temsilcisi durumunda sipahiye bağımlı olduğunu açıkladığımız halde, yazarın bunu görmemezlikten gelmiş olmasını, bilimsel nesnellikle bağdaştırma olanağı yoktur.

Gündelik Konuşmalar

1.

Boşver baba diyorum, kömür alamazsak Kor gibi yüreklerimiz

2. BÜTÜN YOLLAR...

Üstüme bir balıkçı kazağı geçiriyorum (Bayağı hastayım)

Nicedir leylekler de unuttu buraları

"Ayvalar erken çiçeklendi mi eyvah evlat")

Baba haydi diyorum, geç kalırsak

Aniden çöker Roma yollarında sis

3. HEP

Neden diyor babam -sesi ıslak mı şahan mı-

Ağıtlara belenir Türküler hep yetim düşer hep sıla kuşu

Biri sağ memesini avuçlayan çengi bir denizin sol memesini beriki

Ve özlemleri celâlleri sazları yaprak-dal insancıklar

Neden horoz güreşine sıvazlanır hep neden Berlinlerde

Aynı sözcüklerin yatağında sevişmek dururken

Salyalı kusmuklu "free" istasyonlar

Türkmen yaylası Babil bahçeleri Amazonırmak

Neşesiz sapşarı kronik verem neden

Yurdumun toprağı kadar aziz babam diyorum,

-Kulakları çınlasın yangın sevdalar ustasının-

Hep bizden sorulacak

Bu cennet bu cehennem

4. DÜŞÜMDE

Hoşçakal diyor babam, ben yaşadım yaşadığımca

Sonra bir yağmur bir yağmur...

Metin Göz

AMERİKAN ROMAN

Ömer Türkeş

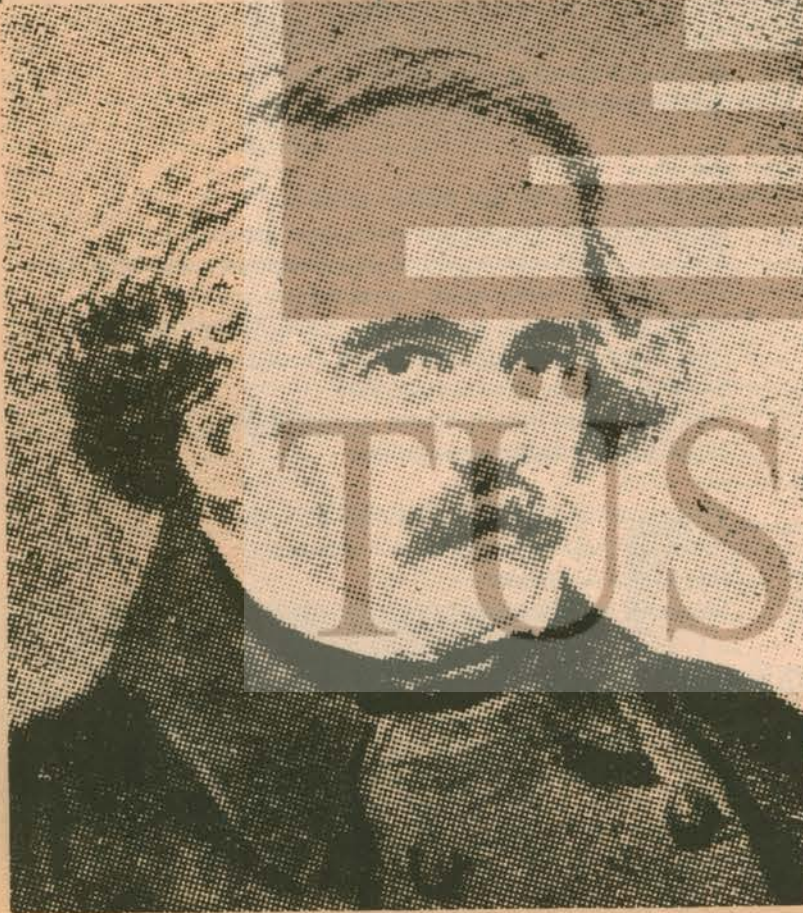
Geçen sayımızda, yazı dizisi sürecinde incelenecek yazarların kronolojik bir sıra izlemeyecekleri belirtilmişti. Bu ayki sayımızda konu edindiğimiz Amerikan roman yazarları, belirlediğimiz anlayıştan yola çıkarak belirlendi. Kendilerine öncelik vermemizin nedeni, Amerikan romanında görülen önemli akımların kaynağı olmalarındandır.

En büyük romanı sayılan "Scarlet Letter"ı okuduğumuzda *Nathalie Hawthorne*'u (1804-1864) büyük bir romancı olarak kabul etmeyebiliriz. Hawthorne'un önemi, ilk gerçek Amerikan romancısı olmasındadır. Hawthorne, gerek çağdaşlarının gerek kendinden sonra gelen kuşağın örnek aldığı bir yazardır. Melville'e "Moby Dick"i yaratma esin ve yürekliliğini, Hawthorne'un fantezileri ve çeşitlemeleri vermiştir. Onun izlerini daha sonraları Henry James'de de görmek mümkündür. Ancak James, Hawthorne'un fantezi ve çeşitlemelerinden değil de, daha çok toplumsal ilişkileri betimleyişinden etkilenmiştir.

Nathalie Hawthorne'un simgesel ve gizemli anlatımları, Edgar Allan Poe'nun öykülerini andırır, ama o, çarpıcılıktan özellikle kaçınmasıyla Poe'dan ayrılır.

Aşkınlık felsefesine ve doğaya bağlı bir yazardır Hawthorne. Bunda, o çağın ünlü bir düşünürü olan dostu Ralph Waldo Emerson'un (1803-1882) etkisi önemli yer tutar. Ancak, Hawthorne, doğayı güzel bulmakla birlikte, yapıtlarında doğa-insan ilişkilerinden çok, toplum-insan ilişkilerini inceler. Bu yaklaşımı nedeniyle de zaman zaman çağının gerçekliğini yakalayabilmiştir. Ama Emerson'un, "her doğal gerçek, dinsel bir gerçeğin sembolüdür" savını benimsemesi, yapıt-

NATHALIE HAWTHORNE



Nathalie Hawthorne Henry James Sherwood Anderson

larında simgeler ve doğaüstü yaratıklar kullanmasına neden olmuş ve böylece gerçekliği yansıtmaktan oldukça uzaklaşmıştır.

Hawthorne'un tüm sorununun, nesnel dünya ilk düşsel dünyayı birleştirmek olduğu söylenebilir. Nesnel dünyayı betimlerken İnsan davranışları, kadın-erkek ilişkileri ve insanların "Yeni Dünya"daki yaşama biçimlerine yönelir. Çoğu romanının baş karakteri kadındır. "Scarlet Letter"daki Hester Prynne tipi, Amerikan edebiyatına giren ilk kadın kahramandır. Ancak, Hawthorne kadınları nesnel olarak gözlemlemekle kalmamak, olaya bir erkek gözüyle de bakarak, kadını yer yer küçümsemiş ve bu nedenle büyük bir kadın kahraman tipi yaratamamıştır. Erkek kahramanlarının iç dünyalarını betimlemekte ise, çok daha başarılıdır.

Gerçeklik içinde kaldığı sürece Hawthorne imgeler kullanmaz. Karakterleri betimlemede yalın bir anlatım seçer. Ancak, romanlarında kurgu belirgindir. Hawthorne'un insanları, sözlerini söylemek için sıra bekleyen tiyatro oyuncularını andırırlar.

Yaşadığı yıllarda Amerikan toplumunun henüz oturmuş bir yapıya ulaşmamış olması ve biraz da kendi karakteri gereği, daha çok karanlık ve umutsuz konularla ilgilenmiştir. Bunda Püriten ahlakı ile yetiştirilmesinin de rolü vardır. Sonraları bu mezhepten giderek kopar. "Scarlet Letter", Püriten ahlakının eleştirisi ve yadsınmasıdır. Hawthorne'un salt ahlak üzerine değil, diğer tüm konular üzerine de yaptığı eleştiriler birer soru olarak, vardır. Bu sorulara bir çözüm getirmeyiz. İçinde sürekli taşıdığı belirsizliği "Scarlet Letter"ın önsözünde şöyle yansıtır: "Bir yazar nedir?" sorusu yıllardan beri tartışılan karanlık bir konudur. Öykü kitaplarının yazarı! Ne çeşit bir iştir yaşamda, Tanrı'nın yüceltilişinin nasıl bir yoludur, ya da insanlığa bugün ve yarın bir yardımı dokunabilir mi?"¹

Fantastik roman ve öyküleri, simge ve çeşitlemeleri (allegori) ile dehşet romanlarını andırırlar. Bu eserlerinde, ay ışığındaki hayalet, çift ruhlu insan, aynanın içinden gidilen geçmiş, kasabanın gizli günahı, kanlı ayak izleri gibi motifleri kullanır. Goethe'nin "Faust"undan etkilenerek yazdığı ve şeytan motifinin kullanıldığı üç tane öyküsü vardır Hawthorne'un. "The Gentle Boy" adlı uzun öyküsü toplumdaki mezhep ayrılıklarından doğan çatışmaları konu alır. Hawthorne bu öyküyü arkadaşları tarafından itilen bir çocuğun dramı olarak işlemiş ve

ilk kez kendi düşüncelerini öyküye katmıştır.

En önemli eseri *Scarlet Letter*'i (1850) üç yılda tamamladı. Roman dört kişinin etrafında döner: Kadın kahramanı Hester Prynne, oğlu, yaşlı kocası Roger Prynne ve sevgilisi Arthur Dimmesdale. Hester Prynne'in yaşlı kocası yerine sevgilisinden bir çocuk dünyaya getirmesi, yaşadığı toplumun Püriten ahlakınca büyük bir günahıdır. Bu olay kocasından öç alma duyguları doğurur. Ancak bu duygular Roger Prynne'nin kendi felaketiyle sonuçlanır. Arthur Dimmesdale de korku ve pişmanlık duygularıyla sönüp gider. Yalnızca Hester Prynne tüm toplumsal baskılara karşı felaketlerin üzerinde kalabilmiştir. Romanında kadının yıkılmayıp işliyerek, onun suçunu en hafif gören Hawthorne, Püriten ahlakını açıkça yadsır.

En önemli eseri olarak görülmesine karşın, *Scarlet Letter* bir edebiyat şaheseri değildir. Hawthorne'un karakterleri gerçeklikten (yaşanabilirlikten) uzaktır. Birer tip olarak nitelenemezler. Tolstoy "Anna Karenina"da Hester Prynne'nin dramına benzer bir konuyu işlemiştir. Ancak, "Karenina'nın kişiliğinde ve kaderinde olan ortalamanın dışındaki şey, herhangi bir kişisel tutkunun, herhangi bireysel psikolojik abartılışı değil, burjuva aşk ve evlilik ilişkilerinde bulunan toplumsal çelişkinin açıkça belirtisidir."² Üstelik Tolstoy Karenina'nın aşkı için yaptığı fedakarlığı da yüce bulmaz; "Çoşukların tüm yüceliğine karşın bu trajik yükselişin ardından, zorunlu olan bir traji-komik gelecektir; yani eski yaşamlarını sürdürecekler, daha önceki hiç de yüce olmayan fakat tümüyle gerçek olana sarılacaklar ve normal yaşam düzeylerine geri döneceklerdir."³

Karenina'daki bağlantı ve ilişkiler, bunalımlar, bu bunalımların her evresi, karakterlerin her düşüncesi ve coşkusu dönüm noktasıyla, öyküce bunalımın ortaya çıkmasını sağlayan olayla birbirinden ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir. Bireysel kaderle, nesnel birliği dolaysız ve hissedilir biçimde, yani organik bir biçimde vardır.

Hester Prynne ise sınıfsal yapısına karşın yüceltilir. Ortalama bir karakter olarak yaşarken, yazarın istediği bir andave kendisinden bekliye-meyeceğimiz bir şekilde, "Ne yaptıkça, o sadece kendi içinde bir kurala bağlıdır," diyerek felsefe yapabilir ve tekrar ortalama karakter kişiliğine dönerek oğluna annelik eder. Yani Hester Prynne'in gelişimi olayların gelişiminden kopuktur. Daha açık söylersek, roman diya-

lektik bir bütünlük göstermez. Kur-
gu yapay, olay örgüsü ise zayıftır.

Scarlet Letter'dan bir yıl sonra yazılan, "The House of Seven Gables" (1851) yıkılmakta olan eski bir ev çevresine odaklanır. Karakterler bina ile olan ilişkileriyle betimlenmiş, zaman zaman alegori ve sembol kullanılmasına karşın, Hawthorne bu eserinde klasik roman kalıplarında kalmıştır. Kişilerin iç dünyalarının yansıtılması başarılıdır. Hawthorne'nun diğer eserleri şunlardır: "Fanshawe" (1828) "Twice-Told Tales" (1837), (bu iki kitabında kısa öykülerini ve denemelerini toplamıştır.), "Mosses From An Old Manser" (1846), "The Blithedale Romance" (1852), "The Marble Faun" (1860).

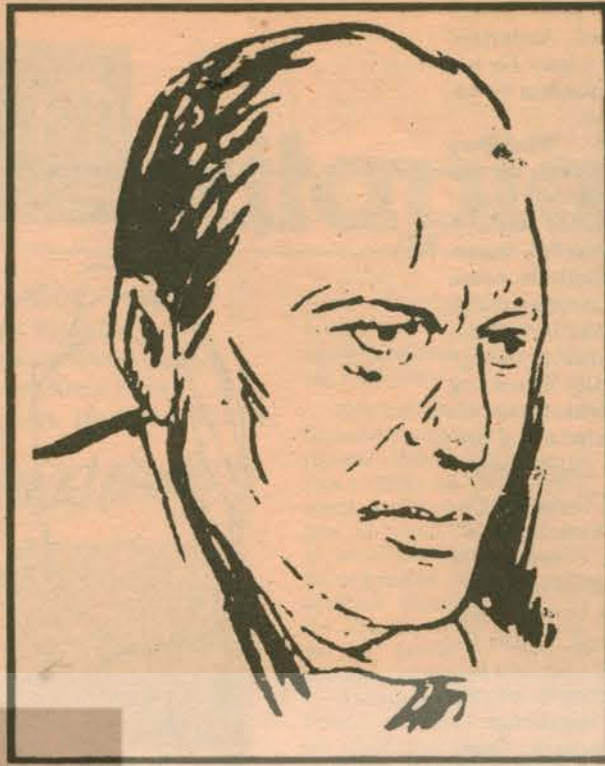
Hawthorne sürekli ortalama insan üzerinde durarak, tarihsel ve toplumsal süreçleri yansıtmaya olanaklı yitirmiştir. Ancak zaman zaman çağının gerçekliğini yansıtabilmesi ve ilk gerçek Amerikan romancısı olma özelliği ile günümüzde de Amerikan edebiyatındaki yerini korumaktadır.

Zengin bir İrlandalı göçmenin oğlu olarak dünyaya gelen Henry James, (1843-1916) babasının okumaya verdiği büyük önem nedeniyle iyi bir eğitim gördü, yaşamı boyunca edebiyat dışında bir işle ilgilenmek gereksinimi duymadı. Kardeşi William James de çağının tanınmış bir düşün adamıdır.

James'in yaşamı New York, Londra, Paris üçgeni arasında, Avrupa'nın önemli kültürel merkezlerinde geçti. Bu nedenle Avrupa'nın kentsoylu kültürünü ve ahlak değerlerini benimsemiştir.

Önemsiz bir sakatlığı nedeniyle Amerikan İçsavaşına katılmaması James'te bir eksiklik duygusu yaratmış, para kazanma gereksinimi de olmadığı için kendisini tümüyle sanat ve edebiyata vermiştir. Bütün yaşamı boyunca gerek roman yazarken, gerek roman kuramı üzerine çalışırken, Nathalie Hawthorne'nin etkileri görülür James'te. Ahlaksal konulara değinmesi, olayları gerçekçi betimleyişi, romanda "bakış açısı" tekniğine yaklaşımları hep Hawthorne'nin izlerini taşır. Ancak onun sembol, gizem ve allegorilerini kullanmaz.

"Edebiyatın ödevi her zaman sözcülüğünü yaptığı sınıfı örgütlemek olmuştur"⁴ Henry James tam bir kentsoylu yazardı. Romanlarında daima çağının yüksek sosyetesini konu aldı. Çıkış noktası gerçekliktir ancak bu gerçeklik bir anlatım yolu, bir yöntem olarak vardır. Konu aldığı Avrupa ve Amerikan sosyetesini, sosyetedeki kentsoylu insanların yaşamlarını ve olayların geçtiği kentleri gerçekliğe uygun olarak betimlemiştir. "The American" ve "The Ambassador"daki Paris anlatımlarında, kent sanki romanın bir karakteriymişçesine işler: "O muazzam, görkemli, ışıl ışıl şehir, ışıkları yayan bir dev gibi, kıymetli bir taşmışçasına önünde duruyordu."⁵ Henry James için "eleştirel gerçekçi" deyimini kullanmak yanlış olur. Çünkü o, betimlediği



HENRY JAMES

toplumun çıkmazlarını, çürümesini ve bireylerin bu toplum yapısına baş kaldırışını işlemeyi düşünmemiş, zaman zaman bu yapının savunuculuğunu da yapmışsa da, olayları daha çok doğalcı bir tutumla aktarmıştır.

James'in bu doğalcı yaklaşımı Flaubert'in izlerini taşır. Hawthorne'den sonra onun tekniğini etkileyen yazarlar Flaubert ve Turgenyef'tir. Romanda doğalcı akımın en önemli iki adından biri olan Flaubert; olayların, gerçekte olduğu gibi ve yazarın görüşünün etkisi olmaksızın verilmesinden yanaydı. Bu görüş sonraları James'in roman kuramının temellerini oluşturmuştur. "Washington Square"i Avrupa yaşamını konu edinmeyen romanlarındaki biridir. Kendi gençliğini yaşadığı New York kentini, bu kentin yaşamını ve kentte yalnızlık çeken bir adamın öyküsünü anlattığı roman, gerçekte kendi anıdır.

Avrupa'yı tanıdıktan sonra yazdığı kitaplarında işlediği ilk karakterleri Avrupa'da yaşayan zengin Amerikalılardı. Antika ve tarihi eserlere düşkün, kültürlü ve yüksek sosyetedeki kişilerdi bunlar. Fakat Avrupa'nın katı ahlak kuralları ile çelişki içerisindeydiler. Bu dönem James'in Avrupa kültürünü yeni yeni benimsemeye başladığı dönemdir.

"The American"da, Amerika'dan ayrılıp Paris'e gelen genç bir adamın bir Fransız kadını ile ilişkisi, Paris'in renkli yaşamı ve ailesinden gelen baskılarla genç adamın sevgilisinden ayrılıp yeniden Amerika'ya dönüşü anlatılır. Bu ayrılığa dayanamayan kadın, üzüntüsünden herşeyini terkedip manastıra kapanır, fakat genç adam böyle olaylardan etkilenmez, Amerikalı olmasının getirdiği güç vardır onda.

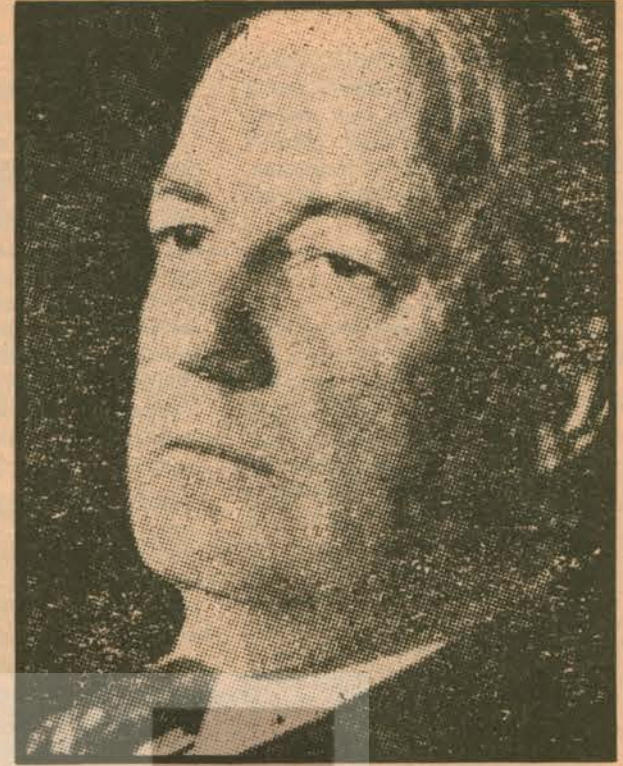
Uzun öyküsü (ya da kısa romanı) "Daisy Miller"deki yaklaşımı biraz daha farklıdır. Yine Amerika'dan gelir zengin kahramanımız. Annesi ve küçük kardeşi ile Avrupa'nın

önemli kentlerini gezerler. Genç kız, sosyetenin katı ahlak kurallarına uymaz, bu nedenle dışlanır. Bu kuralları benimsemiş bir Amerikalı ile birbirlerini severlerse de, kitap Daisy Miller'in sonu ölümlü biten trajedisidir. James bu öyküsünde sık sık Amerikan insanının üstünlüklerini vurgulamış, ancak sonuçta genç kızı ölüme göndererek, Avrupa kentsoylu ahlakını benimsediğini göstermiştir. "Daisy Miller" yapıtında Turgenyef ve Flaubert'in etkileri gözlenebilir. Flaubert'in Madame Bovary ve Turgenyef'in Bazarov tipleri de, tıpkı Daisy Miller gibi toplum kurallarını, toplum ahlakını çiğnemiş karakterlerdi ve karşı kıskıları trajik olarak noktalanmıştı.

Son dönemlerinde yine aynı konuları, fakat başka bir açıdan incelemiştir. Özellikle "The Ambassador"un konusuyla "The American"ın konusu arasında fazla bir fark yoktur. Ancak son romanlarındaki Amerikalıların dürüstlükleri ve ahlak değerleri yazar tarafından üstün tutulmuştur.

Henry James'in asıl önemi romana saygınlık kazandırma uğraşısı vermiş bir kuramcı olmasından gelir. 1844 yılında "The Art of Fiction"i yazarak, roman eleştirisi tartışmalarına katılan James, romandaki gerçekliğin, yaşamdan daha gerçek olduğunu ileri sürmüştür. "Çünkü romana aktarılmış yaşam, seçme ve düzenleme yoluyla belli bir bakış açısından sunulmuş, kendi içinde bütünlüğü ve anlamı olan bir yaşamdır. Romanda gerçeklik izlenimini bozan şeylerin başında bakış açısının dikkatsizce kullanılması, yazarının dışarıdan kendi düşüncesi ve yargılarını belirtmek için okuyucuya seslenmesi gelir."⁶

Birçok romancı gibi Henry James de romanlarında, olayın odaklandığı gözlemci bir karakter kullanır. Bunlar içerisinde "The Ambassador"daki uşak Strether tipi en başarılısıdır. Ancak James'in gözlemcileri gelişen olayları yönlendirmeye



SHERWOOD ANDERSON

ye çalışırlar. Daha doğrusu olayların gelişimi gözlemcinin kişisel gelişimiyle özdeşdir.

Henry James'in romanı anlık bir esinin değil, başından sonuna dek tiziz bir çalışmanın ürünüdür. Romanları, kendi kuramlarının somutlanmasıdır. Söylenen her söz, her davranış ve her düşünce özenle kurulu olay örgüsüne bir katkıdır. Anlatılan en önemsiz karakter bile, söz aldıklarında işlenen temanın gelişimine katkıda bulunurlar. Bu nedenle James'in romanlarının iç bütünlükleri çok sağlamdır. Zaman olgusu kusursuz, olayların gelişimi devinlidir.

Roman üzerinde geliştirdiği kuramlardan ödün vermeme isteğiyle biçimsel güzelliği öne çıkaran James, romanlarındaki kişilerine yeterince canlılık katamamıştır. Olay kahramanlarının iç dünyalarının betimlenişi ya da fazla derine inmeden yansıttığı basit ve görgüsüz kadın tipinin verilmesi başarılıdır, fakat James'in insanları çeşitlilik göstermezler. Kullandığı gözlemci kişiler çoğunlukla benzer kalıplarla katılırlar olaylara. Betimlenmelerini başarılı olarak nitelediğimiz, görgüsüz sosyete kadınları, bir romanından çıkıp diğerine girmişçesine aynılık gösterirler. İç dünyalarının verilmesi başarılı olsa da, James'in kahramanları, bizde gerçeklik duygusu yaratmaz, hareketsiz ve abartılıdır. Bir karakterinin niteliklerini vurgulamak için, karşıt karakter yaratma yoluna gitmesi, her iki karakterinin de eksik, ya da yaşayabilirlikten uzak olmasına yol açmıştır. Betimlediği tiplerin böylesine başarısız olmasında, biçime verdiği önemin yanı sıra, James'in, insanların hep aynı çevreden, Amerikan ve Avrupa sosyetesinden seçmesinin rolü büyüktür.

Henry James'in başlıca romanları şunlardır: "Washington Square", "Portrait of A Lady", "The Bostonians", "The American", "The Europeans", "Wings of the Dove",

"The Golden Bowl", "The Spoils of Pynton".

Roman üzerine getirdiği kuramlar ve yazdığı romanlardaki özenli çalışmalarıyla ulaştığı çok sağlam iç bütünlük ve biçimsel güzellik Henry James'e gerek Amerikan, gerek dünya edebiyatında tartışılmaz bir yer sağlamıştır.

Sherwood Anderson (1876-1941) ülkemizde hemen hemen hiç tanınmamış bir yazar. Oysa kendi ülkesinde büyük etkiler yaratmış. Kendinden sonra gelen roman yazarlarına (ki Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldwell, Wolfe ve Henry Miller gibi isimler dahildir bu kuşağa) kendi görüş ve stilini kabul ettirmiş tek yazardır. Saydığımız bu yazarlar süreci içerisinde Anderson'un etkisinden uzaklaşıp, her biri kendi özgün tekniklerini yaratmışlarsa da, insan bilincinin derinliklerine inme tutkuları hiç dinmemiştir.

Sherwood Anderson'un yazarlığına "aniden" atılvermesi o ana dek çok çalkantılı geçen yaşamının bir sonucudur. Çocukluğu yoksulluk içinde geçmiş, oniki yaşında çalışmaya başlayıp, ondördünde öğrenimini terketmiş, Amerikan İspanya savaşına katılıp, ülkesine geri döndükten sonra atıldığı iş yaşamında ardarda gelen başarılarından sonra zengin bir iş adamı olmuştur. Sherwood Anderson'un yazarlığına başlaması bundan sonradır. 40 yaşına gelmişti. Ansızın evini ve işini terkederek, Chicago'ya yerleşti, yazmaya başladı.

İlk romanı "Windy Mc Person's Sun" (1916) kendi kaçıncı öyküsüdür. Evini ve işini terketmiş bir adamın gerçeği arayışını anlatır. Bundan üç yıl sonra yazdığı ve bugün de en başarılı olarak nitelediğimiz "Winesburg Ohio" (1919) adlı eseri ona edebiyat dünyasındaki ününü ve yerini sağlarken, oldukça etki ve şaşkınlık da yarattı. Çünkü yazar, kişilerin iç dünyalarında dolaşıyordu. Eski kuşak eleştirmenler buna tepki gösterdilerse de, özellikle genç kuşak eleştirmenlerden büyük övgüler topladı.

Yazar, 1925'de yazdığı "Dark Laughter" ile, eski-yeni tüm eleştirmenlerin beğenisini topharak yerini iyice sağlamlaştırdı. Bu parlak dönem, psikoloji biliminde de bilinç altının önem kazandığı bir süreçtir. Aynı anda Avrupa'da da bazı yazarlar (özellikle Stephan Zweig) karakterlerinin iç dünyalarının betimleyen romanlar yazmışlardı.

Bu parlak dönem 1930'lara dek sürdüyse de, gitgide gelişen çağa ve çağın sorunlarına uzak kalan Anderson önemini ve okunurluğunu yitirmeye başladı. Sosyal konulara değinerek, çağını yakalama kaygıları taşıyan "Kit Brandon" (1936) romanında, bireylerin iç dünyalarını değil, toplumsal hareketleri konu almıştır. Bu romanda, iki savaş arasındaki süreçte Amerika'da yaşanan ekonomik bunalım, işçi hareketleri ve gitgide güçlenen yeraltı dünyası anlatılır, ancak, dış gerçekliğe ob-

jektif olarak yakaşmada zorluk çeken bir yazar olması, Anderson'un "Kit Brandon"da yapay bir anlatım kullanımına yolaçmış ve roman başarısız olmuştur.

En önemli eseri "Winesburg Ohio" için bir öykü-roman diyebiliriz. Toplam 21 bölümden oluşur kitap. Bu bölümlerden her biri ayrı ayrı bağımsız öykü niteliği taşıyacak da, bir araya geldiklerinde, ortak bir alt tema ile kitap roman niteliği de kazanır. Öykülerdeki birleştirici unsurlar, merkezi karakter George Willard, konuların geçtiği Winesburg kasabası ve öykülerdeki ortak biçemdir. Bu teknik daha sonra Erskine Caldwell'in "Bir Garip Zenci" (1930), Steinbeck'in "Cennetin Çağıruları" (1932), "Yukarı Mahalle" (1935) ve Faulkner'in "Yenilmeyenler" romanlarında da kullanılmıştır. Fakat sözünü ettiğimiz bu eserlerde, öyküleri birleştiren güçlü bir ana tema vardır; "Winesburg Ohio"da ise, ilk başta dikkati çekmeyen bir alt temadan söz edilebilir: Kasabanın yerel gazetesinde yazan genç George Willard her öykünün gözlemleyicisi ve aktarıcısıdır. Ancak o, ne Henry James'in ne de Joseph Conrad'ın gibi çözümleyici bir nitelik taşımaz. Kasaba insanları genellikle, uyumsuz, yalnız, anlaşılmasız olmaktan üzgün ve cinsel sorunları olan kişilerdir (Anderson kitabına yazdığı önsözde onları "grotesque" (kaba) olarak niteler). Kendilerine yardımcı olabilir, içlerinde yatan gizi birgün yazar olduğunda dış dünyaya aktarabilir ve böylelikle şimdi varlıklarının duyumsanmadığı dış dünyada tanınabilirlik umuduyla George Willard'a açılırlar. Kasaba insanlarının sorunu bir yabancılaşma, bir varolma sorunudur. Endüstrileşme sürecindeki kapitalist bir ülkenin insanların dramını anlatarak, belki de ayırdında olmadan çağına tanıklık eder Anderson. Başlangıçta genç Willard sorunları görmez, ancak her öyküde biraz daha gelişerek, aynı sorunların kendisi için de var olacağını düşünür ve kasabayı terkederek. Yanında götürdüğü, iletişimden yoksun insanların, seslerinin duyurulacağı umududur.

"Winesburg Ohio" gerçekliğe en çok yaklaştığı eseridir. Romanlarında, bağlandığı Amerikan değer yargılarının (amaçlılık, bireysellik, fırsatçılık, sınırsız doğa inancı, maddecilik, hoşgörülülük olarak sıralayabiliriz bu değer yargılarını) etkileyiyle gerçeklik yerine duygusallığın öne çıkması, toplum-insan ilişkilerinden doğa-insan ilişkilerinin betimlenmesi ve bunların birbirleriyle etkileşim süreçlerinde değil de, diyalektik bütünlükten uzak, kopuk kopuk aktarılması Anderson'u tipik yaratmakta başarısız kılmıştır. Kullandığı bilinç akımı tekniği nedeniyle zaman olgusu kusurlu ve orantısız, mantıklı bir olay diziminden yoksundur. Bunda anlık esinlerin yazarı olmasının rol oynadığını söyleyebiliriz.

Bilinçaltına inen ve bilinç akımı tekniğini kullanan ilk Amerikan yazarı olması ve böylelikle Amerikan romanına getirdiği yeni boyutlar,

Desen: ŞÜKRÜ KARAKUŞ



Al Atlarım Ateşten Atlar

Söyle kuşlara ki benden irak gitmesinler hiç olmazsa sabahları konsunlar dallarıma
Dallarım yalnız, yalnız onları kaldıracak güçtedir
Ne bilir bunu yedellere meyil vermiş gönüller
Ne bilir bunu akşamdan uyanmayı denememişler
Gece, gizemli sesiyle yalnız bekçilere sır verir
ve benim kıskanç yasadışı duygularım kabarr
Hiçbir tüyük cesur değildi beni kabul etmeye
Bir büyük meydan ateşinde tarafımdan yakılmaktan korktular
Al atlarım ateşten atlar bir hülyaya uçarlardı
sen ne zaman gülsen yüreğim çatları karlı gecelerde
Deseydim ki dağlar bana ırmak doğurun
bir ana bebeğini sarar koyardı önüme
ve derdi ki işte...
ve derdi ki...
ve....

Arkadaşlar buyurun, buyurun ve tanrılar gibi konuşun
Yalansız apak bir memeden emelim
bileklerimizi keselim kanlarımızı içelim
ve diyelim
diyelim ki bizi duyanlara ve duyacaklara
biz Kahkaha Sultanın Kan Kalesine gideceğiz
ya döneceğiz ya dönmeyeceğiz.
demek isterdim.

Söyle kuşlara ki benden irak gitmesinler hiç olmazsa sabahları konsunlar dallarıma.

Mahmut Temizyürek

Sherwood Anderson'u tanınması gereken bir yazar olarak nitelememize neden olmuştur.

- 1- Scarlet Letter, Nathalie Hawthorne.
- 2- György Lucacs, Avrupa Gerçekçiliği, Çev. M.H.Doğan, Payel Yay.

- 3- A.ge.
- 4- Lunaçarski, Sanatta Sosyalist Gerçekçilik, Çev. Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları.
- 5- Henry James, "The Ambassador".
- 6- Ünal Aytür, "Henry James ve Roman Sanatı", Ankara Üniversitesi DTCF Yay.

Winesburg - Ohio kasabası yakınındaki dar, derin derenin hemen yanındaki küçük çatki evin yarı çürümüş verandasında, kısa boylu, yaşlı, şişman bir adam, sinirli sinirli bir aşağı bir yukarı dolanıyordu. Yonca ekilen, ancak yoğun bir sarı hardal otu ürünü veren geniş tarlaların arkasında, işten dönen çilek toplayıcılarıyla dolu bir arabanın ilerlediği ana yolu görebiliyordu. Kızıl erkekli çilek toplayıcıları gürlütlü bir biçimde bağırıp güllüyorlardı. Mavi gömleklili bir delikanlı arabadan atlayıp, kızlardan birini de yanına çekmek istediğinde kız, tiz bir sesle haykırıp karşı koydu. Genç adamın ayaklarından çıkan toz bulutu batmakta olan güneşi perdeledi. Geniş tarlalardan ince, kız sesine benzer bir ses geldi. "Hey, Wing Biddlebaum, saçlarını tara, neredeyse gözlerine girecekler," diye emrediyordu ses dazlak adama. Adamın küçük elleri, sanki karmaşık saç lülelerini düzene sokarmış gibi, sinirli sinirli çıplak beyaz alnında gezindi.

Onu bir hayalet gibi saran kuşkuyla her zaman huzursuz ve korkak düşen Wing Biddlebaum kendisini hiçbir zaman yirmi yıldır yaşadığı kasabanın parçası olarak düşünmemişti. Winesburg'un tüm insanlarından sadece biri ona yakındı, New Willard House'un sahibi Tom Willard'ın oğlu George Willard ile aralarında dostluğa benzer birşey kurulmuştu. Winesburg Kartalı gazetesinde muhabir olan George Willard bazı akşamlar ana yol boyunca yürüyerek Wing Biddlebaum'un evine gelirdi. Şimdi de, yaşlı adam verandada bir aşağı bir yukarı gidip gelirken, ellerin sinirli hareketi, George Willard'ın geleceğini ve akşamı birlikte geçireceklerini düşünmesindendi. Toplayıcıları taşıyan araba görünmez olunca, uzun yabani hardallarla kaplı tarlayı katederek yürümeye başladı. Demir parmaklığa tırmanarak kasabaya dek uzanan yolu endişeyle gözledi. Bir süre öylece kaldı, ellerini birbirine sırttı, yolun her iki yanına birer bakış attıktan sonra geriye koşup evinin verandasında yeniden yürümeye koyuldu.

George Willard ile dostluk kurana dek, kasaba için merak konusu olan Wing Biddlebaum, utançlaçlığını ve esrarengizliğini biraz kaybederek, endişe denizinde boğulmaktan kurtulup ortalığa çıktı. Sonraki günlerde kasabanın ana caddesi boyunca ya da evinin önündeki kaldırımda bir aşağı bir yukarı dolaşarak genç adamla heyecanlı heyecanlı sohbet eder olmuştu. Sesi, yavaş yavaş alçak ve uyusuk bir tondan, giderek tiz ve yüksek bir tona dönüşürken eğri gövdesi dikleşir, sessiz Wing Biddlebaum balıkçı tarafından dereye geri bırakılan bir balık gibi kıvrılarak, uzun yıllar boyu belleğinde taşıdığı düşünceleri sözcüklere dökerdi.

Wing Biddlebaum çokça elleri ile konuşurdu. İnce, anlatımlı parmakları sürekli hareketli, sürekli arkasında ve ceplerinde gizliydi. Ortaya çıktıklarında anlatımın itici pistonuydular sanki. Wing Biddlebaum'un öyküsü ellerin öyküsüdür. Ellerin hapsedilen bir kuşun kanat vuruşlarına benzer bitmek bilmiyen devingenliği "ona Biddlebaum adını verdirmişti, diye düşünmüştü kasabanın belirsiz bir şairi. Eller sahibini uyarırlardı. Onları başkalarının saklamak ister, tarlada çalışan ya da köy yolunda gruplar halinde yanından geçen diğer adamların anlatımsız sakın ellerine şaşkınlık ve hayranlıkla bakardı.

George Willard ile konuşurken, Wing Biddlebaum yumruklarını sıkarak, masaya ya da evinin duvarlarına tempo tutar gibi vururdu. Bu hareket onu daha rahatlatıyordu. Kirlarda gezinirken konuşma sırası kendisine geldiğinde bir dal arayıp bulur ya da bir çitin korkuluğuna tutunurdu.

Wing Biddlebaum'un elleri kendi başına bir kitap değerindedir. Bu ellerin hareketlerine hoşgörüle bakıldığında sahibinin bir çok ilginç ve hoş özellikleri anlaşılabilir. Bu eller, Winesburg'ta yalnızca devingenlikleriyle ilgi çekiyorlardı. Onlarla, Wing Biddlebaum, günde yüz kırk quart kadar çilek toplayabiliyordu. Onun ayırdeci özelliği ününün kaynağı olmuşlardı. Wing

Biddlebaum'un elleri, banker White'in evi ve Cleveland'da güz yarışlarında iki - onbeş tırıs yarışını kazanan Wesley Moyer'in erkek tayı Tony Tip gibi, Winesburg için bir övünç kaynağıydı.

George Willard birçok kez bu elleri sormak istedi, her keresinde merakını bastırdı. Ellerin garip hareketinin ve birşeye tutunma isteklerinin bir nedeni olduğunu hissediyordu, ancak yaşlı adama gitgide büyüyen saygısı nedeniyle, daima kafasında takılı bulunan bu soruyu soramıyordu.

Bir keresinde sorma noktasına geldi. Bir yaz öğleden sonra kırlarda yürürlerken, durup bir bankta oturdular. Oturdıkları bankta, bütün öğleden sonra boyunca Wing Biddlebaum sanki ilham gelmişçesine konuştu. Bir ara duraksadı ve dev bir ağaçkakan gibi, tahtaya vurmaya sürdürerek George Willard'a bağırdı. İhtiyar adam, Willard'ın çevre tarafından çok fazla etkilenmesinden hoşnut değildi, "kendi kendini tahrip ediyorsun," dedi ağlamaklı. "Yalnız kalıp düşünmelisin, düş kurmaktan korkuyorsun. Onların konuşmalarını dinleyip onlara benzemeye çalışıyorsun."

eller

SHERWOOD ANDERSON

Bankın üzerindeki Wing Biddlebaum, bakışını yeniden evi yönüne çevirmeye çalıştı. Sesi yumuşamıştı, sanki birşeyler anımsıyormuşçasına çıkıyordu.

Düşlerin dışında, Wing Biddlebaum George Willard için bir de resim yaptı. Geçmişin parlak günlerinde yaşayan insanların resmiydi bu. Sağlıklı güçlü insanların kimisi, yaya, kimisi de at sırtında yeşilliklerle kaplı geniş bir ülkeye gelip küçük bir bahçedeki ağacın altında oturan yaşlı bir adamın çevresinde kümelenişi canlandırılıyordu resimde.

Wing Biddlebaum kendisini iyice kaptırmıştı konuya. Bir keresinde ellerini unuttu. Eller yavaşça açığa çıkıp genç Willard'ın omuzlarına uzandılar. Yaşlı adamın sesine yeni ve cesur bir hava gelmişti. "Öğrendiğin herşeyi unutmaya çalışıp düş kurmal ve bunu yaparken kulaklarını dışardan gelen seslere tıkamalımsın," dedi. Yaşlı adam yeniden elini uzatıp genç adama dokundu, şimdi ürkek bir hava gelmişti yüzüne.

Gövdesinin ani bir hareketiyle ayağa kalkıp ellerini cebine daldırdı. Gözleri yaşardı. "Eve gitmem gerekiyor, daha fazla konuşmam seninle," diye sinirli bir tonda söylendi.

Ardına bakmadan, yaşlı adam, kafası karışık ürkmüş George Willard'ı tek başına bırakıp, tepeden aşağıya doğru tarlanın içinde aceleyle yürümeye koyuldu. Genç, kasabaya doğru ana yol boyunca ilerlerken, "ona ellerini hiç soramayacağım," diye düşündü. Yaşlı adamın gözlerindeki anlatımın eski bir anının dehşetinden kaynaklandığını sanıyordu. "Bana ve başkalarına karşı duyduğum korkuda ellerinin de bir etkisi olmalı."

George Willard haklıydı. Gençliğinde Wing Biddlebaum, Pensilvanya'nın bir kasabasında öğretilmişti. O zaman Wing Biddlebaum diye tanınmıyordu, daha az uyumlu bir adı vardı, Adolph Myers. Öğretmenlik yaptığı okuldaki oğlanlar tarafından çok sevilirdi adam.

Adolph Myers sanki gençlere öğretmenlik yapmak için yaratılmıştı. Etkileme gücünü öylesine incelikle kullanıyordu ki, bu, gitgide sevimli bir zayıflığa dönüşüyordu. Böyle insanların yönlendirmeleri altındaki çocuklara besledikleri duygular, onları seven ince bir kadına besledikleri duygulardan hiç de farklı değildir.

Fakat buraya kadar biraz kaba oldu. Burada bir şair gereklidir. Okuldaki çocuklarla akşamları yürüyüşe çıkar ya da okulun merdivenlerin-

de karanlık çökene dek oturup, kendini bir düte yitirerek konuşurdu. Elleri oraya buraya gider, oğlanların omuzlarını okşar, saçlarını dağıtırlardı. Konuşurken sesi yumuşak ve melodiydi. Sesinin okşayıcı bir tonu vardı. Sesin ve ellerin bu uyumu, öğretmenin genç beyinlerde yaratmaya çalıştığı etkiyi derinleştiriyor, okşama ve dokunuşlarla her türlü kuşku ve inançsızlık kafalardan silinip, öğrencilerin de düş kurmalarına yol açıyordu.

Ve sonra o trajik olay meydana geldi. Okuldaki yarım akıllı bir oğlan genç öğretmene tutuldu. Geceleri düşlediği olmayacak şeyleri, ertesi gün gerçekmişçesine anlattı. Bu asılsız öyküler, kasabada soğuk bir rüzgar estirdi. Kasabalılarda Adolph Myers için önceden de var olan değişik düşünceler, anlatılanlara inanılmasına yol açtı.

Bu kadarla da bitmedi trajedi. Sorguya çekilen çocuklardan biri, "ellerini üzerime koydu," dedi. Bir diğeri ise, "parmakları daima saçlarımla oynuyordu," diye ekledi.

Bir gün öğleden sonra, kasabada bar işleten Henry Bradford okul bahçesinin kapısına geldi. Adolph Myers'i bahçeye çağırdı ve üzerine atılıp yumruklamaya başladı. Yumruklar öğretmenin ürkek yüzüne birbiri ardına indikçe saldırganın öfkesi giderek daha korkunç bir durum alıyordu. Dehşete kapılan öğrenciler, saldırıya uğramış böcekçikler gibi sağa sola kaçıştılar. "Sana oğluma dokunmak neymiş göstereceğim," diye bağırdı barmen. bu arada yumruklamaktan yorulup tekmelemeye başlamıştı öğretmeni.

Adolph Myers o gece kasabadan kovuldu. Elleri fenerleri ile bir düzine kadar adam, tek başına yaşadığı evinin kapısına gelerek giyinip dışarı çıkmasını söylediler. Dışarda yağmur yağıyordu. Adamların birisinin elinde ip vardı. Öğretmeni asmaya niyetliydiler, fakat onun saf, dokunaklı görünüşü adamları etkiledi, kaçmasına göz yumdular. Ancak, o karanlığın derinliklerine doğru koşmaya başlayınca, gösterdikleri zayıflıktan utanıp, küfür dolu haykırırlar, sopa ve taşlarla ardına düştüler. Zavallı, acı ve korku çığlıklarıyla hızlı, daha hızlı koşmayı başarıp karanlıklarda izini kaybettirdi.

Yirmi yıl boyunca Adolph Myers yalnız yaşadı Winesburg'da. Kırk yaşında olmasına karşı, altmışbeşinde gibi gösteriyordu. Biddlebaum soyadını, kaçışından sonra, doğu Ohio kasabasına aceleyle giderken, istasyondaki eşya kutularından birinin üzerinden aldı. Kasabada tavuk yetiştiren bir halası vardı, kadın ölünceye dek birlikte yaşadılar. Pensilvanya'daki acı olaydan sonra bir yıl hasta yattı. İyileştikten sonra tarlalarda işçi olarak çilek topladı. Ürkekleşmiş ve ellerini sürekli gizler olmuştu. Neden olduğunu anlamadığı halde, ellerinin suçlanmasından korktuğunu hissediyor, öğrencilerin babalarının elleri üzerine konuşmalarını düşündüğünde, okulun bahçesinde öfkeyle devinen barmenin, "ellerini kendine sakla," haykırırları kulaklarında çinliyordu.

Derinin kenarındaki evinin verandasında, Wing Biddlebaum, güneş batıp çayırların arasındaki yol görünmez olana dek, bir aşağı bir yukarı yürümelerini sürdürdü. Eve girdi, birkaç dilim ekme kesip üzerlerine bal sürdü. Gün boyu toplanan çilekleri taşıyan gece treninin gürlütlüsü silinip, sıcak yaz gecesi eski sessizliğine bürününce, verandasında yeniden yürümeye başladı. Karanlıkta ellerini göremezdi ve onlar gitgide sessizleştiler. Yaşlı adam tek dostu George Willard'ın özlemini duyuyordu. Lambayı yaktı, basit akşam yemeğinden artakalan birkaç parça bulaşığı temizleyip hamağı verandaya açılan kapının yanına yerleştirdi, yatmaya hazırlandı. Lambayı alçak bir sehpaye koyarak, temiz döşemeye saçılan ekme kırıntılarını toplayıp inanılmaz bir çabuklukla ağzına attı. Diz çökmüş adam, masanın altındaki yoğun ışık lekesinde, kilisede ayın yürüten bir rahibe benziyordu. Işıktaki parlayıp sönen sinirli, anlatımcı parmaklar, tesbihinin on yılından on yılına hızlı kayarmışçasına geçen bir adanmışın parmakları sanılabildi.

Türkçesi: ÖMER TÜRKES

İnsanı kendi gözünde olgun kılan kuramsal etken sanattır. Çünkü sanat yapısı, bireyin kendi hakkındaki bilincine yönelik biricik kuramsal veridir. Her yapının yeni bir üretim oluşu bundandır. İşte bu yüzden sanatçının, insan bireyinin konumunu algılayış tarzı, onun sanatının türünü de belirler. Dünyaya ve insana bakışını anlatır. Gene bu yüzden sanat, insanın belli bir çözümüne doğrudan dayalıdır.

Sanatın işi, bireyi, kendine ilgin kaygılarında izlemektir. Demek ki sanatın alanı, bireyin kendisini gerçekleştirmek için gösterdiği davranışların çerçevesidir. Bu gerçekleşmesinde, bireyin başkalarıyla ve gerçeklikle kurduğu bağlar, bireyin ideolojisini açıklamakla kalmaz, özneliğinin isterlerini de açıklar. Sanatçı, yerini burada almaktadır. Sanatçı, yalnız kendi dışını betimlemek, değerlendirmek, eleştirmek, yargılamakla kalmaz, o da bir birey olarak kendisi ile dışı arasındaki ideolojik ve öznel isterlerini açığa vurur. Bunu yapamadığı yerde hazır kurama sığınır. Çünkü kendi bireyinin ardından süremiyor. Anlattığı şey hakkında sanatçının tavrını ele verdiği kadar, yapısı, sanatçının kendi kendisi hakkındaki tavrını da ele verir. Sanatçı elbette, bunların yazımsal üretimi için, hazır kuramlara başvurur. Ama başvuru, sanatına egemen olduğu gün, onun işi bitiktir.

Sanat, bu nedenlerden ötürü bir hayat ögesidir. Sanatta, insana ve topluma, insanın ve toplumun kendisi anlatılır. Ve bunu onlardan biri yapar. Bu yüzden de sanat, mevcut dünyanın ve mevcut insanın belirlenmiş bir kavranışına sanatçıyı zorlar.

Üç on yıl sonra, geriye dönüp bu üne yaklaştıkça Turgut Uyar ve Edip Cansever'de, insan sorunu için bir özellik gözlenebiliyor. Turgut Uyar, Türkiyem'de toplanan şiirlerinden sonra, mevcut yaşama koşulları tarafından sıkıştırılmış adamın, toplumsal kuşatımı ile olan hesaplaşmasını izledi. Gerçi bu toplumsal kuşatımın temellerine inemedi. Şairin duyarlılığı, şiirlerinde dillendirdiği adamın duyarlılığını çok aşar gibi görünür. Oysa o adamın duyarlılığı derinleştirilmiş, o adamın ifade edemediği ama yaşadığı şeyi ifade etmiştir. Bunun üstesinden gelemediği yerlerde hazır kuramsal içerikler kullanmıştır. Burada, şairin bu adamı aştığı yer, şairin ufkunun ve kavrayışının, adamın ufkunu ve kavrayışını aşmasıdır. Şairin kendisi burada var. Ama şair, bu kavrayışı bir bütünlüğe ulamaktan çekindi. Bunun biçimi, kendisini bir nesne olarak kendi şiirine sokmayıdır. Oysa bu kaçınılmaz bir şey olduğu için, şair kendisi olarak hep şiirinin edasında vardır. Birde o hazır kuramsallıkları yeğleyişinde. Demek ki şair kendisinin kendi hakkında tavrı almasını bize vermek istemiyor. Böyle bir şey, bir tür semantik tutarsızlık yaratır ve o adamın da toplumsal kuşatımını bütüncül olarak vermemeye varır. Sonuç; o ada-

SEMANTİK TUTARLIK

DİL HER ZAMAN BİR İÇERİK TAŞIR AMA BU İÇERİK, DİL DIŞINDA NEYİ İFADE EDİYOR. MESELE BUDUR.

GÜL HER BAHÇEDE AÇAR, AMA HANGİ BAHÇEDE: BAHÇEYİ ŞİRDE VERMENİN GEREĞİ VARDIR. AKSİ HALDE SÖZ HAVADA KALIR.

Veysel Öngören

mın kendi yaşadığı dünyaya ilgin kavrayışını, Uyar, şiir dışı bıraktı. Yalnız kendi kavrayışını koydu.

Edip Cansever de sıkıştırılmış adamın ardındadır. Bu adamı, isteklenişleriyle isteklenişlerinin gerçekil koşulları arasında sıkışıp kaldığı bir yerde yakalamaktadır. Edip Cansever'in şiiri, öğretilmiş bir hayat anlayışı ile, mevcut hayatsal verilerin asla uygunluk göstermediği bir toplumsal konumda yaşanan kaygıları dile getirir. Gene şairin ufku ve kavrayışını aşan. Ve Uyar için söylediğimiz öbür şeyler Cansever için de öyledir.

Fark nerde: Uyar, topluma baktığı noktadan o adamın gerçekil konumunu da tartmaya isteklidir. O yüzden düşüncüyü, imaj birimleri olarak şiire sokmayı başarmıştır. Cansever, o adamın yaşantısını tartışıyor ve duyarlılığını doğrudan imaja dönüştürmeyi beceriyor. Bu yüzden Cansever, düşüncüyü mizansenler yoluyla şiire sokmaktadır. Durumlar kurmakta ve durumların anlamını tartışmaya çağırılmaktadır.

Ama iki şiirde de ağırlığı duyarlık yükleniyor. Bu insanı ve hayatı anlatmaya yetmez. İnsanın ve hayatın bütüncül kavranışının da şiire girmesi gerekir. Şiir başka türlü bağımsızlaşamayacak. Duyarlılıkla sınırlanmışlığın yetmezliği, anladığımız kadarı ile Baudlaire ve Yesenin'de çok açıktır. Mayakovsky'de ise dünyanın kavranışı adeta bedesten-den alınmış hazır bir elbise gibi du-

ruyor. Bu işi kotaran adam Nazım Hikmet'tir. Şiir yazmayı bilmek artık pek bir şey kurtarmıyor. Bu belki de Cansever'in dediği gibi, güzel şiir yazılmasının çoktan sorun olmaktan çıkışı ile ilgilidir. Bugün sorun, bu güzeli nereye koyacağımız, ne yapacağımızdır. Yaptığı mobilyanın, dünyanın neresinde duracağını anlamadığı bir marangozun durumu bir hayli tuhaftır. Şairin duyarlılığının, her hangi bir insanın duyarlılığından başka olduğunu düşünmek yanılıdır. Yahya Kemal "şiir duymak değil duyurmak sanatıdır" dediği günden beri sorun aydınlanmış olmalıydı. Mesele ifade edebilmektedir. Ama bu ifade yalnız duyarlılığı uyarmamalı, insanın ve dünyanın kavranış biçimini de uyarmalıdır. İçem (biçemin içeriği olarak öneriyorum) bizzat şiirin içinde, insanın ve dünyanın kavranışına ait bir tekabül bulabilmelidir.

940'lardan beri bizim şiirimiz, somut görü üzerine çıkılmaktadır. Ülke şiiri, ülke insanının ardındadır. Burada bir sorun yok. Ama kuramla hesaplaşma göze alınmadı. İçem bir tekabül olarak, hazır düşünce akımları görüldü. Bu da somut görü ile uyuşmadı. İfade'ye sızdı.

940 şiiri, insan anlayışını bir veri olarak almaktan sınırlanmadığı için, bu sorun büyümüştür. 950 şiiri, mevcut insanın önceden verilmiş bir tanımla kavranamayacağı görüldü an(1), bunu, bir tür nesnesiz kalı-

şı, bunun doğurduğu tedirginliği, ifade biçimleri ile karşılamak istedi.

Hareketli bir dil trafiği kurdu. Ama somut görüyü de ısıtmış oldu (2).

İnsanı bulup anlatmanın, arınlan insanın yaşadığı dünyayı kavramakla gerçekleştirebileceğini gözden kaçırmış olmak temel eksikliklerdir. Arınlan insanla bağlaşıklık dünyasını Sartre Camus, Kafka, T.S.Eliot, hiç biri karşılayamazdı. Yaşayıp duran insan, başka yerlerde önceden belirlenmiş kavrayışlarla seçikleştirilemez. Hem; kendisine karşı olan tavrını söz konusu etmeyen, başkasını da söz konusu edemez. Çünkü insan, kendi bireyini nasıl seçerse başkasını da öyle ister. Benmerkezçiler, bu yüzden her şeyi itiyorlar. Çünkü kendilerini seçerken başkalarını dışlamaktadırlar. Farklaşma yerine dışlamayı koyuyorlar.

Uyar ve Cansever'in gözlediği insan kimdi: bizim bireyimiz. Düşünsel terminolojide ayak takımı, çoğunluk, lumpen, elit vb. densin, siyasal terminolojide küçük burjuva, burjuva, goşist, pasifist, anarşist, oportunist, hayta, ilerici, gerici, devrimci vb. densin bir şey değişmez O bizim kendi bireyimizdir. Bunu yadsırmakta ne yarar var. Onu ne biçimi ile kavrayıp düşünce planına çıkardık ki, onu doğrulayacak ya da hazırlayacağız. Aslında, tuhaf bir durumdayız.

O, kavranması güç bir adamdır. Çünkü onun ardında ne büyük sermaye, ne görkemli felsefesal ve sanatsal kuramlar, ne dünyayı kaftan kafa tutmuş ideolojik başarılar ne de sosyetik bir yaşam vardır. O, sıkı sıkıya kendi hayatına sarılmıştır. Hayatını kotarma çabasında biridir. Hemen hemen kırk yıllık bir didişmeden sonra, roman ve hikayenin de desteği ile şiir, o adamla bugün burun buruna: şiir, bu adamın dünyasını çapalıyor.

Ahmet Erhan'ın, deniz dibinde hortumu tikanan balık adamından Ahmet Telli'nin gözüpek adamına kadar şiir, bizim bu gerçekil insanımızın dünyası üzerinde birikiyor. Yaşar Miraç'ın ritm tutkusu, Haydar Ergülen'in tarihi yorumlama tutkusu, Abdülkadir Bulut'un yaşamaya geçmiş bir dili şiirleştirmesi (ki bu sevinç verecek derecede yaygın bir eğilimdir), Seyyit Nezir'de sentaktik mazmunlara kadar uzanan ve bu günün şiirinde çok yaygın olan mazmunlarla cebelleşme, parçalama işi bu adama yönelik. Adnan Yücel'le Erol Çankaya'nın, nesnel dilin direnişini olgu aracılığı ile kırma çabaları da burda.

Şiir, şimdi kökten değişiyor. Farkına varılmış adamın, farkına varılmış dünyasının gerektiği kavrayış geliştiriliyor. Dil, mısra ve örgü kendisini yeniliyor. İzlekler arınmakta, asıl kimliklerini bularak analitik klavuzlara dönüşmekte, süreçler öne çıkmakta ve semantik süreklilik aynı zamanda semantik bir tutarlılığı da öngörmektedir. Bu tutarlılık, şairin kuramsal kaygıları ile somut görünüm getirdiği veriler arasındaki tutarlılıktır.

Her şair, şiirin bir disiplin işi olduğunu bilir. Sözü edilen insanla bu insana mal edilen anlam uygunluk göstermezse

disiplin, sadece, şiiri denetimi altına alır. Gerek söz konusu insan gerekse onun yaşadığı dünya, disiplin dışı kalır. Çünkü bunlar, ancak kavranılışları yoluyla şiirde disiplin altına alınabilirler. Bu olmazsa, şiirin dünyada nereye düşeceği belli olmaz. Dünya, kendisinin şiirde kabaca belirtildiği durumlarda bile şiirsel bir ögeye dönüşmez. Böylece şiirde, şair birey olarak gözükmez. Şair de o dünyadandır. Başka deyimle, şairle şiirin öznesi seçikleşmemiştir. Yani şair, rahat bir anlatıcı bile olamaz. Bu şöyle de anlatılabilir: şairin şiirleri arasındaki bütünlükte semantik rol oynamaz. Bütünlüğü biçim ve duyarlık sağlar. Çünkü, semantiğin ilgin olduğu dünyanın bütünleşmesi gerçekleştirilememiştir. Semantik sürem duyarlılıkla yetinmiştir.

Burada ifade belası ortaya çıkıyor. Sanat, evrensel bir ifadeye zorunludur. Bu yüzden sanatsal dilin temel çekimi geniş zaman'dır. Bunu, şiirin edasına aktarabiliyor musun. İyisin. Ama bu, semantiğin kendisine ilgin olduğu an, idealizm doğmuştur. Yani, somut görü, kavramdan başka şeyi amaçlamamaktadır. Hem kendi insanını amaçlayan hem de onun kavranışına yüklenmeyen şiirin tutarsızlığı burdadır. Geniş zaman çekimi semantige değil, edaya ilgin olmalıdır. Şairler, semantik veriyi geniş zamana oturtukları zaman metafiziğe açılırlar. Duyarlık zedelenir. Edip Cansever'in dünyayı yorumladığı hiç de söylenemez. Bireysel duyarlılığı ile dünyayı şiirinde biçimlemiştir. Ama gene de olmadık semantik açmazlar yaratmaktadır. Çünkü, somut görü ile kavramın arasını açmayı düşünmemiştir. Şiirin kavramla yazılmadığını iyi bildiği halde. Semantik hiç bir zaman geniş zamana oturtulmamalıdır. Yer yer bu kullanılsa bile. Çünkü semantik bitimlidir. Semantik geniş zamana vurularak evrensellik aranırsa, en azından gereksiz bir soyutlama doğar. Bu iş sürerse dünya yorumlanır. Örneğin Cansever'in, Adnan Berk'le tartıştığı şiirde "ölüm" şiire kavram olarak girmemiştir. (3). Çünkü, şiirin bütünü sözcüğü emiyor ve kavram yükünü atıyor. Ne var ki "kalbine vuran rüzgarı" yaşlılık, hastalık, kıskançlık, hayat özlemi vb. bir yere ilimikleseydi, sözcüğün baştan da kavramla ilgisi koparılış olurdu. Semantikteki geniş zaman, bir olgu yoluyla kesilirdi. "Kalp vuruşu" neden bulanık bırakılmıştır. Edip Cansever, kendi tavrını ele vermektan korkuyor da ondan. Çünkü dünyayı bütüncül kavrayışın hesabını vermek istemiyor. Böylece estetik, soyutlanıyor ve hatta öncelik alıyor. Böyle sakıncalar nedeni ile daima şiirde evrensellik edada aranmalıdır. Şiirin semantiğinde değil.

Semantiği bitimli'de ve edayı genel'de tutabilmek için bir güvence gerekir. Uyar ve Cansever bu güvenceyi somut görü'de aradılar. Ama bunu dünyanın bütünlüğüne yaymadılar. Böylece insanın sürekliliği ile yetinip gerçekliğin sürekliliğini dışarda bıraktılar. Ve şiirlerinde, kendilerini bir nesne olarak

lütfe konuştular ki insanın nesneliliğinin de lütfe konuşulmasıdır. Ahmet Oktay ve Ece Ayhan, böyle bir yayılmayı öngörüyorlar. Ahmet Oktay, bu yayılmada nedense mevcut insanla tarihi ayrı ayrı planlarda ele aldığını farketmek istemiyor. Böylece tutarsızlığın konumunu değiştirmekten başka bir şey yapmıyor. Somut görü kavrama yönelik olmaktan kurtulamıyor. Ece Ayhan aynı doğrultuda tutarlık gösteriyor. Bu tutarlık, somut görünün tarihi ortadan kaldırmasına dayalıdır. Ece Ayhan tarihe karşı güvensiz. Onu kavrayıp olmasına karşın.

İlhan Berk, semantiğin bitimliliğini bir gereç olarak kullanmaktadır. Bu yüzden de edanın evrenselliliğini iyi başarıyor. Kavram, geniş zaman olgusudur. İlhan Berk, eylem dilini bir sürekliliğe bağlamadan edanın buyruğuna vererek, semantikte geniş zamanı ustaca kırarken, kavram yüklerini de sözcüklerden alıyor. Bu elemenin, gerçekçi şiirdeki biçimi Ahmet Arif'tedir ve dünyanın kavranışına yöneliktir. İlhan Berk, semantiği gereç aldığı için (hiç bir zaman amaç edinmedi) bu şiir, yaşanan dünyayı kavramayı amaçlamamaktadır. Yaşanan dünyanın tadını tüketmekle yetiniyor. Bu şiir, kendi payına bir şeydir. Bir işçilik laboratuvarıdır.

Görüldüğü kadarı ile bugün yazılan şiirin insan anlayışı, gene de Turgut Uyar ve Edip Cansever'den gelmektedir. Dünyanın kavranışına yayılmamasına karşın, hem somut görünün korunması ile bölmedir hem de edanın yaptığı gönderme ile bu böyledir. Bu gönderme insanın sürekliliğindedir. Metin Eloğlu, bu insanı şairden seçikleştirerek şiirin öznesine dönüştürmeyi bilmiştir. Bunu, nesnel dili, Orhan Duru'nun yaptığı gibi, bir analiz aracına dönüştürerek kotarıyor. Bu yüzden daima bir bütünlük vermektedir ama bu bütünlük gerçekliğin bütünlüğüne istekli değildir.

Görüldüğü kadarı ile edadaki evrenselliliğin güvencesi, edanın insanın sürekliliğine gönderme yapmaya açık oluşudur. Bu üç şairin şiiri böyledir. Estetik bir sorunu içerir: gerçekliğe kapalı olmasına karşın, kendini gerçekliğe açmaması bir sorudur.

Bugün yazılan şiir bu soruya bir yanıt getirmektedir. Bu, şiirde görülebilen semantik tutarlıktan bellidir. Eda, insanın sürekliliğine gönderme yapmakla kalmıyor, gerçekliğin sürekliliğine de gönderme yapıyor. Bu ise semantiği egemenlik altına almakla olasıdır ve öyle de oluyor. Mevcud insana yönelmiş somut görünüm, insanın mevcut dünyasını kavrayışa denk düşmesi gibi bir dikkatten kaynaklanıyor.

Kimden ve neden söz ettiğine ilgin bir yargı şairleri kaygılandırılmıştır. Şiirlerinde belirecek her hangi bir anlamın, kendi birey kişilikleri ile yaşantılarına gönderileceği korkusu onları, genelgeçer kavrayış biçimlerine itmiştir. Bu, öteki edebiyat türleri için de büyük ölçüde böyle oldu. Yakın geçmişte bunu kıran Demir Özlü ve kökencil biçimde de Sevgi Soysal'dır. Şair-

ler, somut görünün verilerini genelgeçer kavrayışlarda, adeta yumak, tahfil etmek istemişlerdir. Bu zembem ya bir düşünce akımı ya da güçlü olduğu kabul edilen bir sanatçı olmuştur. Görüldüğü gibi, Batı'yı öğrenmeye pek merak salmadılar. Batı ile uğraşanlar daha çok, ya sanatı doğrudan yapmayan ya da yapamayanlar olmuştur. Gerçekten de kötü sanatçı orada bir paravana aradı. Şairler, ne yazık ki, bunları birer haberci bildi. Onlara inanmadı ama kendisi de bir çaba göstermedi. Şair de onları paravana gibi tuttu. Edebiyatın genelinde, sanatçılarla şu bilinen eleştirmen tipi arasındaki kavga buralardan kaynaklanıyor. Ama ne yazık ki bu arada şair, söylemek istediğini hazırlayan, kendindeki öniçeriğin bilinmesinden korktu. Ama yalın, açık ifadeler de kuruldu. Kapalılık, yalınlığı engellemiyor. Bu ifade artık söylenmek istenenin yalınlığı değildi. Sadece yalın söylenmiş bir ifadeydi. Şimdilerde Tomris Uyarın, hikayede ustalığa getirdiği, bu tarz ifade biçimidir. Ama bu biçim, semantik bir tutarsızlığı da birlikte getirmiştir.

Bu korkuda siyasal etkinin rolü belirleyici değil. Siyasal tavır bir tercih meselesidir. Böyle bir tercih belirleyici alınmamış olabilir. Korku kendine, düşünsel planda güveni olmamaktan geliyordu. Bir zamanlar bu ülkede, kimi şeyleri kürsü doçentlerinden iyi bildiğini sanan ve fena halde yanılıyan sanatçı az değildi. Aslında yapılan kendine güvensizliği ve tembelliği örtmekti. Eğer her birinin baş silah yaptığı gibi geri kalmış, az gelişmiş, gelişmekte olan her neyse bir ülkeyse, ilkipten sistematik bir öğrenimin desdeği edebiyat için kaçınılmaz önkoşuldu. Tam tersine, sistematik öğrenimin küçüksenmişliği, geçmişte yaşanmış yanlışlamalardandır.

Bu tarz ifade, tipik bir biçimcilik yaratıyordu. Dil her zaman bir içerik taşıyor ama bu içerik, dil dışında neyi ifade ediyor. Mesele budur. Bu biçimcilik, şiirsel içerik adına öniçeriğin önemini gözden kaçırdı. Bunun karşılığı bir şey olarak gerçekçilik adına öniçeriği verebilecek tek şey olan somut görünün savsanması (ki adeta klasik rasyonalizm hortlatıldı), yerine dünya görüşü adına kuramsal bilmişlikler konarak bu savsamanın şiirsel içeriği zedelediği de görüldü. İkisi de aynı yere çıktı.

Bu işin temelinde zihinsel etkinlik ile somut görüyü, uygunluk içine sokma kaygısının zayıflığı vardır. İyi şairin bu noktadaki zayıflığı hem kötü şaire alan hazırladı hem de şiirin gelişimini yordu.

Bu işin sonucu şudur: sanatçı kendi bireyini önemsemeyi bilemedi ya da başka sorunlara öncelik vermeyi uygun buldu. Ama bu işin altında özellikle gerçekçiler için, dünya görüşü sorununun estetik çözüme gitmemiş olmak da vardır. Ötekiler, belki de böyle olsun istemişlerdir. Ensonu, şiirdeki birey, yeterince seçikleşmedi. Hangi yönden yürünmüş olunursa olunsun, estetikteki zihinsel etkinlik, mevcut birey anlayışı üzerinde yorucu bir

abluka kurdu.

Burjuva, küçük burjuva, ilerici, gerici vb. gibi saçma kaygılar yüzünden, şairin kendi insanını somut algılayıp onu, ona Uygun bir zihinsel etkinliğe vurması gecikti, zedelendi ama bu işin sonuna geldi:

"İçtenlik yaşadığını yazmak demek değildir. Çünkü sonuç, 'toplumsal insan'ı değil, 'tikel insan'ı yazmak olur o zaman... Oysa 'Toplumsal insan' yazılmazsa, şairin kendisi olarak bireyi dışında başkaları yazılmayacak demektir: şair kadınısa erkeği, erkeksa kadını; aydınsa işçiyi, işçiyse aydını; köylüyse kentliyi, kentliyse köylüyü yazamayacak demektir. Sevgilisi gösteride vurulan bir gencin ağzından konuşamaz demektir. Oğulları öldürülen bir ana - babanın ağzından konuşamaz demektir..." (4).

"Ortak söyleyişler, ortak anlam kalıplara, ortak bir poetika yaratmaya yetmez. Çünkü şiirde şiirselik ögesi salt bir söylem değildir. Şiirseliği yaratan kişisel yetenek ve kültürel birikimdir söz konusu olan. Çağın kavrama, çağlardan bu yana gelmekte olanın gidış yönünü sezebilme, insanlık durumlarının ipuçlarını yakalama olanağı verir sanatçıya. Bizim bugün sanatçı duyarlılığı dediğimiz şey, pek de bireysel odaklı bir duyarlık değildir.

Kişisel olan tek tek kişilerin bınırıl kültürel yapısıdır. Ya da bir başka söyleyişle, onlara öngörülük olanağını veren dünya görüşleridir... Ülkenin içinde bulunduğu dönemden duygusal anlamda kendilerini büyük paylar çıkarırmıya çalışırken, yaşadıklarının düşünsel nedenleri ve sonuçlarından kendilerini uzakta-bir anlamda yukarda tutmaya çalışmaktadırlar... Oysa bugün bir de; söyledikleri ve söyliyemedikleriyle açık bilimsel görüşün savunusu yapan, acıları bir döneme, bir kuşağa sıkıştırmıyan ve şairlerini güncelle sınırlamıyan şairler var ki...ilkeli, ne söylediğini bilen... tarihi ve toplumsal değişimi kavrayabilen ve duyarlılığını hapsedemektan alabilenler, bugün de, yarın da acılar karşısında ayakta kalabileceklerdir." (5).

"İşlevi olmiyan şiiri, kim, n'eylesin? Yani, şiirin halka ulaşması için, halkın kendisini bulacağı şiirle ona gitmeliyiz. Onun, söylemek isteyip de söyliyemediklerini, yazmak isteyip de yazamadıklarını duygusal ve düşünsel bir bütün halinde en güzel biçimiyle ona sunmak, şiiri onun kılmak demektir. Yapacağımız bu olmalıdır öncelikle..." (6).

"Şiirin tanımlanması olduğuna yaslanıyarak ipin ucunu iyice kaçırmıyor sanırım. Oysa yaşamın tanımlanamaz olduğunu söyleyemeyiz. Bilinci, insanın duygulanımını, edginlik olarak algılamak niye; Özne kim?" (7).

"Günümüz şiiri, gerçekliğin genel gidışını, yani hayatın güncel sürecinin dayattığı gerçekliği yakalayamaz duruma düşmüştür. Neden? Çünkü verilmiş dil bugünün gerçekliğini dışlaştırmıya elverişli değil.

Dünün, geçmiş dönemin gerçekliğini taşımaktadır. Bugünün gerçekliği, bugünün insanının dili ve söylemiyle şiire taşınabilir." (8).

"Sanatın kurmaca olduğu savının ancak bir açıklama ögesi, analizi basitleştiren bir soyutlama olarak önem taşıyabileceği en çok şiirden belli. Şiir, somut hayatla sımsıkı özdeşleşen bir tür... Şiir, soyut, ve genel bir tür değil, Belirli bir yaşama tarzının neredeyse dolaysız dili... bir zamanlar yapılmış olduğu gibi ilericilik-gericilik bağlamı içinde değil, daha karmaşık, daha sarmal bu olgu olarak ele almak, kavramak zorundayız." (9).

"Bize yapısı yerine bütünün görkemini amaçlıyor. Gürpınar (Melisa). Denebilir ki, son yıllarda gündeminde bulunan bir anlayışı uygulama cesaretini gösteriyor. ...Olay örgüsünü parçalıyarak düşünsel ve imgesel olana yöneliyor." (10).

"Günümüzde şiir yazarlar, kendilerine kaynaklık edecek edecek kültürel olanakların ayırına vararak bunları doğru bir bilinç ile özümleyebilmişler midir?..... Kullanılacak malzeme mi şiire egemen oluyor yoksa şiir mi kullanacağı malzemeye egemen olmalıdır?" (11).

Şair artık şiirin meselelerini kendisi konuşup çözümlenmeyi tercih ediyor. Bilinen eleştirmen tipi zor durumda kalmıştır. Şair, istediği gibi kesilip biçilmesine yol vermiyor. Bu şiirin gerektiği gibi söze dökülmemesinin ciddi nedeni budur. Şairin yeni tutumunun bir işlevi de denemenin kendi kimliğini bulmaya zorlanmasıdır. Deneme, gerek bilimsel vargılarla gerekse hayatsal yatkınlıklarla bireyler arasındaki alış verişini kurmayı üstlenen yazı türüdür. Az boz iş değildir. Bilim keyfini çıkarmak da değildir. Çok kere, deneme adı altında yapılan, fıkra yazarlığı olmuştur. Nitekim fıkra da denemeye karışmak istemiştir. Edebiyatta deneme, kendi kimliğinin altını çizdikçe bir yandan bilimsel yazın'ın, bir yandan gerçeklerdeki hayatsal verilerin kendileri edebiyattan seçikleşmekte ve edebiyat, iş ve dış olanaklarının kapsamını ve boyutlarını daha iyi görerek güçlenmektedir.

Çok iyi bir şey olarak, şairlerin gerek terimlere sokuluşlarında gerek sorunları kavrayışlarında farklılıklar göstermeleridir. Apriori bir çıkış söz konusu olmadığına göre ve deneysel yöntem içerilerek ilerlendigi göre bundan olağan bir şey olamazdı. Seçinç verici nokta, kaygıda ve yöntemde görülen yaklaşım birliğidir. Şairler terimleri ve sorunları türlü yönden yoklayarak yollarını açmaya çalışıyorlar. Yaratıcı, yapıcı bir tartışma tabanı doğmaktadır.

Gül her bahçede açar. Ama hangi bahçede: bahçeyi şiirde vermenin gereği vardır. Aksi halde söz havada kalır. Bu hesabı şiir, kendi şairinsiz verebilmelidir. Yoksa şiir, karşılığını rastlantıya bağlayan bir kurama dönüşür: "Düzenleme sanatı bir kuramlaştırma sanatına dönüşür. Artık bulunduğu yerde değildir." (12).

Şiir ne kadar kısa, ne kadar uzun olursa olsun, örgü, şiirin nitel tabanına değerlidir ve kurgu'nun uygun düşen her hangi bir açınımlı olmaz, tam tersine, örgü nitel tabanın kurgusunu verir. Şiirin semantiğini örgü sağlar. Bu örgü, şiirin kendi dışına olan göndermesini üstlenmelidir. Gönderme şiirin içine ise bu, pratikte mümkün değildir ve şiirin kendi dışı ile ilişkisi zedelenir. Yani okumadaki gerçekleşmesi zedelenir. Gönderme şiire olur. Bir kere daha, "Düzenleme sanatı, bir kuramlaştırma sanatına dönüşür. Artık bulunduğu yerde değildir." Meseleyi bu açıdan görünce şiirsel içerik ve öniçerik farkı da aydınlanır. Öniçerik derken, şairi yazmakta olduğu şiire gönderen her hangi bir anlamı amaçlıyorum. Şiirsel içerik derken, şiirde söz olarak gerçekleşmiş anlamı, yani sözel'i amaçlıyorum. Demek ki nitel taban şiir dediğimiz şeyin anlam bütünlüğünü ifade ediyor. Bu bir fikir ya

da bir duygu değil bir süreç olmalıdır. Ve bugün yazılan şiirde, şairin dünyayı bütüncül kavrayışını ifade edişinden bir parçadır. Bu, parçanın kendi özgül bütünlüğünü zedelediği gibi şairi şiirleri arasında bir aritmetik ya da geometrik bir limite zorlamaz.

Bütünselliğin içerdiği türle anlam birimleri, duygulanım ya da düşünüler arasındaki ilintiler, bir işleme indirgenişe değil, şiirin şiir dışı ile ilişkisini de üstlenen bir şiir bütünselliğine koşulmuştur. İlintilerdeki gönderme örgüyledir. Burada dil, hiç bir zaman tek boyutlu değil. Bunun farkına vararak, boyutluluğu tam olarak gerçekleştirmek gerekiyor. Bunun için de, insan'ın yaşantısındaki boyutları algılama gereksinimi var.

Eda'nın insan sürekliliğine yaptığı gönderme, dünyanın bütüncül bir kavranışına dayanmıyorsa, o şairin şiiri semantik tutarlık göstermez. İşte bu tarz şair, kendisini şiire yalnızca şair olarak sokmak zorunda kalır. Ama bu nesne olarak değil, yalnızca şair olarak kendini şiire sokma biçimi, parçalılıklar olarak kalmaktan kurtulamaz. Çünkü şair kendisini de bütüncül kavramamıştır. Zira bireyin kendisini bütüncül kavrayışı, kendi dışını bütüncül kavrayışı yoluyla olur. Aksi halde geriye salt bir istem kalır. İnsan kendi kendine kaldığı zaman, son çözümde istemdir.

İstem, canlılık etkinliği yeteneğinden kaynaklanır. Etkinliğin istem biçiminde ortaya çıkışı, etkinliğin bilince çıkmasına bağlıdır. Yetkin biçimi, bilincin süreklilik alması ve bilincin bizzat kendi kendinin farkına varmasıyla olur. Dar anlamda istem dediğimiz, bu farkına varışın, kendi etkinliğini değerlendirisidir. Ve insan, bu aşamada hayvandan farklılaşır. Kendinden yönetim bütün eşyada var: yasa dediğimiz budur. Ama yasanın denetime alınması eğilimi yalnız hayvanda var: burada yasa ve özne'lik seçikleşiyor. İnsan bu seçikliğinin kesintisizlik, süreklilik almış biçimidir. Sürekliliği sağlayan bilinç, kendi kendinin farkına varışını, içinde bulunduğu çerçeveden koparırsa

"ben" egemen olur. Oysa bu bilinç, bu çerçeveye faaliyetinin işidir. Ve "ben", bundan koparsa, kendine bir çerçeve tasarlamaya başlar. Yanlışlamaya düşer.

Pratikteki durum ilginçtir: "Adam ne olduğunu bilmiyor, onu psikik kuşatımla yanına almalı, yedeğime çekmeliyim" gibi bir düşünceyi, ben temele alır. Bu düşünceyi Kendisi için bir güvenlik bilir. Bu insan üstünde insanın egemenliğine açılan şeydir ve bunun içinde maddi kuşatımı da yedeğe almak gerekir. Pragmatizm buradan kaynaklanmaktadır ve doğanın istemi yoktur ve ben onu kendi istemime alabilirim, der. Yasa ve istem örtüşmüş olarak hesaplanır. Burada yasanın denetime alınışı mutlaklaştırılmıştır ve bu ben'in mutlaklaştırılması yoluyla olmuştur. Altuserciliğin altında yatan sinsilikte budur. Pratikte insan eşyaya teslim edilmiştir ve tarih yedeğe alınmak istenmektedir. "Tarihin öznesi yoktur" sözü, bu sözü söyleyenin tarihe mutlak egemen olma arzusunu içerir. Bunun yıkıp geçen gerçek şudur: tarihsel güçler kendi istem kaynaklarını farkedip bunu yetkinleştirmedikçe geçerlikleri, sadece eşyanın yasal eğilimi olarak kalır. Oysa bu eğilimi denetim altına alma yeteneğini kazanmak gerekir. Bu denetim yeteneği, tarih öznesinden gelen öznelliği, nesnel olanı sınırlandırma biçimini kavramaktan başka bir şey değildir. Sınıf bilinci budur. Bu yetenek, yasayla ilişkili süreçlerin kavranması ölçüsünde yegindir.

Şair, elden geldiğince, böyle bir yerden hareket etmiyorsa, en önemlisi, böyle bir çıkış noktası seçememişse, kendisini şair adı altında kendi bireyinden yalıtır ve şiire uzatır. Bu salt bir kavram olduğu için, pratikte şair, bireyi adına ben'ini şiire sokar. Ama ben, bir çerçeve istemekten vazgeçemez. Edinilmiş hazır kuramsallıklara buradan sürüklenir ve bunlar kendisinde egemen olduğu ölçüde, kendi gerçek konumunu ifade etme olanaklarından uzaklaşır.

Tahir Abacı'nın, "soy yenilikçi şiir" adını verdiği biçim (13), burada duran, gerek şairin gerekse şiirin kendi dışıyla ilişkisini bir bütünlüğe çıkarma çabası göstermeyen şiirdir ve bizim şiirimizde geniş ve önemli bir yeri vardır. Tek seçenek değildir ve A. Kadir kuşağı tarafından bir seçenek oluşturulmuştur. Bugün yazılan şiir, bu seçenek üzerine çıkıyor ve kolayca görülebilir ki, benmerkezci sanat, bugün, buna karşı öteki seçeneği bir vülgerliğe götürme girişimindedir. Şiirin hızını yavaşlatma ve geriletme işindedir.

Bütün bu nedenlerden ötürü, uygunluk terimi ile karşıladığımız olgu, son derece önemlidir. Uygunluk terimiyle karşılanan olgunun edimsel karşılığı teori - pratik birliğidir. Bu yüzden şiir diye önümüzde duran her hangi bir şey iki yanlı bağlanmıştır. O, gerçekleştirilmiş bir faaliyet olarak kuramı içermek zorundadır. Bu kuram bizim şiirsel algımız ve öniçerik tercihlerimizdir. Ama aynı zamanda o, yazınsal ol-

ma nedeniyle bir kuramdır ve bizi göndermekte olduğu yere ait bir pratiği, bir faaliyet biçimini içermek zorundadır.

Öniçerik ve şiirsel içerik arasındaki ilişki, bu noktada, estetik bir çözüm olanağıdır. Neyi söyleyeceğim ve nasıl söyleyeceğim. Ama dikkat etmelisin, neyi söylemeyi amaçlamış olursan ol, nasıl bulduğun yanıt, ondan ayrı bir semantiktir. Bunun farkına varmak zorundasın. Bütün mesele, bu iki ayrı semantik arasındaki, başka deyimle ne ve nasıl arasındaki nitel ilişkidir. Söylenilmesi istenen şeye önem vermek, onun uygun söyleyişi bulmak demektir. Söylenmek istenen şeyin yerine, ona yaklaşık olgular ya da kavramlar aracılığı ile ya da söz konusu şiirin dışındaki bir alandan seçilmiş sözcükler aracılığıyla, söylenmek istenenden ayrı bir şey öne sürmek yanlış, geçersiz bir işlemdir. Kesinlikle bilinmelidir ki karga uçuyor ve gene arkasından karga uçuyor iki ayrı semantiktir. (14). Ama bu "Mehmet kasap, Kasap Mehmet" meselesi değildir. Nitel ilişkiyi, yalnız ve yalnız örgü belirler. Öniçeriğe tutsaklanan şair, buna dikkat etmez. Bu dikkat etmeyiş, söylemek istediğine önem verdiğinden değil, önem vermediğindedir. O kendini bir yerde kanıtlamak istiyordur, o kadar. Hem de şiir yazmış olacak. Bu yüzden "yaşadığı çamuru kanyula karmak" "parti pezubehtleri bağlamak" vb. şeyler Ona yeter. Ama ne süreç kalmıştır ne insan ne de hayat. Kendi adlarına her hangi bir şey söylemek isterler o kadar. O yüzden hem öniçeriği hem de söylenmiş zedeler mahvederler. Öniçeriği kötüye kullanan ve söyleyişi kötüye kullananlar aynı tiptir. Bunlarda söyleyişe baktığımız zaman, söyleyişin yapay bir dilsellik olduğu görülür. Anaraları budur. Öniçeriği kötüye kullananlar ya da kullanamayanlar, bir şey hakkında her hangi bir şey söylemeye bakarlar. Ötekiler de dünya ve insan hakkında her hangi bir şey söylemeye bakarlar. Ama hiç biri ne o şeyle ne de dünya ve insanla uygunluğa girmiş bir söylenmiş amaçlamıya dikkatli değildirler.

Oysa şairin kendi duygulanım ve düşünülerini tasarlanmış bir insana yüklemesi de bir durumdur ama, gerçekten yaşıyan bir insan'daki duygulanım ve düşünceleri arayıp söylemesi daha başka bir durumdur. Bu değişik iki durum, değişik iki imaj kaynağı verir. Biz, sıradan dedikleri insanla konuşurken, onun ufkunun dar ve niyetlerinin kötü olduğunu görebiliriz. Ama bunun altında yatan özlemleri aydınlıktır. Yaşamak istiyor. Evini, çocuklarını yaşatmak istiyor. Bu işe koşullar meselesidir. İnançları, kişisel eğilimleri var. Kuşların ve nehirlerin herkes gibi farkındadır. Herkes gibi insanları ve eşyayı sever. Bunları gerçekleştirmek için eylerken, kendisinde kötü niyetler ortaya çıkarıyor. Adam öldürüyor, yalan söylüyor, hırsızlık ediyor. Kesin çıkarıcı ve sözcüğün fena anlamıyla bireyci olabiliyor. Çabucak bencilleşebiliyor. Koşulları iyi hazırlanmış deneylerde, bunların onunla zorun-

lu bağı olmadığını, tersi eğilimlerde yatkın olduğunun görülmesi her zaman olasıdır. Bu kötü eğilimlerin, bu adamda, aydınlık özemlerin gerçekleştirilmesi uğruna doğmasını, ancak gerçekleştirme koşullarıyla açıklıyabiliriz. Bu iki ucu kavramadan, o adamı kavrayamayız. Bu kavrayış ise, bizi, o adamın toplumsal varlık olarak analizine götürür.

Bu adamla her hangi bir ilişkiye girdiğimiz zaman, örneğin koyun satarken, işten çıkarılışını konuşurken, kızını isterken ya da ona kendi bildiğimiz dünyayı anlatırken ya da ondan, bildiği dünyayı dinlerken bizim karşımıza dar ufuk ve kötü niyetleri ile çıkar. Onun karşısında bizim daha geniş ufuklu ve daha iyi niyetli olduğumuzu gösteren hiç bir kanıtı öne süremeyiz. Böyle bir şey, çok çok, bizim kendimize karşı olan beğenimizdir. Ama biz, ondan daha elverişli durumda isek, bu ancak, bulunduğumuz konumun ufkunun, onun konumunun ufkundan daha geniş olmasından gelebilir. Neden, bizim kendi kişisel ufkumuz değildir. Çünkü durum, konumumuzdan gelen ufku özümlediğimizi, her zaman göstermemektedir. Bu, kuramda öyledir. Pratikte daha çok tersi doğrudur.

Biz bu genişliği, bir kullanım olanağı olarak farketmişizdir. O adamın toplumsal varlığı ile bağlaşıklık düşmeden, ufuk genişliğinin anlamını ve asıl yararını farkedemeyiz. Eğilimlerimizi ve niyetlerimizi onunkilerle aynı sürece sürmeden, özemler arasındaki ilişkiyi göremeyiz. Çünkü, konular arası bağlaşıklık getirdiği kavrayışa ulaşamayız. Dostoyevsky, "soyut bir insan sevgisini bizim kendimize olan sevgimizdir" diyor. İnsanı kavrayışımızda bu şansımız dahi yoktur. İnsanı soyut kavrayışımız, kendimizi kavramayımsızdır. Ötekinin toplumsal varlığı ile bağlaşıklık düşmeden, kendi toplumsal varlığımızı da kavrayamayız. Ve toplumsal varlığın ufkuna yükselemeyiz. Ancak böyle bir bağlaşıklığa girebilmişsek, bu aynı zamanda, bizim kendi toplumsal varlığımızı da farketmemiz demektir. Dış dünyanın anlamını kavramak yalnızca budur. Bu yoksa o adamla aynı dar ufuk ve aynı kötü niyetlerle donatılmış olarak biz, bizim onu kullanabileceğimiz yerde durduğumuzu görmekten başka şeye ulaşamayız. İşte bu, tarihin kullanımıdır. Bu da bir toplumsal ilişkidir ve bugün mevcut sınıf ilişkilerini temelinde yatar.

Bu kullanma eğilimi, egemenlik bilincini yaratan şeydir. Birey olarak burada ortaya çıkıyoruz. Ama bireyimizin ne konumu ne de gerçekleştirme olanaklarını, o adamdan daha geniş bir ufuk içinde algılamış olmuyoruz.

Çünkü, burada yalnız uygunsuzluklardayızdır. Başkalarıyla uygunluklarımızı kavramamışızdır. Uygunlukları sadece, kendimizi gerçekleştirme gereçleri olarak kavramışızdır. Böylece, insanoğlu birbirine girer. Bu girişte, aydınlık özemler, bu dar ufuk içinde kullanılır. Aydınlık özemler varlıklarını, yalnızca kendimiz için korumaktadırlar. Ama

başkaları için de varolduklarını söyleriz. Bu tarz soyutlama ve genelleme, tasarımsal olarak nesneleşmiş bir insan idol'ü gerektirir. Çünkü şair, kendi bireyini de yadıyor gibidir ama yanılısamadadır. Asıl bireyi şairi yadıymaktadır.

Bunu kırmak istiyorsak, kendi bireyimizin konumunu ve gerçekleştirme olanaklarını, şairin konumu ve gerçekleşmesinden önce analiz etmek zorundayız. Bu bizi, kaçınılmaz olarak, başkalarına bağlar ve herkes için olan'ı açığa çıkarır. Artık bu, toplumsal varlık olgusunun ta kendisidir. Burada soyutlama ve genelleme, yaşayan bir insanın kavranmışlığına ilginçtir. Bir idol'ün değil.

Gerçi bu karşıt durumların her ikisinde de şair kendinden çıkmaz. Nedir ki birinci durumda, kendini evrenselleştirerek gerçekleştirme amaçlıdır. Orda salt ben'i vardır. Bu da bir nitelik verir ama yaşamımda karşılıksız bir nitelik verir. İkinci durumda şair, kendi dışında mevcut bir evrensellikte kendini tartmakta, aramakta, gerçekleşmesini yoklamaktadır. Bu evrenselliğin hareket biçiminde bir ögeye dönüşebilme için çalışır. Bu ise, yaşamımda karşılığı olan bir nitelik verir. Çünkü bu evrensellik, olgusal işleyişin kendi bütünlüğü yoluyla bize yaşattığı bir genişliktir. Ancak burada, şairin bireyi, şairin şairliğine bir alt yapı sağlar. Birinci durumda ise, şairin bireyi, şairin şairliğini kendisine bir alt yapı olarak alma eğilimindedir. Sanılageldiği gibi ya da özlenebildiği gibi, dünyanın anlamının yüceliğini sanatta gerçekleştirilmemektedir. Tam tersine, sanatı kendi bireyinin gerçekleşmesinde tutsaklamaktadır. Egemenlik olgusu, her biçimi ile her zaman tanımlanabilir ve ifade edilebilir bir şeydir. İdealizm gibi.

Örneğin bir ağıt her türlü duruma uygulanamamalıdır. Böyle bir içeriksel evrensellik yanılısamadır. Kim için, kimler için, neresi için söylenmişse o plandaki olgular için geçerli olmalıdır. Olgusal evrenselliğin öznesi kadar, yazımsal evrenselliğin öznesi de tikel'dir. Özne de tümel olmaz. Toplumsal insanda, kendini kuşatan gerçekliğin ve hareketin karşısında tikel'dir. Evrensellik tümel anlamında alınmamalıdır. Evrensel tümel düşünüldüğü zaman, bu artık, sentaktır. İçerik söz konusu değildir. Böyle alan şair (Ali Cengizkan'ın, kuramda, toplumsal insan'ı tikel'in karşısına koyması durumunu sarsmıyor. Çünkü şiirinde geliştirdiği biçim, doğru biçimdir. Mesele terimin iyi tartışılmamış olmasıdır), içerik boşluğunu kendi ben'i iyi doldurur (Nitekim Cengizkan, yukarı alınan düşüncelerinde asıl bu yanılısamaya karşıdır). Bu, tikel bir olgudur. Şair dünyayı yaratıyor gibidir. Oysa toplumsal insanın konuşulması, onun gerçek kimliğini veren tikel özne'liği ile olasıdır. Böyle alınınca, kendi bireyini toplumsal faaliyette yoğunan şair, her konumda insana ve perspektife sahiptir. Şair dünyayı yaratmaz, dünya şairi yaratır.

İnfaz Sözleri

I.
Büyük konuşarak başlıyorum asılmaya
Bu deniz sustukça kendini azaltıyor derdemez
Körlüğün olağan asaları yürüyor kaldırımlara
Sonra kör kalmak kurtarıcı haylazlığı uslandırıyor.

Nasıl anlatabilirim bunu, kimse inanmaz bana
Konuşsam güç geçilen çarşılarda kamburum yadsınırdı
Vahşet uğursuz bulutlarıyla yüklenirdi sırtıma
Çocuklarını sakınırdı anneler geçtiğim sokaklardan.

Oysa ancak kalbimi kundaklardı ellerim tuttuğukça
Yalnızca beynimi dağıtırdı kurulmuş bomba saatleri
Hiçbiri bağışlamaz beni akrep de yelkovan da.

II.

Sesimi tekensiz bulan köylerden uzaktayım
Cinli avuçlarımdan ürktüm, öğrendim. Onlar da
Varsayımsız kitaplardan okuyor yaklaşık ölümleri
Irmaklarıyla tıkasam boğazımı, boğmaz diyorum
Omuzlarımdan eriyen tül den kanatları akıyor meleklerin.

Köyleri geçin, beni çıplak kentler de bağışlamaz
Soyunmak uyruksuz gemilere yelken sağlıyor
Soyanlar boşluğa boşluğa sürüyor büyüdükçe
Beni küflenmiş örtülerle giyindiren küçültenler soyamaz.

III.

Beni kentler de bağışlamaz diyorum. Kudüs de
Orda eski bir haydut masalı, Fırat ve Nil arası
Göçüm, Filistinsiz bir düşün kanlanmış defterinde.

Beni kentler de bağışlamaz diyorsam Mekke'de
Lanetli ölümler çölünde gömülen gençliğimden bilirim.

Yıldırımlar akşamında düşürülsem donmuş mermere
İstanbul yargılar beni Vatikan'sa yaktığım.

IV.

Göze batan bir duruşum var mezbaha önlerinde
Tacirler, kanımı kollayan tedirgin kedi
Kalpağı yana düşmüş bir asker gibi girmesem surlarından
Saçları süpürgeye dönüşen çalı, annem de bağışlamaz.

V.

Ya sen, çözülmeyen yüzüme tutulan ayna
Ya sen, gölgeme hüznün veren yalnızlığım
Seni binlerce kez binlerce köprülerden denizlere fırlattım

Seni güz sunaklarında nedensiz adamıştım, unutma

Sıra sende, sıra sende kanımın deli gömleği
Nasılsa ahşap bir otelin son gecesindeyim
Soyunacak kadar büyü, gel bağışlama....

Adnan Satıcı

• ("Yani yaşamı avcumuza almaktır şiir; onun için de, ideolojiktir." demiştin başta, sonra da bu konuya bir daha değinmedin., dedi bay D.

Amma da yaptın., dedi küçük A. O sözü ilk kez 1979'da söylemiştim ve şimdiye dek her söylediğim o bağlamda ele alınmalıdır. Hem istersen bu kez de uzamla, varoluşun fiziksel boyutlarıyla şiir ilişkisine, yine bu bakış açısından kuşkusuz, bakayım ve haklı olup olmadığımı gör.

Hadi öyleyse, dedi bay D. Sonra da, Ben de senin en çok bu çocuksu karşıcılıklarına bayılıyorum galiba., diye düşündü.)

• "İdeoloji, bireylerin gerçek varoluşu koşullarıyla hayali ilişkilerinin bir tasarımıdır.... İnsanlar ideolojide gerçek varoluş koşullarını, gerçek dünyalarını kendilerine temsil etmezler; orada onlara temsil edilen, kendilerinin bu varoluş koşullarına karşı ilişkileridir. Gerçek dünyanın ideolojik, yani hayali olarak her tasarlanmasının merkezinde bu ilişki yer alır. Gerçek dünyanın ideolojik olarak doğurduğu hayali çarpıtmayı açıklaması gereken neden bu ilişki içinde yer alır." Bay L.A. bunları söylüyor ve sürdürüyor: "İdeolojinin varoluşu maddidir... Elbette, ideolojinin bir aygıtta ve onun pratiklerindeki bu maddi varoluşu bir tüfek ya da bir kaldırım taşının maddi varoluşuyla aynı kipliğe sahip değildir."

Öyleyse bu maddi varoluş nasıldır? Şiir de, savımıza göre ideolojik olduğuna göre, maddi olarak varolur. Öncelikle şu söylenmeli: Burada şiirin maddiliği, yalnızca bir söz olarak maddiliğine indirgenemez ve fakat onun maddiliği, bu söz olarak maddiliği de içinde barındırır. Söz olarak şiir ile şiirin içsel ilişkileri, o şiiri yazan ve okuyanla olan dışsal ilişkileri bir bütün olarak ele alındığında, işte ancak o zaman, o şiirin ideolojik olarak açıklanması ve değerlendirilmesi gerçekleştirilebilir. Türk şiirindeki bugünkü yeri ve şiirin nicelik olarak az olması nedeniyle bir örnek çalışma için Ahmed Arif şiirini ele alabiliriz.

Genelde Ahmed Arif şiirlerinin öznesi, özelden bu şiiri söyleyen kişi, nerededir? Şair, tek mil ufukların kışladığını, dört yön, onaltı rüzgar, yedi iklim ve beş kıtanın kar altında olduğunu söyleyebilecek bir konumdadır. Evrensel düzlemde ulusal sınırlara iner sonra, sonra kentsel düzleme, sonra bazı mahalleler belirir, ve bir sokakta, sokaktaki evlerden birinin camlı bahçesinde, bahçedeki saksılardan birindeki çiçekte biter şiir: Her aşamada, diğer aşamalara örnek olarak gönderme yapılır. Ancak şiiri söyleyen kişi, her zaman aynı yerdedir, aynı konumdadır. Bu konumu belirleyen, onun, diğer konumlara yaptığı göndermelerin niteliğidir. Karanfil Sokağındaki saksıda yetişenin kökünün Altındağ'da, İncesu'da olduğunu söyleyen şairdir. Bu yerlemsel tanım, Altındağ'daki yaşamın ve Karanfil Sokaktaki yaşamın yerlemsel tanımlarının üzerine kurulan bir üst-tanımdır. Altındağ'da ve Karanfil Sokaktaki yaşamların yerlemsel tanımları, ayrı ayrı, şairin ideolojisinin birer sonucudurlar. Ancak, her ikisini de birleştiren üst - tanım, hem şairin parçacıl ideolojik göndermelerini eklemleştirmekte, hem yine onun ideolojisini maddileştirmekte, hem de, bir sonuç olarak, çarpıcı ve yoğun bir şiirin üretilmesine yolaçmaktadır.

Ayrıntıya inilirse şunlar da görülür: Şiirdeki hemen bütün sözcüklerin yerlemsel bir göndermeleri vardır: Baştaki dörtlük bütününle, 'vatana' ilişkin sözcükler (ray, asfalt, sarp yol, âsi Fırat, çeltikler vb.), Ankara, dumanlı hava, Hatip Çay, bulvarlar, camlı bahçe, vb. Üçüncü ve dördüncü

Hasretin den...



KARANFİL SOKAĞI
Tekmil ufuklar kışladı
Dört yön, onaltı rüzgar
Ve yedi iklim beş kıta
Kar altındadır.

Kavuşmak ilmindeyiz bütün fasıllar
Ray, asfalt, şose, makadam
Benim sarp yolum, patikam
Toros, Anti-toros ve âsi Fırat
Tütün pamuk buğday ovaları, çeltikler
Vatanım boylu boyunca kar altındadır.

Dovuşenler de var bu havalarda
El, ayak buz kesmiş yürek cehennem
Ümit, öfkeli ve mahzun
Ümit, saçına kadar namuslu
Dağlara çekilmiş kar altındadır.

Şarkılar bilirim çığ tutmuş
Resimler, heykeller, destanlar
Usta ellerin yapısı
Kolsuz, yarı çıplak Venüs
Trans-nonain sokağı
Garcia-Lorca'nın mezarı
Ve gözbebekleri Pierre-Curie'nin
Kar altındadır.

Duvarları katı sabır taşından
Kar altındadır varoşlar,
Hasretim nazlıdır Ankara.
Dumanlı havayı kurt sevsin
Asfalttan yürüsün Aralık,
Sevmem, netameli aydır,
Bir başka ama bilemem
Bir kaçınıcı bahara kalmıştır vuslat
Kalbim, bu zulümlü sevda, kar altındadır.

Gecekonduarda hava bulanık, puslu
Altındağ gökleri kümülsü
Ekmeğe aşka ve ömre
Küfeleriyle hükmeden
Ciğerleri küçük, elleri büyük,
Nefesleri yetmez avuçlarına
-İlkokul çağında hepsi-
Kenar çocukları kar altındadır.

Hatip Çay'ın öte yüzü ılıman
Bulvarlar çakırkef Yenişehir'de
Karanfil Sokağında gün açmış
Hikmetinden sual olunmaz değil
"Mucip sebebin" bilirim
Ve "kafi delil" ortada...
Karanfil Sokağında bir camlı bahçe
Camlı bahçe içre bir çini saksı
Bir dal süzülür mavide
Al-al biryanğın şarkısı,
Bakmayın saksıda boyverdiğine
Kökü Altındağ'da İncesu'dadır.

bölmelerde, bu ortamlardaki insanlar betimlenirken bile ortamlara ilişkin yerlemsel özelliklerden yola çıkılarak insanların konumları da ustaca verilmektedir. El ayak buz kesmiş, yürek cehennem, dağlara çekilmiş, Garcia-Lorca'nın mezarı, Pierre-Curie'nin gözbebekleri, gibi. Ve yüklemine yerine getirdiği işlev de yine bu ortamların ve insanların yerlemsel tanımlarıyla şairin yerlemsel tanımı ve konumu arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Kar altında oluş imgesi, bu imgeyi üreterek kullanan şairle, kar altında olan şeyler arasındaki ilişkiyi kurmakta, her ikisinin konumlarını da seçileştirmektedir. Bütün bunlardan ortaya çıkan, kurgusu sağlam, içten, estetik açıdan 'güzel' bir şiirdir. Çünkü ideolojik bir sağlamlık, içtenlik, güzellik sözkonusudur.

Peki, Ahmed Arif'in her imgesi yerlemsel bir tanım getirmez mi hem şair olarak kendisi, hem de şiirinin konusu olarak başkaları hakkında. Getirir:

Haberin var mı taş duvar?
Zulamdaki mahzun resim
Haberin var mı?

Gayri, iki korku çiçeğidir gözleri,
İki mavi, kocaman korku çiçeği,
Açar, derin kuyularda.

Yokluğun, Cehennemin öbür adıdır
Üşüyorum, kapama gözlerini...

Seni, baharmışın gibi düşünüyorum,
Seni, Diyarbakır gibi,
Nelere, nelere baskın gelmez ki
Seni düşünmenin tadı...

Bir ufka vardık ki artık
Yalnız değiliz sevgilim.

Şafakları ben balığa çıkarım
Akan akmayan sulara.

Çukurovam,
Kundağımız, kefen bezimiz.
Kanı esmer, yüzü ak.

Gün açar,
Karın verir yağmurlu toprak,
İncesu dereesi merhaba.
Saçakta serçeler daha çılgındır,
Bulutlarda kartal,
Daha çalınlı.

"Uzam varoluşaldır" diyor bay M-P. Dünya hakkındaki bilişimizin ve bunun dönüştüğü bilginin, nesnelere arasındaki ilintiyi belirten yerlemsel ilişkileri kurarak geliştiğini ise bay J.P.'den biliyoruz. Yetişkin insanda ansal imgeyle de yerlemsel ilişkilerin kurulmasına dayanmaktadır. Bütün bunlar, bir açıdan, sunu da söylemektir: Şiirde her imgenin, hatta giderek her sözün, dışarda bir nesnel karşılığı vardır ve olmalıdır. Bu olmayınca, şiir ideolojik oluşunu tam olarak gerçekleştirilememiş sayılmalıdır. Ve kuşkusuz ki ki bu nesnel karşılık, Ece Ayhan'ın sözünü ettiği nesnel karşılıktan oldukça farklıdır. Çünkü bu nesnel karşılık devingen, şairle eşzamanlı olarak yaşamın içinde olan, Ece Ayhan'daki gibi çoğunlukla bir ansal süreç, ansal imge ya da kitabı-normatif bilgi olmayan, onlara denk düşmesi süreklilik taşımayan bir nesnel karşılıktır.

• (Ne dersin, şiir ve uzam ilişkisine ideolojik açıdan bir açıklık getirebildim mi?, diye sordu küçük A.

Hasretinden, dedi bay D., hasretinden...)

fotograflar görüşler

Ansel Adams

Fotoğrafçılık mucizevi anlar sanatıdır. Ne tür fotoğraf çekilmek istendiğine bağlı anlatım, kompozisyon, jest veya ışığın anları. Farkına varıldığında yokolmaya başlayan şeyi yakalayıp zaptetmek zorunda olan bir sanattır fotoğraf. Adams, fotoğrafın bütün türlerinde manzaranın en büyük sınav olduğuna inanır. Fotoğrafçı bu türde toprak, gök ve bulutun oluşturduğu o talihli birleşimi yakalamak zorundadır. Onları ne birleştirip istediği biçimde dizebilir, ne de kendi görüş noktasını hareket ettirmesi ona fazla yarar sağlar. Yakındaki nesnelerin fotoğrafını çekerken fotoğraf makinesini birkaç santimetre hareket ettirmekle büyük değişiklikler sağlanabilir ama, manzara fotoğrafı çekerken yüzlerce metre hareket etse bile sağladığı değişiklik azınsanacak kadar küçüktür. Üstelik pus, düşük renk doygunluğu, ölçek sorunları da vardır. Fotoğraf makinesi kağıdın küçük yüzeyinde manzaranın tam varlığını ifade etmelidir. Ve en son olarak, ışığın en açık ve düzgün olduğu anı da yakalanması ve bu an geçmeden onun filme aktarılması da gereklidir. Canlılığı ile yücelen ışığın ortaya çıkardığı manzaranın yakalanması için fotoğrafçı eğitilmiş duyarlılığını, doldurulmuş ve kurulmuş bir silah gibi yanında taşımalıdır. Aynı zamanda sezdirmeden avına yaklaşan ve bekleyebilen bir avcının sabrına da sahip olmalıdır.

Adams'ın en çok tanınan görüntülerinden birini anımsayalım. Adams, bir gün akşamın alacakaranlığında otomobiliyle Santa Fe'ye dönerken yanından geçtiği kasabaya dönerek bakar. Güneş batmıştır ama kiliseyi ve kasabanın ahşap evlerini, mezarlıktaki beyaz haçları aydınlatan hafif bir ışık vardır. Doğuda karlarla örtülü Sangre de Cristo silsilesi üzerinde ay parıldamakta, dağlarla ay arasından, batmış olan güneş ışınlarının aydınlattığı bir stratus bulutu geçmektedir. Gök yüzü, bulut, dağlar, aluvyonlu bayır, derin dere yatağı, kasaba, ön plandaki kokulu çalılar düzlüğü, parlak, gri ve karanlık kümeler halinde soldan sağa doğru yayılmaktadır. Artık hemen hemen karanlık da basmıştır.

Adams, durmak, arabadan fırlamak, sehpayı ve fotoğraf makinesini hazırlamak, ışık değerini

saptamak, deklanşör ve objektifi ayarlamak, net ayarı yapmak ve fotoğrafı çekmek için sadece altmış saniyesi olduğunu hesaplar. Filmi makineden çıkarttığı anda da ışık yok olur. Fakat film üzerinde yakaladığı 'Ayn Doğuşu' adını verdiği fotoğrafı karanlık değildir. Bu fotoğrafta Adams'ın pek çok büyük yapıtını belirleyen 'ışık hayali' vardır. Bu, mezarlıktaki haçları aydınlatan değil, o haçların sanki kendiliklerinden yaydığı (pek çok pirist'in şikayetçi olacağı) hayaletimsi aydınlıktır. Karanlık odanın sihirbazı orada işe karışmıştır. Çünkü bu, Hernandez kasabasının ay ışığındaki bir reproduksiyonu değildir. Bu, yorumlanan bir imgelem, gerçekleştirilen bir kavramdır. Altmış saniyede, belki de daha kısa bir süre içinde elde edilmiştir. Adams, 'Bazen', diyor 'Tanrının, deklanşöre birinin basması için hazır beklediği yerlere gittiğime inanıyorum.'

Bu yazı, Ansel Adams'ın "ANSEL ADAMS, Images 1923-1974" adlı albümüne Wallace Stegner'in yazdığı önsözden alınmıştır. Bu önsöz, 1978 yılında Ankara'da açılan Ansel Adams sergisi için hazırlanan katalogta yer almıştır.

hazırlayan: kemal cengizkan



Moonrise, Hernandez, New Mexico. 1942

Sinema Kapıları

6/ Yakıştırarak giyindiğim hiçbir şeyim yok
Öyle tiksiniyorum ki üstümdeki giysilerden.
Gücüm yetse inan, becerebilsem
Tenimi bile soyunurum yüreğimden..

7/ Hayatın güzelliklerini esirgediği
Bir sokağın arka tarafıdır ömrüm
Gücenik, kirlili, karanlık..
Yaşar bir ölü yalnızlığı kendince
O duyarsız kalabalıklardan artık.

....

Binlerce
Binlerce bıçak ağzı keskinliğinde
- Yokluk ezikliğinde, onur sessizliğinde-
Umarsız pusatsız bir uryan öfke
Ayrıkotları gibi yayılıyor yüreğime.
Binlerce umut oku gözbebeklerimde
Dünya bir düşkürlüğüme dönüyor
Aklımın ufuksuz sularında;
Bir örümcek ağına, bir başdönmesine
İvmesi
İvmesi yokluğun istek hızında..

Zayıf yerlerim kanyon damar damar
-Yalnız yerlerim, güçsüz yerlerim -
İçimde o çözümsüz kördüğümü hayatın;
Günler acılarına beşik oluyor
Geceler kinimin kara ninnisi
Büyüdükçe büyüyor çocuk korkularım.

Dışına taşamamış bir öfke seli
Bir isyan içimde/bir dövüşme isteği
Çıkıp sinemaya gidiyorum;
Bir insanın kaderler. değiştirdiği filmlere....

Adıma dövüşüyor bütün kahramanlarım.

8/ Bize benzer insan görüntüleriyle
-Bize benzemez
O çizilen dünya var mı gerçekten?

9/ Evlerin geçim derdi yoktu
Gittiğim filmlerin çoğunda
Erkeklerin iş derdi..
Kadınlar rahat mı rahat
Bütün ilişkilerinde
Sevmek tek sorunlarıydı
Güzellik bir de.
Varlığın güvenli korunaklarında
Çocuklar büyüyordu dünyadan uzak
Çalışmadan, dövülmeden...
Gittiğim filmlerin çoğunda
Yalnız da olsan, arkasız da
Haklı olmak kazanmaya yetiyordu
O dengesiz kavgalarda.



Karikatür: ASAF KOÇAK

Ve dışarda, yaşayıp bildiğimiz
Acının ekseninde bir hayat
Bütün görüntüleri bir bir örtüyordu.

10/ Varlık gücümü
Varlık güven, varlık güzellik...
Hayatın bütün yüzlerinde gördüm bunu
Sinema kapıları başta.

İmrendim...içlendim..incindim..
Katlandım sonra simsiyah kapanıp
-Okları içine dönük bir kirpi gibi-
Kapanıp simsiyah yalnızlığıma.

Sustum...

Ki incecek bir hüzüdü yüzüm
Yakıştı yaşadığıma, yaşamadığıma

11/ Benim dünyayı sevmem için
Dünya beni sevmeli.
Tertemiz giysilerim olmalı
Ütülü, ince, yakışan.
Bir kıızı sevmeliyim, dupduru
Yağmur mavisi, bulut buğusu
Gökyüzü gibi sakın
Gülmeli gözlerinin içi.
En acılı günlerimde bile
Tutup yalnızlığımdan
Bana güvenmeli;
Kaşlarını yıkmadan sevmeli beni.

Benim dünyayı sevmem için
Dünya beni sevmeli.
Çocuk düşlerimi ezen evler değil
Sevgiler olmalı oda oda
Mutluluğu gülüşlerle köpüren.
Babam utanmamalı benden
Annem ezik durmamalı
Ufacık bir isteğimle buruk..
Bir işim olmalı, bir güvencem
El ellerinde hoyrat/
Ev içlerinde
Kanayıp gitmemeli çocuk ömrüm

Benim dünyayı sevmem için
Dünya beni sevmeli
Dünya beni sevmeli...

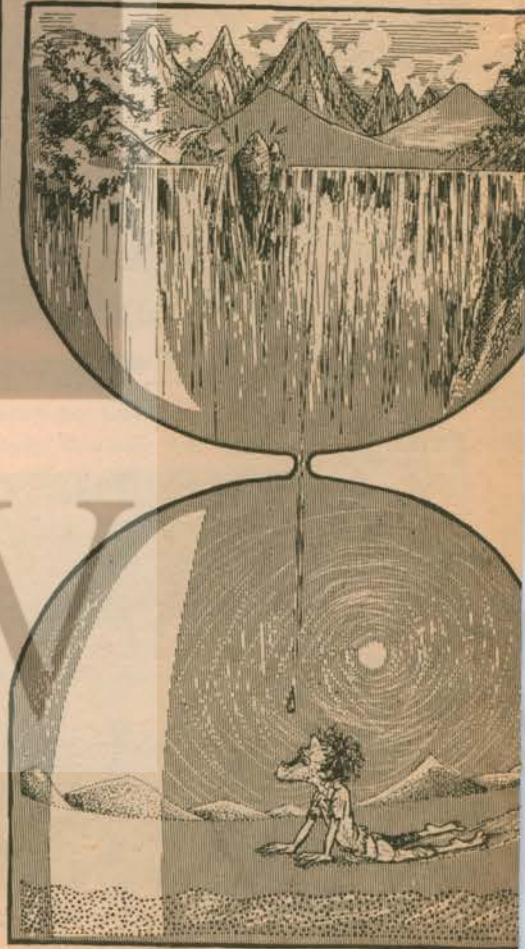


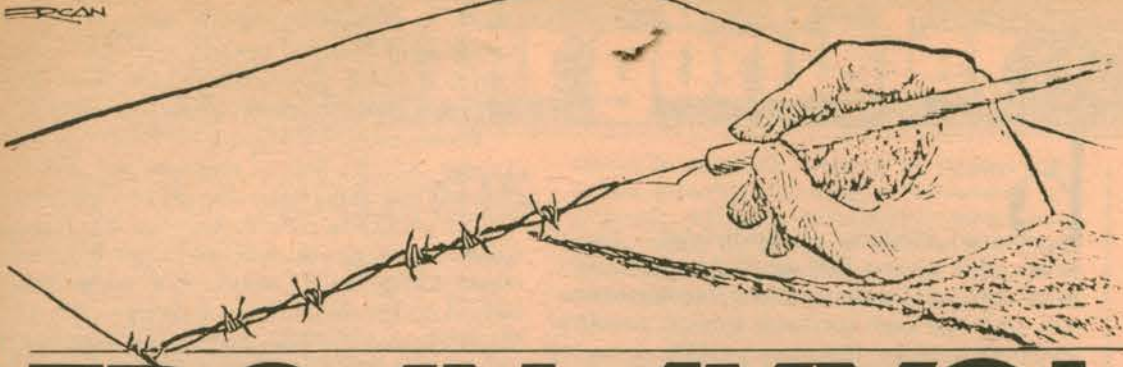
Konuşan: ATILLA KANBİR

Ercan AKYOL, 1953 yılında Üsküp'te doğdu.
İlk karikatürü 1970'de Ustura dergisinde
O günden bu yana çeşitli yayın organları
çizdi. Şimdi Marmara Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesinde "yaşlı bir öğrenci"
"maalesef" okuyor ve Güneş gazetesinde
karikatür çiziyor.

YARIN : Gazete çizerliği konusunda
gözetimini anlatır mısın? "Arka Pencere" sütununu
ziyiorsun, bu çerçevede konuşalım.

AKYOL : Hemen şunu belirtiyim: bir gazete
sütununda çizmek ile baş sayfada çizmek





ERCAN AKYOL

şey değil benim için. Evrensel bir endişe ve aktüel yanı ağır basan... Güncel karikatür'ün ertesi gün öldüğü kanısında değilim. (Eskiden böyle bir kanı vardı bazılarında, eğer o bazı kafalarda halen sürüyor ise) yiten şeyler oluyor ama, bir görev yerine getirerek - getirmeye çalışarak - belgeselleşiyor. Sıcağı sıcağına okurla bağ kuruyor.

Gazete karikatürçülüğü bütündür. Sayfaya göre değişmediği kanısındayım. Gazete çizirliği günün aktüalitesiyle sınırlandıramaz kendini. Geniş zamanlı perspektiften bakmak soruna. Tazelikliğini sürdürebilecek şeyler de dahil edilmeli.

□ *Gazetenin birinci sayfasına çizmek özerkliği ile bir sütuna çizmek, o sütunun kendi içerisindeki bütünlüğünü sağlamak gibi bir kaygı getirmez mi?*

■ Genellikle "sütun'dan bağımsız çiziyorum.

□ *Vinyetlerin dışında tabii...*

■ Ee, Tabii... Karikatürü konuşuyoruz burada. Neyse... Vinyet çiziyorum, bazen karikatür tadını taşıyor. "Albümlük bu işte," diyorum kendi kendime. Atayım bir köşeye dursun. Ama zaman yok, yenisini çizecek. Öyle "hiçediyorum" o konuyu. Karikatürümü bu sütun sınırlamıyor zaten. Sınırlama bazen doğaldır ki- geliyor. İşte o zaman o sınırları zorlamak bana düşüyor. Sütunu değil, gazetenin sınırlarını zorladığım da oluyor...

□ *Günümüz karikatüründe durağanlık sözkonusu. Bu tür görüşlere katılıyorsunuz? Karikatürümüz toplumun ara geçiş dönemlerinde değişen malzeme koşullarına ayak uydurabiliyor mi?*

■ Bir durağanlık elbette söz konusu. İlk sanat- sal etkinlik açısından pek hareketli değil. Sergiler yarışmalar, değişik tadrar getirecek mizah der- gileri eksik. Geçmişte, toplumsal koşullar çerç- vesinde bu tür etkinlikler bir hayli yaygındı. Ancak çok simgesel, statik bir konumdaydı. Bir kaç simgeden yola çıkılarak varyasyonlar yapı- lıyordu. Hem de furya şeklinde... Bu kolaylık bir yığın karikatürücü ortaya çıkardı. Bugün çizme- yi sürdürenler bir hayli azaldı. Bir de biçim aç- sından tikanıklık gündeme getirildi. Günlük çizgi ile yarışma karikatürü çizgisi olayına mahkûm edildi karikatür. Karikatürücü günlük çizgisinin dışına bir çizgi ile çizdi yarışmalara. Yarışmalar bu anlamda olumsuz yönde etkiledi bir çok genç çizeri. Bu yarışma coşkusu yarına kalma endi- şesinden kaynaklanıyordu. Yarışmadan yarışma- ya katılarak, yarına varma "handikapına" girdi. Ben yarına varmak için bugünü çizmek istiyorum. Bugün çiziyorum. Yarınki karikatürü- mü, yarın çizmek isterim. Yeni şeyleri yaşıya- rak. Bir de çizildiği zaman bile eski olan karika- türler var... Geçmişte çizilen şeyleri bugün tekrar edenler, zaman zaman karşımıza çıkıyor. Şimdi bu tür anlayışa sahip olanlar, yarın da çizseler yine eski şeyler olacak. Korkulması gereken bu- dur kanımca. Evrensellik kaçınılmaz. Ama yarına kalmak için masa başına oturulmaması gerekli. Bazı karikatürler çizildiği zaman dilimi içinde görevler yüklenir. Diyelim anayasa ile ilgili olarak çizdim. Bu karikatürüm, yarına kalmaz. Ama bu anayasa da yarına kalmaz. Belgesellik bağlamında, karikatür eskimez. Yeter ki "eski" bir kafayla çizilmesin... Eskiden, "kazık" espi-

sinden kaynaklanan pahalılık ve zam karikatürleri furya halindeydi. O dönemde enflasyonla ilgili şeyler çizsen tuhaf karşılanırdın. Ama pa- halılıkla enflasyonun özdeş olduğu anlaşıldığın- da kazık esprisi ucuzladı ve daha geniş kapsamlı şeyler çizildi.

□ *Karikatürde fantazi öğesi gerekiyor. Yani ak- tualitesini attığın zaman da, karikatür özelliğini sürdürmesi kalıcılığı getiriyor, değil mi?*

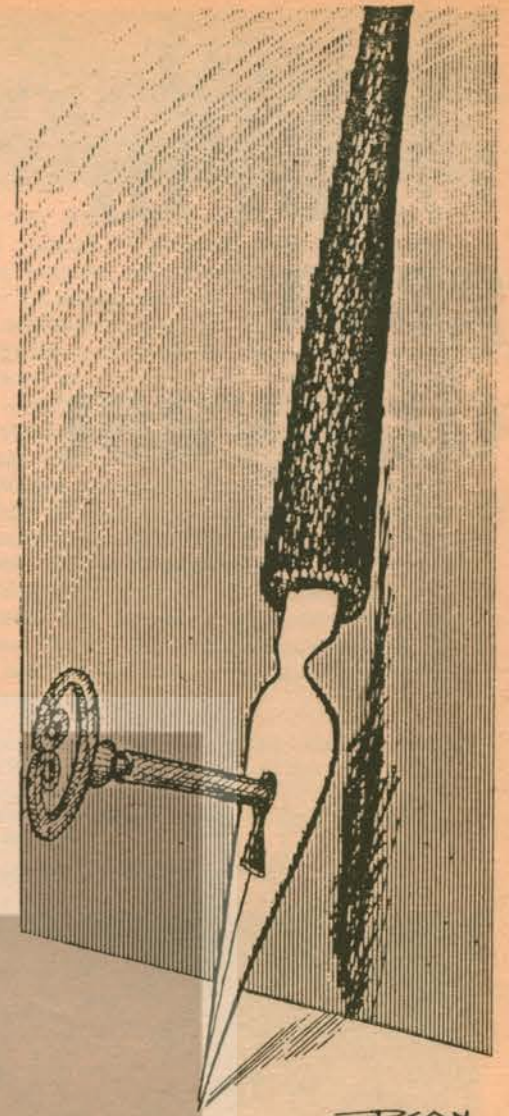
■ Katılıyorum. Ancak tersi de oluyor. Güncel bir olayı eleştirerek "cuk" oturan karikatür, ya- rına kalmayabilir. Görevci oluyor gazete karika- türü yani. Bir önemli zatin demecine dayanarak çiziyorum. Çizilen karikatür, o lafın iflasıyla iş- levini yitirir, Belgeselleşir. Evrensellik diye zor- lamam yok. Evrensellik dünya görüşü perspek- tifinde değerlendirmek gerekiyor.

□ *Bilimde, çizginin estetiğinde evrensellik konu- sunda ne düşünüyorsun?*

■ Resim bilmeden, anatomi, perspektif bilme- den bu iş götürülmüyor. Figür çiziyorsun diye- lim. Bunun bir perspektifi var. Yani çizilen ada- mın ayağının yere basması, yaptığı hareketin sağ- lamlığı gerekiyor. Resmi bilmeden zor kotarı- lıyor. Ayrıca artistik oyunlara girilemiyor. Gi- rilse de çok zorlamalı oluyor. Araştırmadan yana- yım. Karikatürücü kalıplaşmamalı çizgilerinde.

□ *"Aramaktan" yanayım diyorsun. Oysa senin çizgilerinde bir tiptleşme var. Yani bugünkü çiz- gilerinin, tam zıttı bir biçim anlayışına sahip olduğunu düşünelim ilerki yıllarda. Bu doğrultuda farklılaşacak cesareti taşıyor musun?*

■ Çizgiden ziyade anlattıklarımıyla tanınmak iste- rim "Öyle bir çizgi ki..." değil, "öyle bir anlatım ki..." inancındayım. Yeni anlatım yeni biçimi,



yeni biçim de farklı anlatımı gerektirir. Bu ol- mazsa dekoratif kalır biçim. Sıkıntılı şey olur. Aynı şeyleri yeni formlarla anlatmanın yararı yok.

□ *Çizgide ustalaşmak ile Klîşe formlar, yani çiz- gide tiptleşme farklı şeyler. Yeni çizgi olanakları neden araştırılmasın?*

■ Bazı çizerler dönemin anlayışını kırarak çağ- daş bir çizgi dili getirmişler. Kararlılıkla da bugü- ne değin sürdürmüşler bunu. Yıllar sınımıştır çiz- gisine, yaşlanmıştır. Bu yaştan sonra, adandan çizgisinde farklılık yapması beklenemez ki. Ol- ması gerekir. Ama, buna saygı duymak gerekir. Yeni şeyler, coşku, cesaret ve biraz da "acemilik" ister.



Remzi Ünal'ın gizli dünyası

Desen: MUSTAFA OKAN

James Thurber'in hiç ölmeyen Walter Mitty'sinin anısına saygıyla...

Celil Oker

buyrun efendim, sizi bekliyorlar.." Remzi Ünal'ı görür görmez IBM daktiloda yazdığı yazıyı bırakıp ayağa kalkan sekreter, hiç duraksamadan silme halı kaplı koridorda küçücük adımlarla yürümeye koyuldu. Duvarlara ustalıklarla gizlenmiş kolonlar koridorun iki yanındaki açık kapılardan gelen daktilo seslerini örten yumuşacık bir müzik salıyorlardı büronun içine. Remzi Ünal bu dev yayınevini insanı şaşkına çevirmeyi amaçlayan tezgahlarına metelik vermez bir tavırla izledi daracık pantolonlu kızı. Kız ceviz kaplamalı kocaman kapının önünde dönüp gülümsedi. "Kahraman bey içerde efendim.." Remzi Ünal kısaca "Sağolun," dedi kıza, aralık kapıyı itip içeri girdi.

"Vay! Kimleri görüyorum efendim, hoş geldiniz.." Yılda bin kitapla akıl almaz bir tekel kurup piyasasının altını üstüne getiren dev yayınevini çeviri kitaplar genel yönetmeni Kahraman Uçar, kollarını açmış, kucaklayacakmış gibi geliyordu üzerine. Remzi Ünal hafif geri çekilip elini sıktı adamın. Daha üç ay önce, aldığı "Dostluk Çeviri Ödülü"nü kokteylinde tanışmışlardı adamla, sarılıp öpmesine izin veremezdi.

Kahraman Uçar, kentin gözde caddesine bakan koltuklardan birine buyur etti Remzi Ünal'ı. Kendisi de karşısına oturdu. Remzi Ünal ayak ayak üstüne atıp soran gözlerle baktı genel yönetmene.

"Pelican Guide'ı bitirmişsiniz diye duydum, dedi Kahraman bey sehpanın üstündeki şişeden küçük kadehlere viski doldururken. Remzi Ünal gülümsedi.

Meselenin bu olduğunu tahmin etmişti Kahraman beyin çağrısını aldığı anda. Nerden de duyuyormuştu hemen. Tam sekiz yıldır, geçinebilmek için yaptığı ıvır zıvır çevirilerin, şan olsun diye uğraştığı şiirlerin, haftalık dergilere yetiştirdiği kısa öykü çevirilerinin, üç ayda bir çıkan ciddi çeviri dergisine yaptığı ağır felsefe çevirilerinin, üstüne üstlük kurulmasına önayak olduğu çevirmenler derneğinin çalışmalarından çaldığı zamanda, bunu da pek başaramadığı için uykularından bölerek edindiği saatlerde uğraştığı dev eserini bitirmişti gerçekten. Küçük İngiliz harfleriyle dizilmiş herbiri en azından altıyüz sayfa tutan yedi ciltlik The Pelican Guide To English Literature dizisini çevirmeyi başarmıştı sonunda. Ülkenin yazarına, çizerine, öğrencisine, öğretim üyesine, düşünürüne, aydınına büyük bir armağandı bu çalışma gerçekten. Tam sekiz yıldır bitmek bilmeyen bir tutkuyla kendini adamıştı bu işe. Sonunda da zafere ulaşmıştı.

Ağzından çıkacak ilk sözlerin tarihsel bir önemi olacağını düşünerek uygun bir cevap bulabilmek için zorladı kendini, viski bardağını almak için öne doğru uzanırken.

"Evet, kişisel Odise'mi bitirdim," dedi göğsünü gere gere. Kurduğu imgeyi güçlendirmek için ekledi: "İthaka'ya ulaştım!"

Dev yayınevini genel yönetmeni hayranlıkla gülümsedi. Onunda duruma uygun bir şeyler söylemesi gerekiyordu şimdi. Kadehini kaldırdı: "Yendiğiniz Kiklop'ların şerefine!"

"Yürüsene kardeşim," dedi yanında ayakta duran uzun boylu adam, "ilerle, bak arkaları bomboş.." "Hıı diye iki yanına baktı Remzi

Ünal. Bir dev andıran adam gözlerini dikmiş pis pis bakıyordu. Remzi Ünal şimdi bununla dalaşmanın gereksiz olduğunu düşündü, otobüsün orta kapısının önündeki boşluğa indi. İçine piknik tüpünü koyduğu pazar çantasını sol eline geçirip sağ eliyle camdaki buğuyu göz hizasında sildi.

Otobüs durduğunda garip bir tıslamayla açıldı kapılar. Aşağıda otobüse doğru hücum eden yolcuların boş bıraktığı aralıktan, gerideki gazete bayiiini gördü Remzi Ünal. Adam bu kiş ortasında güneşin açmasını fırsat bilmiş; gazeteleri, renkli renkli kapaklı moda, haber, spor, kadın, erkek, genç kız, fal, seks sürü sepet dergiyi kulübesinin dışındaki dizi dizi iplerdeki mandallarına yerleştirivermişti. "Müsaade eder misiniz?" dedi arkasından bir ses. Yol vermek için sahanlığın öte kanadına geçtiğinde izin isteyenini gördü. Kısa kürk-lü, kısa etekli, havalı bir sarışındı inen. Remzi Ünal yerine geçip kadını izlemeye uğraşırken aynı garip tıslamayla kapandı kapılar. Otobüs belli sıçramalarla yeniden yürümeye başladığında alnını camdaki buğusuz aralığa dayadı Remzi Ünal.

".... Remzi bey, sizi arıyorlar Ankara'dan.... Hilmi Bey! Remzi Ünal ayaküstü karıştırdığı röportajı mermer kül tablasının altına sokup, masanın öbür kanadındaki telefona uzandı. Sabah-tan beri bekliyordu bu telefonu. Koca salonda takırdaşan sekiz daktilonun seslerini duymamak ister gibi döner koltuğunu dev Türkiye haritasının süslediği duvara çevirdi. Gözleri dergisinin tarihi ilk sayısının küçültülmüş ve bakır bir tepsiye çıkartılmış kapağına dikili, omuzundaki telefona verdi kendini. Ne büyük coşkularla çıkarmışlardı o ilk sayıyı sekiz yıl önce. O günden beri sekiz yıldır, her hafta o ilk sayıdan hiç de aşağı kalmayacak bir heyecanla çıkarmayı sürdürüyordu dergisini. "Aloo.. Evet Hilmi... Remzi ben. Konuş-tun mu adamla, ne diyor.... Allah Allah.... ciddi misin? Bu ne cüret, bir şey demedim, anlat sen.. İnkâr ediyor mu peki?... güzel, güzel.... eee?... yapma yav! İyi... Yurt dışına mı çıkıyormuş? Ne zaman? Fotoğraf aldın mı iyi Sen şimdi not-larla fotoğrafı hemen yolla kargoyla. Ben halle-derim.... Yok yok, merak etme, bir bok yiye-mezler. Acı patlıcanı kırağı çalmaz evelallah! Hadi öperim."

Remzi Ünal yüzünde buruk bir gülümsemeyle telefonu yerine koyduğunda odada bir gariplik olduğunu sezdi. Daktiloların o alışıldık gürültüsü kesilivermişti o telefonda konuşurken. Başını kaldırdı. Karşısındaki salonda çalışan arkadaşları-nın sekizi de, olağanüstü anlardaki tutuk merakla-riyle yazdıkları yazıları bırakmışlar, başlarını Remzi Ünal'ın oturduğu masaya çevirmişlerdi. Remzi Ünal kafasını kaldırınca bir ikisi telaşla takırdaşmaya başladılar daktilolarını. Güzel ço-cuklar! Remzi Ünal telefonla konuştuklarını duyduklarını düşündü. Hepsi de biliyorlardı mese-leyi. Daha geçen ay, ülkenin en büyük barajının ihalesinde bir takım dümenler olduğunu sezdiren bir şeyler duymuş, biraz eşeyleince doğru oldu-ğunu ortaya çıkarmıştı Remzi Ünal. Büyük paralar dönmüştü, büyük isimler bulaşmıştı olaya Dergi her zamanki ataklığıyla işin peşine düşmüş, bize geri ve pahalı bir teknoloji kakalamak için büyük rüşvetler veren yabancı şirketin defterini dürmek için ne bilgi gerekiyorsa hepsini toplamıştı. Daha bombasını patlatmamışlardı işin; zamanlama önemliydi, ne erken ne geç! Gelgelelim karşı taraf da uyanmış, yayını engellemek için para önermekten başlayarak, ufak ufak tehditlere kadar, elinden geleni ardına koymayaca-ğını belli edivermişti. Kolay değil, aklın alamaya-cağı kadar büyük bir ihaleydi bu. Ama Remzi Ünal kolay pes etmezdi. Ankara'daki güvenilir adamı Hilmi'ye bakılırsa, işi tezgahlamakta kul-lanılan araçlardan birisi işi tümüyle inkar etmiş,

sonra da bu işi kurcalamakta ısrar ederse "o uyanık patronunuzun" başına hiç de iyi şeyler gelmeyeceğini sezdirmeye çalışmıştı. Bayağı endişelenmişti Hilmi anlaşılan.

Koltuğunda geriye yaslanıp hala yüzüne endişeyle bakmayı sürdüren muhabirlere seslendi: "Köftehorlar sizi! Nasıl da dalga geçmeyin başladınız hemen! Ulan sizin uyanık patronunuz yer mi bu numaraları? Topunun ipliğini pazara çıkarılmadan pes etmek var mı?" Sayfa düzenlerken kullandıkları uzun cetveli eline almış, şaka dolu bir tehditle vuruyordu masanın köşesine. Yüzünde son derece ciddi, gözlerinde ancak onu iyi tanıyanların anlayabilecekleri sevecenlikte bir anlam vardı.

Bir elinde cetvel, öbür eliyle kül tablasının altındaki kağıtlara uzanacakken, dört yıldır birlikte çalıştıkları Sezen Yakar'ın elinde karanlık odadan yeni çıkmış yarı ıslak fotoğraflarla masasına yaklaştığını gördü. Gözlüğünü sarı saçlarının üstüne çekmiş, kısacık etekleri ve Remzi Ünal'ın nerelerden alındığını bir türlü akıl erdiremediği tuhaf renkli bluzlarından biri üstünde, ciddi bir suratla yaklaşıyordu. Giyiminin çağırıştığı kişiliğinin aksine, Remzi Ünal'ın "erkek kız veselim" diyebileceği bir kişiliğe sahipti.

"Şunlara bir göz atsana patron," dedi fotoğrafları uzatarak. Derginin ne zaman kullanılacağı belli olmayan, elde bulunsun diye yapılmış röportajlarından biriyle ilgiliydi fotoğraflar. Remzi Ünal şaşırırdı biraz.

"Acelesi yoktu bunların," dedi suratını biraz asarak. "İlle bakmam gerekli mi?" "Yok canım," dedi Sezen, "hani düşüncelerin biraz dağılsın diye getirdim." Remzi Ünal Sezen'in havalı yüzüne baktı oturduğu yerden. "Dadıya gereksinim olursa haber veririm!" Sezen şuh denilebilecek küçük bir kahkaha attı. Sonra ciddileşti yüzü. "İster dadılık de, ister annelik. Şu sıra gözden uzak bir yerlerde eğlenmek istersen, evimde fazla bir yatak var, haberin olsun diyeyim dedim." Sonra ekledi: "seni düşündüğüm yok aslında, işin bombasını patlatmadan başına bir şey gelirse, dergi için çok üzülürüm, derdim o!" ıslak fotoğrafları özenle toplayarak dönüp yürümeye başladı Remzi Ünal'ın yanıtını beklemeden. Remzi Ünal sesini çıkarmadan kızın arkasından masasına doğru yürüyüşünü izledi, içinde bir tuhaf duygularla..

"... şu düğmeye basar mısın evladım?... Çocuğum, şu düğmeye basıver de bir, kaçırmayayım durağı..." Siyah başörtülü kadının kendisine seslendiğini kavrayabildiğinde, kendisinin de bu durakta inmesi gerektiğini anımsayıveren Remzi Ünal, boştaki eliyle uzanıp kapının üstündeki düğmeye bastı. Elindeki piknik tüpüyle yüklü pazar çantasını şöyle bir tarttı, inmeye hazırlandı. Otobüs durdu, kapılar bildik tıslamalarla açıldılar. Remzi Ünal kendisini karşılamaya gelmiş kalabalıkları süzer gibi süzdü otobüsün dışına aşağı inmeden önce. Bir an önce aşağı inmek isteyen siyah başörtülü kadının iteklemesiyle kendine geldi, aceleyle hopladı aşağıya. Tüpgaz bayii önünde üstüste istiflenmiş onlarca büyüklü küçük tüpgazla, elli metre ilerdeydi. Yaklaştıkça tüpgaz bayinin geniş cam vitrininin önünde onbeş yirmi kişilik bir kalabalığın üstüste vitrinden içeri baktıklarını gördü. İşsizlerden, gelip geçenlerden, ustalarından bir on dakika çalmış berber, kahveci çıraklarından, çocuklardan kurulu küçük bir topluluk heyecanla içeri bakıyordu. Remzi Ünal kalabalığın aynı zamanda dayanıklı tüketim maddeleri de satan tüpgaz bayinin şan olsun diye vitrininin orta yerine kurup açtığı renkli televizyonu izlediklerini sezdi. Yaklaşık kalabalığın en arkasındakileri omuzladı. Renkli verilen bir futbol naklen yayınıydı bu. Yemyeşil çim zeminin üstünde kırmızılı mavili formalar giymiş oyuncu-

lar koşturup duruyorlardı. Toplam on saniye kadar bakıp, içinden bir maçı böyle heyecanla, üstelik sokağın ortasında ayakta seyredenlere hayıflanıp, içeri girmek için yürüdü. Tam elini alüminyum doğrama kapının tokmağına uzatmıştı ki, maçı seyreden kalabalıktan bir alkış, bağırış çağırışlar yükseldi...

.... Alkışlar dinmek bilmiyordu. Oyuncular elele tutuşup üçüncü kez selamlarını vermişler, şimdi sahnenin önünde yanyana dizilip kendilerini çilginça alkışlayan seyircilere sahnedan alkışlarla yanıt veriyorlardı. Yüzleri ter, yorgunluk, heyecan ve sevinçten pırıl pırıldı. Üç aydan beri geceli gündüzlü çalışıp son şeklini verdikleri oyunun bekledikleri tek karşılığını bol bol alıyorlardı işte. Alkışlayan kalabalığın arasından "bravo... bravo!" "isteriz... isteriz... yönetmeni isteriz..." diye tek tük bağırışlar duyuluyordu. Remzi Ünal alkışları sahnenin sağ tarafındaki panonun arkasından, yumrukları sımşıkı, yüzü heyecandan kıpkırmızı dinliyordu. "Başardık... Oldu bu iş..." Aklına başka düşünce gelmiyordu alkışları dinlerken. Birden seyircinin alkışları düzensizlikten sıyrıldı, tekdüze bir ritimle inlemeye başladı salon: "is..te..riz.. is..te..riz..Yö..net..men..Yö..net..men..." Oyuncuların Remzi Ünal'a en yakın

olanlarından ikisi, sahnedeki sıralanmayı bozup, dudaklarında gülümsemelerin en güzeliyle sahnenin arkasına yöneldiler. Makyajcıların, sahne amirinin, salonu full aydınlatıp arkaya koşan ışıkçının, bir yandan alkışlayıp, bir yandan başlarıyla verdikleri işaretlere uyarak panonun arkasında donmuş gibi duran Remzi Ünal'ın kollarına girdiler. Remzi Ünal neredeyse sürüklenir gibi getirildi sahnenin ortasına, ışıkların altına. Onun görünmesiyle alkışlar yeniden çilginlaştı. Remzi Ünal vücudunu dimdik tutup baktı seyircilere. Karşısından gelen ışıklar alkış tutanları tek tek görmesini engelliyordu ama o elle tutulurcasına somut bir seyirci kitlesini karşısına almış, kendisini kucaklıyora benzeyen ellerin inanılmaz yumuşaklığını duyuyordu bilincinde şimdi. Sonra bu okşayışlara karşılık vericesine eğildi önlerinde. İçi içine sığmıyor, yumruklarını havaya sıkıp, sıçrayarak "başardık!" "başardık!" diye bağırarak istiyor ama kendisini tutuyordu. Alkışlar şiddetini bir an bile yitirmeyip sürdürdüğünde artık kendisini tutamadı, üç aydan beri sürüp giden kuşku, gerginlik, yorgunluk, iki üç göz damlasında somutlaşıp yanaklarından aşağı süzülmeye başladı....

... Boşta kalan elini gözyaşlarını silmek için yüzüne götüren Remzi Ünal, tüpgaz satıcısının garip garip yüzüne baktığını farkedince elini çekti hemen yüzünden. "Küçük tüp var mı?" dedi adama çantasını yere bırakarak. Adam kulağı televizyondan gelen seslerde, "var, var..." dedi kısaca ama yerinden kıvıldamadı. Gözü televizyonun kendisine dönük çirkin sırtındaydı. Remzi Ünal çantasının tutacak yerlerini ikiye ayırdı, içinde küçük tüpü çıkarıp yere koydu. Doğrudu adama baktı. Adam hala görmediği görüntüleri televizyonun sırtından seyrediyor gibiydi. Neden sonra gözlerini indirdi, Remzi Ünal'ın çıkardığı küçük tüpe baktı. Yüzü buruştu: "Musluğunu getirmemişsin, olmaz.." dedi hızla başını çevirerek. Remzi Ünal anlamadı: "Ne olmaz?" "Tüpü değiştiremem, musluğu olmadan değiştiremem. Emir var, musluk gelecek, contası eskimişse değiştirilecek. Yoksa olmaz..." Remzi Ünal içinden bir burukluğun yükseldiğini duydu. Gülümsemeye çalıştı. "Canım ne olacak, bundan sonra getiririm, sen değiştir şunu hele." Adam hiç yumuşamadı. "Yasak dedik hemşerim, olmaz. Başımı belaya sokma..." Sanki hemen yapılacak bir iş aklına gelmiş gibi dükkanın arkasına açılan kapıdan yokoldu birden Remzi Ünal kalakalmıştı. Eğilip tüpü yeniden çantasına sokuşturdu kahrolurcasına. Şimdi dışarı çıkılacak, durakta otobüs beklenecek, şoför çantanın içinde tüp olduğu çaktırlmadan binilecek, itile kakıla sekiz durak gidilecek, yedi - sekiz dakika yürünecek, musluk alınacak, sonra.... Remzi Ünal yiğitçe dikleştirdi omuzlarını, dükkanın alüminyum doğrama kapısını gürlütle çarparak çıktı dışarı çantası elinde....

İsli kara taşlarla örülü binanın adam boyundan büyük demir kapılarının gürlütüsü kulaklarında, bir an öylecene kalakaldı Remzi Ünal. Elinde öteberisini aceleyle tikiştirdiği çantası, göğsünü şişirerek derin bir soluk aldı. Yağmur başlamıştı, iş dolu bir yağmur. Cezasını tamamladığı bu gün, bu yağmurun bile içinde bunca aydır dik tuttuğu başını küçük öpücüklerle karşılayan dünyanın armağanı olduğunu düşündü. Padesüsünün yakalarını kaldırdı, kapının dışına çıktığından beri kendisine gülümseyerek bakan jandarmaya gülüçüklü bir selam vererek yürümeye başladı Remzi Ünal... Bakalım dünya daha neler görecekti. Dudaklarında belirgin, güçlü bir gülümseme, yüzünü önünde uzanan sokağa çevirdi Remzi Ünal, direncini sonuna kadar koruyan. Yenilmez Aydın.

Kirazlı Yaz

Öpülüp de ıslanan yerler kurumaz
Pas tuttu çakılı çiviler
Sıska yüreklerde
Karanlığın dayandığı
Kapılarda
Akşam vaktidir gözler.
Bir ışık sızsa pirinç
Bir saniye durmaz
Öpülüp de ıslanan yerler kurumaz.

Bir kirazın sapında yaz bıraktı
Gölgeler.
Yaprağın örttüğü yerde
Görünmez havuz dibi.
Ayakların vurur unutulmuşluğun
Kireçli yollarına
Ama çekirdek unutmaz
Öpülüp de ıslanan yerler kurumaz.

Kararlı bir duvardır
Çekip gitmeler
Aşılmaz.
Eski sırtlıların yatağında
Bir ırmak yürü.
Sırtüstü bir kurbaga bitiriyor şarkısını

Kurduktan sora ıslanan yerler
Öpülmez.

Işık Yavuz

ORHAN ALPTÜRK

YARIN □ Bize, kısaca, sanat anlayışınızdan sözeder misiniz?

ALPTÜRK ■ Elbette ki, her uğraşımın başında önce onu sevmek gelir. Ben insanı ve doğayı çok seviyorum, bunun getirdiği en önemli sonuç, yaşamı olabildiğince sevmek ve gözlemek isteği. İşte burada; gözlemleyerek üretmek konusunda, birey olarak bana en yakın sanat dalı fotoğraf olduğu için, fotoğrafla bir şeyler üretmeye çalışıyorum. Gözlemek

tanımayı, daha iyi araştırmayı öğretiyor ve bireyi üretmeye itiyor. Bu her sanat dalı için geçerli elbette. Hem böylece, insan kendini aşmak eylemine girip bireyselliğini toplumsala dönüştürme özlemini yerine getiriyor kanımca.

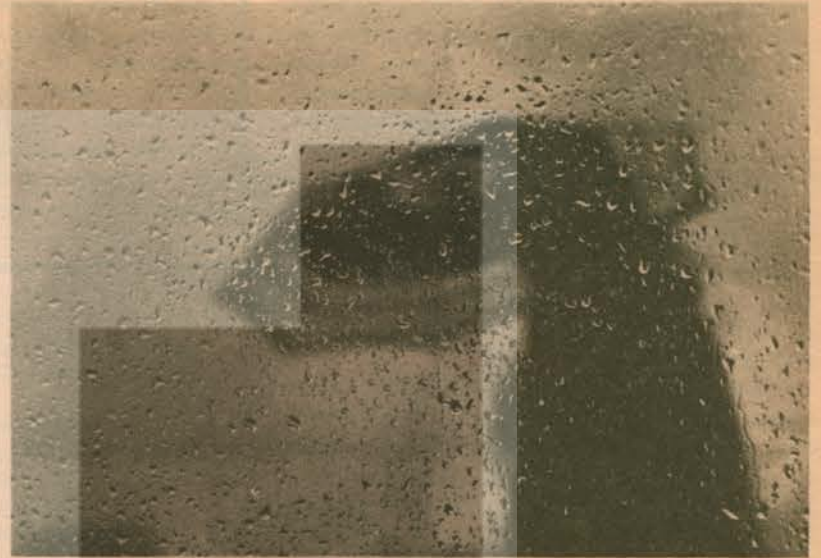
□ *Dünyaya niçin vizörden bakmayı seçtiniz?*

■ Sanat, bireyin bütünle, toplumla kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır. Bence çağımız insanının en büyük sorunlarından biri iletişim-

sizlik. Bu açıdan bakıldığında, sanatın, evrensel bir dil olarak bu sorunun çözümüne yardımcı olacağına inancım sonsuz. Yoksa sanat salt bir dinlenme, eğlence, oyalanma için bir araç olarak algılanamaz.

□ *Fotoğraf sanatında öz-biçim sorununa değinir misiniz?*

■ Fotoğraf sanatında, fotoğraf makinası bir araç, önemli olan onun ardındaki insanın dün-



yaya nasıl baktığı. Yoksa herşey fotoğraflanabilir. Yeri gelmişken belirtiyim fotoğrafta beni çeken kuvvet insan. İnsanın çelişkileri, sorunları, çabaları, özlemleri, sevinçleri ve mutlulukları. Deklanşöre basarken o anı yaşamının, paylaşmanın sevinci. Sorunuza devam edecek olursak, fotoğraf hem kurgusal bir düzen içinde, hem de insan ve çevresinin doğal haliyle ortaya konabilir. Önemli olan öz ve biçim dengesinin sağlanmış olmasıdır. Hele bir de fotoğrafın belgesi yanını unutmazsak. Fotoğrafta bir mesaj olmalıdır elbette. Ama ortaya konan yapıtta mesaj ve estetik birlikteliğindeki denge çok iyi

sağlanmalı kanımca. Bu da gerçek bir kültür birikimini gerektiriyor. Yoksa böyle bir dengeyi sağlamanın ne kadar zor olduğu ortada değil mi?

□ *Bir fotoğraf sanatçısı olarak en büyük sorunuz nedir?*

■ Yapıtı ortaya koyabilmek için en önemli sorun, iyi veya basitte olsa bir makineye sahip olabilmek değil, malzeme sağlayabilmektir, sanatçı için zor olan. Hele bizim ülkemizde fotoğraf konusunda araç-gereç ve en önemlisi malzeme bulmak dağ gibi bir sorunken, sağlam ve

temiz ürünler vermek gerçekten çok zor.

□ *Bu sorunun çözümü için neler önerebilirsiniz?*

■ Bu sorunların çözümlenebilmesi için, dernek anlayışının değişmesi, devletin de derneklere maddi ve manevi yardımda bulunması gerekir.

● Orhan Alptürk, 1953 yılında İzmir'de doğdu. Elektronik mühendisi olarak, bir kamu kuruluşunda çalışıyor. Bugüne dek çeşitli sergiler açtı, yurtiçinde ve yurtdışında ödülleri aldı.

GRUP ÇAĞRI ile söyleşi

MÜZİK, ÖZDEKİ DÜŞÜNCENİN FORM HALİNE DÖNÜŞEBİLMESİDİR DİYEYEBİLİRİZ. BUNDAN ANLADIĞIMIZ, BİR DÜŞÜNCENİN MÜZİK KURALLARINA UYGUN, BİR BİÇİM KAZANMASIDIR.

Grup Çağrı'nın üyeleri: Meral Uzunalli, Hayriye Coşkun, Jülide Anlar, Cem Akgün, M.Ali Baştıjı, Tacettin Ocak.



YARIN: Topluluk ne zaman ve nasıl bir anlayışla kuruldu ve çağrı topluluğunu oluşturanlar kimlerdir.

ÇAĞRI: Çağrı 1979 yılında amatör bir anlayışla, türk halk müziğinin otantik yapısını ve varolan halk türkülerinin yine otantik yapısını bozmadan, çok sesli bir biçimde yeniden yorumlamak amacıyla kuruldu. Başlangıçta 3 kişiden oluşan grup, bugün 6 kişi ile çalışmalarını sürdürüyor.

Çağrı'yı Kuddusi Baker (mandolin, solo ve vokal), Jülide Anlar (Ağız armonikası, gitar), Meral Uzunalli (vokal ve solo), Hayriye Coşkun (solo ve vokal) Cem Akgün (vokal, solo ve bağlama), Tacettin Ocak (gitar) oluşturuyor.

□ Kurulduğunuz günlerdeki ve şimdiki sorunlarınız?

■ İlk kurulduğumuz zaman ekonomik sorunlarımız ağırlıktaydı. Sürekli bir çalışma yerinin olmayışı, topluluğun üretkenliğini olumsuz yönde etkiliyordu. Enstrümanlarımız hem çeşit hem de kalite yönünden yetersizdi. Kuddisi, geçen yıl verdiğimiz AITIA 100. yıl ve

Hacettepe Üniversitesi konserlerinde kırık bir mandolinle çalmak zorunda kalmıştı.

Zamanla enstrüman sayısındaki artış ve sürekli bir çalışma yerine sahip olarak, sorunların bir bölümünü çözümlemiş olduk. 1979 yılında çalışmaya başlasak da, gerçek anlamda çalışmalarımız yer, ve diğer bazı sorunların çözülmesiyle, 1982

yılında başladı. Zaten "Çağrı" adını alışımda da geçen yılda oldu.

Aslında şimdi bizim sorun diyebileceğimiz şeyler, gerçekte Türkiye'de amatör anlayışta - amatör derken müziği ticari amaç olarak görmeyen, fakat sürekli doğruyu arayan bir anlayış- müzik üretmeye çalışan kişi ve toplulukların sorunlarından farklı değil.

En önemli sorunumuz ekonomik sorunlar diyebiliriz. Örneğin; bir konser öncesinde bir takım gitar teli almak bile sorun olabiliyor. Ekonomik sorunlar tanıtım sorununu da beraberinde getiriyor. Konser öncesinde tanıtım yetersiz olduğundan, konser programımıza ilgi beklenenin gerisinde oluyor. Bunun yanı sıra AST TOBAV ve Sanat Kurumu'nun tanıtım sorunlarımızı hafifleten çabalarını söylemeden geçemeyeceğiz.

Enstrüman yetersizliği çalışmalarımızı zenginleştirmemizin önüne geçiyor. Bir parçanın herhangi bir yerinde çok kısa bir flüt veya viyolonsel solosuna gerek duyduğumuz oluyor. Ancak bunu sağlamak gibi bir olanağa şimdilik sahip olmadığımız için, bu eksikliklerimizi elimizde varolan enstrümanlarla kapatma yoluna gidiyoruz. Bu da müziğimizle anlatmak istediğimizi tam olarak vurgulayamamıza neden oluyor.

□ Müzik anlayışınızdan da sözeder misiniz bize?

■ Müzik, özdeki düşüncenin form haline dönüşmesidir diyebiliriz. Bundan anladığımız, bir düşüncenin müzik kurallarına uygun, bir biçim kazanmasıdır. Müzikde sadece kulağa uyumlu birtakım seslerin gelmesi yeterli değildir; özünde bir düşüncenin yatması gereklidir. İster sözlü müzik, ister sözsüz müzik olsun özünde bir düşüncenin varolması gereklidir.

Türkiye'de yapılan müziğe baktığımızda, yukarıda sözünü ettiklerimize uymayan bazı uygulamalar görüyoruz. Buna yabancı dilde yapılmış bestelere türkçe sözler uydurularak yapılan hafif batı müziği dediğimiz türü örnek verebiliriz. Sonuçta ortaya çıkan hataları ve aslında müziğin sadece kulağa seslenmesi, sözlerin anlamı bakımından birşey vermeyen, insanı günün gerçeklerinden uzaklaştıran, düşünce yeteneğini körelten, yani uyuşturucu etkisi yaratan, duygu sömürüsü yapan müzik türleri ortaya çıkmaktadır. Bize göre müzik insanı düşünmeye yöneltmeli. Günün sorunları, değişik yaşam biçimleri müziğe girmelidir. İnsanları sadece üzme, sadece sevindirmek, heyecanlandırmak, irkiltmek müziğin amacı olmamalı. Eğer kişiye bu duygular yaşatılmak isteniyorsa bunun gerçek nedeni anlatılmalıdır. Genelde müzik anlayışımız budur diyebiliriz. Müziğimizin temeli aslından yukarıda söylediklerimizin toplamıdır. Söze uygun müzik yapmak topluluğun ilkesidir. Müziğe önce sözden başlıyoruz. Müziklenecek sözleri inceliyoruz. Müziklenecek bölümleri belirliyoruz, sonra müziğin diğer kurallarını gözönüne alarak müzikliyoruz.

□ "Gemici Türküleri" için neler söyleyebilirsiniz?

■ "Gemici Türküleri", M.Ali Baştıjı'nın yazdığı 18 bölümlük uzun bir şiirin müzikle anlatımıdır. "Gemici Türküleri" 1979'dan buyana süregelen çalışmaların şu aşamadaki sonucudur. Çıkışı bir rastlantıya bağlanamaz. Genellikle deniz insanı kavgacı, duyarlı, neşeli ve özlem doludur. Bizi müzik açısından etkileyen de deniz insanının bu yönüdür. "Gemici Türküleri"nde varolan, genel yaşamın denizi ve deniz insanına yansımalarıdır. "Gemici Türküleri" mizde olduğu gibi bütün müziklerimizin ortak özelliği lirik bir karaktere sahip oluşudur.

Bağrında Açan Yumruk

Bunu Adamak Azdır Sana!

Kanaryaydım ben önceleri, tutuklanmadan daha sesim. Ünlüydüm kayadağın doruğuna son soluğumla. Bırakırdım istemese de çarmlı ağzından, yaşamak suçlu bildircim! Geceye ve lükse körkütük bağımlı karaların şahini

Gökyüzümdür kimi yittiğimde gözünüden Balmumu tuğralar sarıktılır yıldızlarımdan Yaralı bir yel olduğum da olmuştur arada O süreç eserdim bileyi bileyi sesimi. Yarardım karnını, sarmaşık tüyü ağan çirkef gecenin

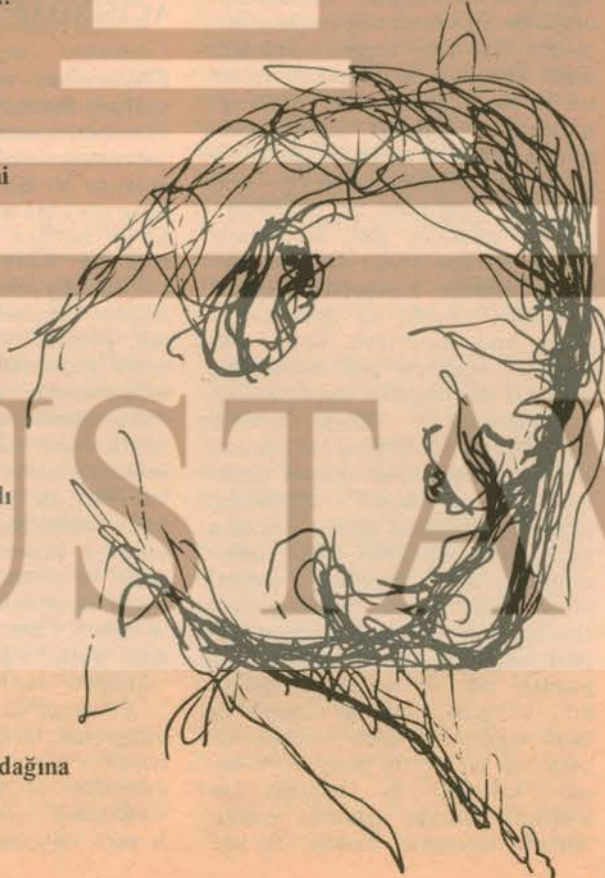
Güneştim ben enson gördüğünüzde. Püflük çit örüldüydü ışığıma. Mermilere gömseler de beni, dirim doğurdum ölürken. Aylarım vardı paslı ve iğreti suskunluğa bölünük. Aylarım vardı kanımın tecim ustası ve döneç; sarsak korsanı cennetin. Aylar ki dipnotsuz hayın, bitli ölüm ağılı, etiketi: düşü ısırlmış mağara

Gözsektiren çamların uğultusunda uyurum. Çürük dişli böcekler siner etime. Ve tükürürler kanımı küflü, boyutsuz tarihe

Gözüm arkada tüneyemedim kor menekşenin dudağına

Muammer Karadaş

Desen : ŞÜKRÜ KARAKUŞ



Kapitalist sistemde 'sanat' etike-
tiyle alabildiğine 'masum' bir anlam
kazandırılmaya çabalansa da, sine-
ma anlatısından önce yapımevi var-
dır. Örneğin, müzikal anlatı dendi-
mi, belleğimizde Metro - Goldwyn -
Mayer'in aslanı dirilivermez mi:
Anlatıyı gerçekleştirenlerin tanıtma
bölümündeki adlarını o 'sevimli'
kükreyişiyle 'himayesine' alan ya da
Hollywood'u kültürel yaşamımıza
sokan simgelerden sadece biri?
İlginçtir, efsane Judy Garland'ın
veya müzikal sinemada Fred Astaire-
in 'şıklığının' karşıtı sunumuyla
çağımızın mitologyasının 'sıradan
insanı' ögesine dönüştürülen Gene
Kelly'nin adı bile duygularımızın sö-
mürgeleştirilmesi evresinde Metro -
Goldwyn - Mayer'in aslanı denli
işlevsel değildir (yapımevinin sim-
gesini seyirci ve dağıtım olguların-
da 'seçime' dönüştüren de bu özel-
liktir). Burada yönelteceğiniz soru-
yu tahmin edebiliyorum: Yapımevi
sorunsalında imlenen 'seçimin' öl-
çütleri nelerdir? Hemen belirteyim:
Biliyorsunuz, sinema sanayisi, anla-
tıcı, anlatı taşıyıcısı, senaryo yaza-
rı, vb. kimseleri istihdam eder.
Anlamı açıktır: Sinema sanatçıları
sadece yaşamışlıkların sanatsal
'tadını' veren kimseler olmayıp, ay-
nı zamanda yapımevlerince iyi sata-
cağı düşünülen anlatıları (meta)
üretmekle ve onlara 'değer' biç-
mekle görevlidirler de. Anlatılara
'değer biçmek' zorunluluğu ise, söz-
konusu malın kapitalist sistemdeki
'sanat' niteliğinden önce yapımevin-
ce üretilen ve kâra dönüşmesi ama-
cıyla piyasaya sürülen bir meta ola-
rak alıcısını bulmasında belirlemek-
tedir. Çünkü, serbest rekabet olgusu
yapımevleri arasındaki çelişkiyi de
sürekli kılmaktadır. Örneğin, Metro -
Goldwyn - Mayer'in 1940'lı yıllar-
daki sloganı ('gökyüzündekinden
daha çok yıldız!'), sinema sanayi-
sinin tekelleri arasındaki bu müca-
deleyi vurgulamaz mı? Kuşkusuz,
Ancak, anlatıdan (:dolayısıyla yapı-
mevinden) önce, malı kâra dönü-
ştüreceklerine de belirli bir 'değer
biçmek' sistemin doğası gereğidir:
Sinema anlatısından önce sinema
sanatçısının mitos katına oturtul-
ması, yani 'ölümsüz' kılınması (:el-
bette, sözkonusu 'ölümsüzlük' bur-
juva ideolojisinin Din/Birey 'netliği-
nin' sinema sanayisindeki karşılığı-
dır) çağımız insanının Tarih/Kültür-
le olan ilişkisine açılacak 'pencere'
olan sinema sanatçısının iş gücü
satıcısı niteliğinden ötürüdür. Şurası
açıktır ki, üretimde bulunan sanatçı
ölümlüdür. Oysa, sanatçı olarak pi-
yasada bulunuşu sürekli olacaksa
(zaten, paranın durmaksızın ser-
mayeye dönüşümü bunu gerektirir),
iş gücü satıcısının 'devamlı üreme
yoluyla yaşayan bireyin kendini
ölümsüzleştirmesi gibi' ölümsüzleş-
tirilmesi zorunludur. Bir başka de-
yişle, seyircisi (:satin alınması) azal-
anlara yeni 'boyutlar' kazandırmak
(örneğin, bir anlatıya Oscar ödülü-
yle yeniden 'değer biçmek'
gibi) ve ölüm sonucu piyasadan çe-
kilen/çekilecek iş gücünün yeni 'de-
ğerler' ile sürekli olarak yerinin dol-

Oscar Amca Ne Söylersin?

Taner Ay



durulması gerekir. İşte, Oscar ödülü-
nün ya da benzeri 'özendirici olgu-
ların karmaşıklık 'yumaklarındaki'
bir ucuda budur. Daha da önemlisi,
bu maddesel 'ölümsüzlüğün' ötesin-
deki zihinsel 'ölümsüzlüktür': 'Ölü-
msüz anlatıcı', 'ölümsüz anlatı taşı-
yıcısı' türünden. Aslını ararsanız,
zihinsel 'ölümsüzlük' de maddesel
'ölümsüzlük' temelinde biçimlenir.
Ancak, maddesel 'ölümsüzlük' denli
kuramsal saflığı içermemektedir.
Çünkü, sinema sanatçısının ya da
anlatının 'bütün zamanlardaki' izle-
nirliği kısmen sinema tarihinin bir
olgusu olarak önemine, kısmen ide-
olojilerle ilişkisine, kısmen de anlatı
'anlatı taşıyıcısı - seyirci arasındaki
özgül ilişkilere dayanmaktadır. Ne
var ki, başta 'ölümsüzlük' etiketi eğ-
retilemedi: Yaşamı 'bitimli' olan
sinema sanatçısı tarihi gelişim ve bu
gelişimin getirdiği/getireceği yeni
'değerler' karşısında da 'bitimlidir'.
Sinema sanatçısı gibi, üretiminde
katkısı olduğu anlatı da yeni estetik
bişimlerle karşısında 'bitimli'
olacaktır. Üstelik, bu eğretilmeye
sanat 'kılıfı' geçirmek, Veysel Öngö-
ren'in deyişiyle pek masum bir
davranış da değildir. Artık, dudak
kıvrımlarındaki 'öfkeyi' tahmin
ettiğimizden, imlediğimi açıyorum:
Kapitalist sistemdeki sinema sanat-
çılarının 'ölümsüzlük' sıfatlarının
kökenini doğüstü güçler (:sinema
sanayisinin 'değerinin' Oscar sorun-
salında yeniden düzenlenip çağım-
ızın bir 'tanrısı' katına yerleş-
tirilmesi) ve ezeli/ebedi yaşam eğ-
retilemesinde aramak gerekir. Yani,
mutlak erk ve zamanda: Mutlak
erki iş gücü, mutlak zamanı da
tarih etkilerken, sıfatı 'ölümsüzlük'
olan bir sanatçı iş gücünün ve bu-
nun 'kalcılığı' da tarihteki iler-
lemenin kurduğu bütünü yozlaş-
tırılmış tasarımını anlatır. Bu da,

altyapısının sınıf egemenliği olma-
sından ötürü, rantıye tabakanın şu
mahut 'aslan payının' düşünce ve
inançta tescilidir. Evet, ne dersiniz?
Sizin yanıtınızı bilemem ama, bana
sorarsanız Oscar'ın ya da kapitalist
sistemdeki benzeri ödüllerin asıl
amacı budur derim: Çanlar seyirci
için çalıyor!

SİNEMA SANATÇILARI ARASINDA İMTİYAZLI BİR KATEGORİ YARATMAK AÇISINDAN OSCAR ÖDÜLÜ

Biliyorsunuz, emperyalizm egemen
sınıftaki dönüşümün genel görünümü-
dür. Burjuvazinin rantıye tabakaya
'sıçramasından önce üretim sürecinde
dolaysız bir işlevi vardı. Çünkü kapi-
talist işleyişte sermaye, sermayesahi-
bi ile birlikte düşünüldü ve ser-
mayenin 'hakkı' olduğu savlanan
kâr da, sermaye sahibinin çalışması
dikkate alınarak savunuldu. An-
cak, yirminci yüzyılın başından iti-
baren kapitalist sınıf bu 'devrimci
misyonundan' sıyrıldı ve sahip ol-
dukları sermayeyle üretim sürecinin
dışına çıktı: Eski 'mütesebbislik' iş-
levlerinin karşılığı olarak elde ettik-
leri kârı da, artık sermayenin 'hu-
kuki' sahipliğine dayanarak ele ge-
çirmeye başlamıştı. Bir başka de-
yişle, kırtıklar, kuponlarla yaşa-
maya başlayanlar, doğrudan üretim-
le ilgileri olmamalarına rağmen, sa-
dece kârın 'aslan payının' ellerine
'akmasını' izlediler.

Emperyalizm toplum biçimi ol-
duğundan, bu asalaklık üstyapı öğe-
lerinden olan sinema sanatının 'de-
ğerlerine' de etkide bulunacaktır:
Asalaklıkla 'çene ile diş' gibi bağ-
lı olan imtiyazlılık da, karşıtı ide-

olojinin nicel güçleri arasında nasıl
ayrıcılık tabakalar yaratmakla on-
ları gücün önemli bölümünden ayır-
ma eğilimini haizse, sinema sanat-
çıları arasında da diğerlerinden çok
'farklı' kategorileri oluşturacağı or-
tadadır. İşte, kapitalist sistemin
sinemadaki en önemli ödülü olan
Oscar da, bu 'parçalanmayı' çabuk-
laştırıp sürekli kılmakta tarihi bir
görevi üstlenmiştir (:işçiler için
ücret düzeyi itibariyle ayrıcalığın
oluşturulması, sinema sanatçıları
için de Oscar gibi ödüllerle imtiyaz-
lı bir kategori yaratmak metodu).
Doğaldır ki, sinema sanatçısını Os-
car ödülü ile imtiyazlı kategoriye
dahil etmek, ödül/ceza sorunsalında
anlam kazanmaktadır: Charles Chap-
lin ve Orson Welles profesyonelleri
etkileyen o tarihi an'da sisteme kar-
şı çıkmanın (:Amerikan mantalite-
sindeki) temsilcileri oldukları için
cezalandırılmadılar mı? Ya da, Holl-
ywood'da yıllarca çalışan Ernest
Lubitsch, Joseph Von Sternberg,
Jean Renoir, Fritz Lang gibi anlatı-
cılar 'Amerikan Rüyasına' aykırı an-
latıları gerçekleştirdikleri için ödül
dışı tutulmadılar mı? Hatta, Holly-
wood'u 'ideolojiye' dönüştürenler-
den Greta Garbo'nun ve Marlene
Dietrich'in 'yabancı' olmalarının
(:şu mahut Amerikan 'beğenisinin'
kompleksi) ya da Marilyn Monroe'-
in, Judy Garland'ın, Mae West'in
yaşamlarında Hollywood 'ideolojisi-
nin' kutsal kadını olmamalarının
Oscar dışındaki ticari güvencede de-
ğerlendirilmelerinde payı yok mu-
dur?

Sadece 'yıldızlar' mı? Kuşkusuz,
hayır. Oscar'a 'değer' görülmemek-
le 'cezalandırılan' anlatıların sayısı
da çoktur: Örneğin, 1932'de Ho-
ward Hawks'ın *Scarface*'i ile Mervyn
Le Roy'un *Ben Bir Pranga Kaçığıyım - I am a Fugitive From a Chain Gang* anlatısı gibi 'başya-
pıtlara' ödül verilmeyip, büyük har-
camalarla gerçekleştirilen ve bir
Vicki Baum uyarlaması olan *Büyük
Otel-Grand Hotel*'in 'ticari bilanço-
su' tescil edilmiştir. (:Büyük parayla
gerçekleştirilen anlatı da 'büyüktür'
espirisi yok mu!). Yine, 1936'da
Marcel Martin'in deyişiyle 'bir sanat-
çının insanın yabancılaşması üzeri-
ne gerçekleştirebileceği en olağan-
üstü belge' olan *Asri Zamanlar-
Modern Times* taylorize emekçinin
'çıldırmasını' olay örgüsü yaptığın-
dan, *Büyük Ziegfeld-The Great Zieg-
feld* ile cezalandırılıyordu. 1940'da
Şarlo Diktatör-The Great Dictator
Berlin-Roma-Tokyo faşizm 'üçgeni-
nin', John Ford'un *Gazap Üzümleri-
The Grapes of Wrath* ise yükselen
Mac Chartyizmin 'ürküntüsüyle'
Alfred Hitchcock melodramı *Re-
becca* ya 'yenik' düşürülürken,
Hollywood sanki kapitalizmin bu
'ası çocuklarına' karşı ne denli 'a po-
litik' olduğunu tanıtmaya çabalı-
yordu. 1941'de John Ford'un ala-
bildiğine 'stüdyo kokulu' *Vadim O
Kadar Yeşildi Ki-How Green Was My
Valley* anlatısı Orson Welles'in klâsik
Hollywood'un karşıtı teknik denemeleri
gündeme getiren *Yurttaş
Kane-Citizen Kane*'i ile karamsar/
karanlık örgüsüyle kapitalist sistem-
in çıkmazını da hissettiren *Malta
Şahini-The Maltase Falcon*'ne ter-

cih ediliyordu. 1947'de Elia Kazan'ın Laura Hobson'un romanından uyarılma *Kibarlık Anlaşması-Gentlemen's Agreement* anlatısı, Amerikan 'sığılına' uygun olay örgüsüyle (:Yahudilikle Hıristiyanlık arasında bocalayan ve bu nedenle sürekli bunalımlar geçiren ünlü bir yazarın yaşamından kesitler) 'burjuva düzeninin vicdan azabını' hissettiren Charles Chaplin'in otobiyografik ve simgesel *Bay Verdoux-Monsieur Verdoux*'unu ödül dışına itiveriyordu.

Oscar'ın ödül/ceza sorunsalında anlam kazandığını vurgulamada bu kadar örneğin yeterli olabileceğini düşündüğümden, artık sormak istiyorum: Oscar'la ödüllendirilen sinema sanatçıları ya da anlatılar, 'cezalandırılanlar' karşısında gerçekten imtiyazlı bir konuma yerleşmişler midir? İsterseniz, yönelttiğim sorunun yanıtını ben vereyim: Dr. Benjamin Spock'ın, Maurice Messegue'ın ya da Dr. Joan Gomez'in 'kılavuz' kitaplarına göre yaşayanlar açısından (:Yani, 'standart adamlar') belki. Ancak, profesyonellerin Oscar denilen ödülle gelen 'imtiyazlılığın', traji-komik değerlendirmeleriyle aslında güçsüzlüklerinin tescilinden başka birşey olmadığını tarihi süreç tanıtlamıştır: İdealist sinema yazarları/tarihçileri (:Sistemin organik aydınları) bile, profesyonellerin ödül/ceza sorunsalında Oscar'a 'değer gördüklerini' değil de, 'cezalandırdıklarını' sinema tarihinin (:Daha doğrusu, dolaylı sinema tarihinin) olgusu yapmışlardır.

ÇAĞIMIZ İNSANININ KÜLTÜR VE TARİH'LE İLİŞKİSİ AÇISINDAN OSCAR'IN İŞLEVI

Şurası açıktır ki, sinema sanatçılarına ve anlatılarına 'biçilen değer', ödülün gücüyle işlevsellik kazanmaktadır. Yani: Sinema sanatçıları ile anlatıları 'ölümsüzlük' katına yerleştirilmeden önce, ödülün de 'efsane'ye' dönüştürülmesi gerekir. İşte, o küçük kızın da profesyonellerin 'imdadına' çılığıyla yanıt vermesi bu zorunluluktan kaynaklanmıştır: Ödülün ikinci yılında Akademi mensuplarından birinin küçük kızı (:Veya yeğeni) heykelciği görünce 'Aaa, ne kadar da Oscar amcamı benziyor!' diye bağırmasa mı, artık boyu otuz santimi aşmayan heykelcik 'efsane' Oscar 'amcamız' oluvermiştir. Elbette, gerçek olup olmadığı bilinmeyen bu olay Oscar'ın kitleler üzerindeki 'görünür' gücünü inşa etmemiştir. Ancak, ödülün gücünü yaygınlaştırmada o masal boyutuyla 'gizli' güç olarak işlevi çok büyük olmuştur: Biliyorsunuz, günümüzde egemen olan öğrenilme, değerlendirilme ve yaygınlaştırılma biçimi içinde her türden sanat etkinliğine de, toplumsal sistemin etkinliğini (:Gerçekliği mistifiye ederek) artırıcı cihette ivme verilmiş, dahası bununla sınırlı tutulmuş ve sonucunda sanat geniş kesimler için gerçekliği mistifiye ederek yaşanan mistik bir görünüm kazandıran 'yük' olmuştur. İmlediğimize çağımızın insanının irrasyonelleşmesiyle sanat/kültür yaşamındaki beğeni düşüşünü de

eklersek, 'aydınlar' ile bu kategori dışında tuttuklarımıza egemen olan (:ortak kimlik) algılama ve anlama düzeyini belirtebiliriz: Mitik bir dünya tasviri ve idrakının çağımız insanındaki egemenliği ya da 'bilim ve teknik çağında' çok eski çağların algılama/anlama düzeyine dönüş. İşte, Oscar adının belleklerde kalıcılığının/bağlantının yeniden üretiminin sağlanmasında ödüle 'efsane' boyutu kazandırılmasının işlevi, çağımız insanının Kültür ve Tarih'le olan bu ilişkisinde belirlemektedir (:Bana sorarsanız-konu dışı görünebilir ama-Ezra Pound, Celine, Drieu la Rochelle gibi sanatçıların faşizmle ilişkilerinin de bu temelde incelenmesi gerekir derim/gösterenin söylen-ceseli boyutu ile faşizm arasındaki 'ince' ilişki/Nazi ideologu Alfred Rosenberg de tarihi gerçeklerin araştırılması, yeniden değerlendirilmesi olarak değil de, bir mitos olarak görmüyor mu?).

PROFESYONELLERİ BELİRLEYEN TARİHİ AN VE TOPLUMSAL 'RUH' AÇISINDAN OSCAR ÖDÜLÜ

Kanımcıca, profesyonelleri belirleyen tarihi an ve toplumsal 'ruh' açısından Oscar Ödülü'nü değerlendirmede, 1932'de *Büyük Otel*'e 'yenik' düşürülecek anlatılardan *Scarface* alabildiğine 'çarpıcı' bir örnektir: Amerikan toplumunda 'yasadışı' örgütlerin ortaya çıkması, egemen sınıfı ve egemen sınıfın rantıye tabakaya dönüşmesiyle 'yönetici' konumuna oturduğu orta sınıflardan bürokratları 'ailelerine' katmaları büyük iktisadi bunalımın sonuçlarındandır. Ashını ararsanız, Amerikan toplumunun 1920-1921/1929-1933 evreleri iki tür gangster'i 'efsane' olarak tarih (-mize) ne sokmuştur. Bunlardan birincisi, iktisadi ve sosyal açmaz içindeki toplumun 'yenilmişleri', yani taşra soyguncularıdır. Bir başka deyişle, yaşamları boyunca 'gasp ettikleri' paranın toplamı Al Capone ve örgütünün bir yılda 'kazandığının' %10'unu bile bulamazken, yine de F.B.I. in tek 'hedefi' olan 'zavallıklar': John Dillinger, Machine-Gun Kelly, Baby Face Nelson, Pretty Boy Floyd,

Mad Dog Call, Arizona Clark Barker, Bonnie Parker, Clyde Barrow, vd. İkinci tür ise, örgütlü soygunculardır. Açık ki, bunlar da 'mesleğe' iktisadi bunalımın 'zorlamasıyla' başlamışlardır. Ancak, 'meslekten' olanların çoğu göçmen olduğundan, göçmenlerin Yeni Dünya'da kimlik kazanabilme çabalarını ve içki yaşamını da (:17 Şubat 1920) imlememize eklememiz gerekir. Konumuz için önemli olan, Amerikan halkının sadece taşra soyguncularına 'sevgi' göstermesine karşın, Hollywood'un nedense Amerikan halkının 'ürktüğü' örgütlü soyguncuları yüceltmesidir: Örneğin, John Dillinger'in yaşamını olay örgüsü yapan anlatılar onu genellikle 'acımasız bir katil' olarak (:Roul Walsh'ın *High Sierra* anlatısını bu değerlendirmenin dışında bırakıyorum) gösterirken, Al Capone'in 'dünyasının' *Scarface* gibi anlatılarda 'yüceltilmesine' yönelmiştir. Oysa, John Dillinger Hollywood anlatılarının imlediği gibi 'acımasız bir katil' değildi: 22 Temmuz 1934'de metresinin ihbarı üzerine sinema çıkışı on-altı F.B.I. ajanı tarafından pusuya düşürülerek öldürülen John Dillinger'in tek federal suçu çalıntı bir otomobil ile eyalet sınırını geçmesi idi. Başarılması çok zor soygunculara adını yazmış, firar etmenin imkansız sandığı Crown Point hapşanesinden oyuncak bir tabanca ile blöf yaparak kaçmıştı ama, Cınayet A.Ş.'nin (:Murder Inc.) 'babası' Al Capone'in 'dünyası' onun tüm eylemlerinin basın ve halktaki boyutlarını kuşkusuz güler karşılığıdır. Artık, sormaz mısınız: Hollywood, taşra soyguncularının yaşamlarını çarpıtırken, neden örgütlü soyguncuların 'çarpık' yaşamlarını efsaneye dönüştürmüştür diye? Kuşkusuz, sorarsınız. Hakkınız da. Ancak, yönelttiğim sorunun yanıtı o denli 'basit' (:tek boyutlu) değil: Diyelim ki, halkın 'sevgisini' toplayan taşra soyguncularına ihtimal nostaljik bağlantının ve nostaljik bağlantı sorunsalında gelecekteki iktisadi bunalım döneminde taşra soygunculuğunun yeniden üretiminin anlatılarını içerdiği 'meşru' şiddet ile 'kırılması' amaçlandı. Peki

ya, örgütlü soyguncuların 'yüceltilmesindeki' amaç neydi? Carl Sandburg egemen sınıf bireylerinin, eğlence sanayisinin' patronlarının ve bürokratların gangster'ler ile ilişkisini 'indirmediler mi ceplerine yüzde ellileri!' diye vurgularken haksız mıdır? Elbette, Carl Sandburg haklıdır: Hepsisi de 'aynı yolun yolcusu', daha doğrusu 'vurgunlarda' ortaklıklar (:Bir ortağı 'arkadan vurmak' kapitalistlerin ahlakına aykırı değil mi!). Örgütlü soyguncuların yaşamlarının 'gizemi' de, içerdiği sinematografik öğeler ile sinema sanayisinin tekellerine ticari güvenceyi habberlemiyor muydu? Sonra, önemsiz de görünse korkuyorlardı: William H. Mc Swiggin (:Eyalet savcı yardımcısı) ile Jim Doherty gibilerinin 'cennetine havale edilmek' korkusu! Öyle ya, *Scarface*'in senaryo yazarı Ben Hecht'in Los Angeles'te kaldığı otelin kapısı da 'gözdağı' için çalınmamış mıydı? Bir de, 'ortakların' yüceltilmesi sayesinde örgütlü soyguncuların 'zavallıkları' dediği taşra soyguncularına ilginin 'parçalanması' gibi (:Sinemanın yaygınlığı ve etkinliği temelinde) ihtimal amacı not düşelim.

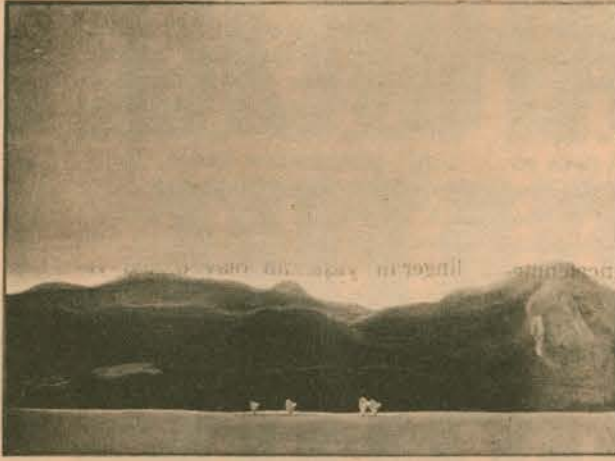
Burada, yönelteceğiniz soruyu tahmin edebiliyorum: O halde, *Scarface* (:Üstelik içerdiği sinematografik öğelerle de bir 'başyapıt' değerlendirmesine tabi tutulurken) neden *Büyük Otel* gibi 'önemsiz' bir anlatıya 'yenik' düşürüldü? Zaten, yanıtını da hazırlamıştım: *Scarface*'in ödül dışında bırakıldığı dönem F.B.I.'in tarihinin en büyük 'insan avını' başlattığı dönemdir (:Ancak, F.B.I.'in tek hedefi taşra soyguncuları olacaktır; çünkü, ülkede Mafia'nın dışında kimse kalmamıştır). Üstelik, taşra soyguncularını 'temizlemede' yasadışı yollara bile başvurur: F.B.I. Başkanı Hoover'ın Mafia ile birbirlerinin işlerine karışmak için 'Centilmen Anlaşması' yapmanın 'hazırlık' dönemi olduğu denli, *Crime Does Not Pay* sloganına uygun anlatıların da düzenleyicisi olacak *League of Decency*'in de (:1934'de yürürlüğe girecektir) 'hazırlık' evresidir. İşte, *Scarface* için profesyoneller bu tarihi an'ı dikkate almazlardı. Bana sorarsanız, *Scarface*'i ödül dışında bırakan çok önemli bir neden daha vardır derim. O da, yurttaş/profesyonellerin toplumsal 'ruhudur': Günün her saniyesinde günah işleyip, pazarları kilisede Tanrı'ya günahlarından arındırılmaları için yalvaran bir toplumun 'ikiyüzlülüğü' sinema sanayisinin profesyonelleri somutunda Oscar'da da gündeme gelecektir: Bir yandan örgütlü soyguncuları efsane konumuna yerleştirirken, öte yanda da gangster'leri olay örgüsü yapan anlatıları Oscar Ödülü dışındaki ticari güvenceye değerlendirmekle Al Capone gibileri 'cezalandırmak': Amerikan 'sığılına' uygun bir yöntem!

Evet, profesyonellerin 'seçimi', tarihi an'daki tutumlarını ve toplumsal 'ruhlarını' (:Konularının yeniden üretimi sorunsalında) yansıta-cak, yaşadıkları toplum/dünya hakkında ne düşündüklerini açığa vuracaktır.

(SURECEK)



Veysel Günay'ın Resimleri



Veysel Günay, "Odun Taşıyan Kadınlar"

bir anlatım sağlıyordu. Dönemin politik ortamında git-tikçe çoğalan ve yozlaşma-ya giden "öykücü" resimlere karşı bir tavırdı biraz da. İlk sloganı gibi gelmesine karşın, plastik güçlülüğü ve bütünlüğüyle, sloganı resim-in tuzağına düşmeden, dü-şündürücü ve soru sorduran bir anlatıma ulaşıyordu; ten-ceremizin kaynamasını ölen işçilere mi borçluymuz?

1978 yılında Vakko Sa-nat Galerisi'nde açtığı sergi-sinde izlediğimiz resimlerin de yeni arayışlarını gözlem-lemiştik; ayrıntılı doğa yoru-mu. Konularının çıkış nokta-sı yine Karadeniz; yağmur yağırormuş gibi havası, gök-yüzü, koyakları, kıyıları, ya-maçları ve buralara serpiştir-ilmiş oba evleri, ağaçlar.

Son resimlerinde, biçim-de olduğu kadar, renklerde de yeni arayışlar içinde ol-duğu gözleniyor. Mor gök-yüzü, mavi denizi ile bir koy. Turuncu, sarı renklerin ton-larıyla gökyüzü ve toprak. Ancak yine karmaşıklık arındırılmış. Dingin bir doğa.

Karma sergideki "çırpı ta-şıyan kadınlar" konulu isim-siz resim insan figürünün res-imde yer alması nedeniyle diğerlerinden ayrılıyor. Tu-valin büyük bir bölümünü kaplayan mavi gökyüzü, ye-şilin tonlarıyla yapılmış dağ sırası ve tepesinde kümeleş-miş ak bulutlar, dağların di-binde yeşil ovanın sarı ufuk çizgisinde, sırtlarında odun ya da çırpı demeti taşıyan dört figür.

Anlatımın somutlaştığı, gi-derek 'öykü' sınırına yaklaştığı bir resim bu. Figürler resimden bir şeyleri götü-rüyor kanımca. Figürler doğ-a parçası da olabilir-di pekala. Burada şunu da söylemek gerekiyor; V. Gü-nay'ın resimlerinde insan, görünen biçimiyle yer almaz. Resmin gerisindedir. Bazen izleyicidir. Bugüne değin onun salt figürlü resmini bir kez görebildik. "Sandalye'-de Oturan Kız" konulu res-minde bile, figürden çok, bi-

razda fovistce olan renkler öne çıkıyor, anlatımı üst-leniyordu.

Dingin ovadaki figürlerin resime getirdikleri ya da gö-türdükükleri tartışılabilir. Yine de vurgulamak gerekir, resimdeki güçlü yanlar (örne-ğin, yatay giden dağ sırala-rının birden dikleşmesinin gözde yarattığı etki) figürle-rin neden olabileceği endişe-leri azaltıyor.

V.Günay'ın resimlerinde benzer renk ve biçimlerin-den dolayı, yineleme var gi-bi görünüyor da, dikkatli bir izleyici en küçük biçim ve rengin hesabını verebilme kaygısını görebilir. Renk, başka sanatçılardaki gibi kolayca resme giremiyor. Kaldı ki son resimlerinde renk ve biçimdeki yeni arayışları, kanımca onu so-luklandırarak ve dönüşümle-re hazırlayacaktır.

Sanatçıdaki önemli bir yan da batıyı iyi tanıması-na karşın, oradan aldıkları-nı yöresel bir konuyla bü-tünleştirebilmesidir. Yöresel likten hareketle çağdaş bir doğa yorumuna giden çizgi üzerinde şimdi. Onun resim-lerindeki doğa, ne batı etki-sinde resmimize giren, ilk örneklerinin dışında yinele-ne yinelenen yozlaşma nok-tasına gelen empresyonistle-rin, ne de bir kaç lekeyle oluşturulan ve salt imza-larıyla birbirlerinden ayrılan-ların 'bozkır' doğası. Kendi-ne özgü, değişik, gerçeğin başka bir biçimde anlatımı.

Ve hiç yenilenmeden sür-dürülen peysaj'a tepki V.Gü-nay'ın resimleri.

Ortaçağ Elyazmaları Sergisi

Sanat Kurumunda Avus-turya Kültür Ofisi, Graz Akademik Bası-mevi Eski Minyatürlü

Elyazmaları Tıpkıbasımları Sergisi açıldı.

Tıpkıbasım; elyazması metnin özgün biçimine en küçük ayrıntıya değin sadık kalan boş sayfaları bile içeren ve özgün metnin büyüklüğünde baskı an-lamına geliyor. Mutlak teknik yetkinlik gerçekleştirilmiş olmak koşuluyla, eksiksizlik-özgün renklere bağlılık ve özgün boyutlar, tıpkıbası-mın en önemli ölçütleri.

Tıpkıbasımın gerçekten özgün metinle aynı izlenimi uyandırabilmesi, cildin de özgün basımın aynısını yan-sıtması, kenarların aslına sadık biçimde elle kesilmiş olması koşuluna bağlı. En küçük leke, zamanın yıprat-mışlığı, renkleri ve diğer pek çok özellik olduğu gibi basılmak zorunda. Bunun gerçekleşmesi önemli olan. Nasıl yapıldığı, baskı tek-niği ise karışık ve önemli de değil.

Sergide tıp, dinsel, din-sel nitelikler taşımayan bel-geler, müzik, Doğu elyazma-ları Orta Amerika elyazma-ları başlıkları altında 30 tıpkıbasım sergilendi. Müzik elyazmaları grubunda Lud-wig Van Beethoven'ın Kem-an ve Orkestra için Op. 61 DO MAJÖR KONÇER-TO'suna ait el yazmasının, Doğu elyazmaları grubunda SİYAH KALEM'in resimle-rinin tıpkıbasımları ilginç örneklerdi.

Mehmet Siyah Kalem, bazı sanat tarihçilerine göre 10. - 12. yüzyılda, M.Şevket İpşiroğluna göre 15. yüzyılda yaşamıştır. Ne Türk minyatürüne, ne İran minyatürüne, ne de anonim halk resimlerine benziyor Si-yah Kalem'in resimleri. Top-kapı Sarayı Hazine dairesin-deki resimler, ilk kez 1955 yılında Mazhar Şevket İpşi-roğlu ile Sabahattin Eyuboğ-lu tarafından "Fatih Albü-müne Bir Bakış" adı altında bir kitapta toplandı. İpşiroğlu 1977 yılında Graz'da A.D.E.V.A. yayı-nevince Almanca olarak yayınlattığı "Siyah Kalem" adlı yapıt ile bu resimleri Avrupa'ya tanıtmıştı. Ülke-mizde bu konuda henüz ki-tap yayımlanmadı.

Mehmet Siyah Kalem'in kim olduğu belli değil. Bazı sanat tarihçilerine göre Kıp-çak Türklerinden, bazılarına göre Moğol. Bilinen bir şey varsa, o da bu resimlerin Asya steplerinde doğduğu.

İranlılardan Osmanlılara savaş ganimeti olarak geçtik-leri bilinen resimlerin, İranlı-lara nereden geldiği belli değil.

Hiç bir kültür ve uygarlı-ğın içine oturtulamayan re-simlerde, birbirlerinden ayrı karakterde 3 grup resim bu-lunuyor:

1. Göçebe kökenli halk yaşamı,
2. Süslü kadınlar, savaş-çılar, din adamları,
3. Biçim açısından Çin resim sanatını anımsatan re-simler.

Gerçekçi bir anlayışla ya-pılmış resimler bir öyküyü, olayı anlatıyor. Kimi resim-lerde hayvan insan karışımı yaratıklar kendi aralarında konuşup, oynamakta, dö-vüşmekte. Ancak bunla-rın ne konuştukları anlaşı-lamıyor.

Fon, figürü ortaya çıkar-mak için toprak rengine bo-yanmış. Figürler ise değişik renklere; siyah, beyaz, kır-mızı.

Örneklerini ne batıda ne de başka bir yerde gördü-ğümüz, çağının önemli ta-nıkları olan, anatomi olarak güçlü resimler gizemlilikleri ni sürdürüyorlar.

"Plastik Sanatlar Eğitimi" Konulu Açıkoturum Yapıldı

Ankara'da "Plastik Sa-natlar Eğitimi" konu-lu bir açık oturum ya-pıldı. Sanat Kurumu'n-da yapılan oturumu ODTÜ öğretim üyesi, ressam Jale N. Erzen yönetti. Hacettepe Üniversitesinden Prof. Dr. Günseli Renda, SBF Basın Yayın Yüksek Okulu öğre-tim üyesi, ressam Turan Erol-ressam İsmail Altınok, res-sam Kayhan Keskinok, res-sam ve vitray sanatçısı Mük-remün Mungan konuşmacı olarak katıldılar.

G.Renda, plastik sanatlar eğitiminin ve akademilerin tarihçesini; T.Erol, Türkiye'de plastik sanatlarda eğitim yapan kuruluşları; İ.Altınok orta dereceli okullarda sanat eğitimi, M.Mungan, merke-zî otoriteye bağlı kuruluşlar ile kurumların bu eğitim-deki işlevlerini, K.Keskinok sa-nat eğitiminin kendine özgü sorunları konularında görüş-lerini açıkladılar.

Oturumun ilginç yanların-dan birisi, ülkemizde bu dal-da eğitimin yapıldığı iki bü-yük okulun (Akademi ile Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü) temsilcilerinin bu etkinlikte yer almayışlarıydı. Konuşmacılar arasında, eği-timin içinde olan, sorunları daha yakından gözlemleyen ve yaşayan kişilerin olmayı-şı, bu etkinliğin dinamikli-



kitaplar...

ğini engelledi; tartışma yerine, bilinen kuramsal bilgilerin aktarımına dönüştürerek, izleyicilerde yeni açılımlar yaratmadı. Çağdaş plastik sanatlarda eğitimin niteliği, nasıl olması gerektiği, ülkemizdeki durumu, yeni öğrenim yasasındaki değişikliklerin bu alana olumlu - olumsuz etkileri, çocuk eğitimi halk eğitimi konuları üzerinde durulmadı. Orta öğrenimde sanat eğitimini sorunlarını irdelemeye çalışan konuşmacı; en büyük sorunlardan birisi olan haftalık ders saati konusunda (resim dersi 1 - 2 saattir.) hiç değinmedi.

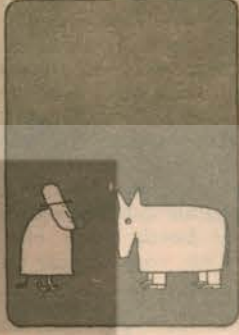
Oturum bilinenlerin yinelenmesi oldu bir bakıma. Oturumun sonunda izleyicilerden birisi söz alarak, konuşulanları bir kaç cümleyle değerlendirdi:

"- Yanlış tartışıyorsunuz. İlk eğitim ve işlevi nedir? Bu açıklanmalıdır. Örneğin çocukta sanat eğitimi tartışıyorsunuz. Çocukta sanat eğitimi olmaz, çünkü çocuğun yaptıkları sanat eseri değildir. Çocuğun sanat yoluyla eğitimi olabilir ancak."

TONGUÇ YAŞAR

Metis Yayınları
Karikatür Dizisi, Birinci
Basım: Nisan 1983,
44 sayfa, 16x24 cm, 175 TL.

TONGUÇ



Karikatürün ilkelerinden sözaçıldığında ilk akla gelmesi gereken, Tonguç Yaşar'dır. Gerek

çaktır: Karikatürün estetik sorunlarını tartıştığımız zaman, aslında Tonguç Yaşar'ı anlıyoruz.

Karikatürlerinin siyasal özündeki yoğunluk, ilk karikatür albümü "Sülüname"den (1969) bu yana değişmedi. Değişen, "Sülüname"den bu yana duyarlılığındaki inceliştir. 1960'lı yıllarda doğrudan iletildiği siyasal bildirisi, şimdiki *adsız* (Ya da *Tonguç* adlı) albümünde bir incelikler toplamı olarak karşımıza çıkıyor.

Ardına düşen erkeğe kendini izlemesi için mendil yerine tabanca atan kadın, atış poligonunda tersine çevrilmiş silahlar, başına konan sineği tabancayla öldüren adam, dilencinin şapkasına para yerine konan kafa 12 Eylül öncesi dönemi bu duyarlılıkla gören karikatürlerdir.

Albümün başında yer alan sözlerinde, "Anlatılmak istenileni çizgi ile anlatmalı, çizgiyi tamamlayıcı unsur yine çizgidir," diyor. Karikatürü başlıbaşına sanat yapan ögesi çizgi için en doğru tanım bu. Tonguç Yaşar, karikatür sanatımızda çizgiyi en az kullanan, çizgiyi en çok kışkırtan karikatürçüdür. Çağdaş karikatür sanatının bugün geldiği nokta onun şaşılacak ölçüdeki yalın çizgisine indirgenirken, ortaya çıkan karikatürler bir savunmayı üstleniyor. Karikatür sanatının günümüzde kazandığı yeni özellikleri inatla görmezden gelenlerin karşısına çıkarılacak savunmadır Tonguç Yaşar. Onca az çizgiyle oluşturduğu karikatürlerinde eksik kalanı bulmak zorundayız. Sesi yüksek çıkanları haklı görmeye hazır dururken, görevci anlayışımızın gereklerini yerine getirmenin rahatlığı içinde kalamayız. Sorunlar karşısında yansız dururken, kimi değerler karşısında da yansız kalınabileceği gözden kaçmasın.

Metis Yayınları'nın güzel çabasının sürekli olmasını dilerken, uzun süredir yoksun kaldığımız Tonguç Yaşar'ın karikatür albümünü, 1983 yılının ilk beş ayının "karikatür olayı" sayıyor, Turgut Çeviker'in Cumhuriyet'e yazdığı yazıdaki, sesleri olanaklarının çizdiği sınırlar içinde hep ölçülü çıkanları çok iyi anlatan şu sözleriyle noktalamak istiyorum: "...sarı

renkçiler, *karayı* hep bir *aydın lüksü* olarak gördü; oysa onlar *lüks değil*, toplumun önünü aydınlatan *lüküstürler*."

KARAKATÜR

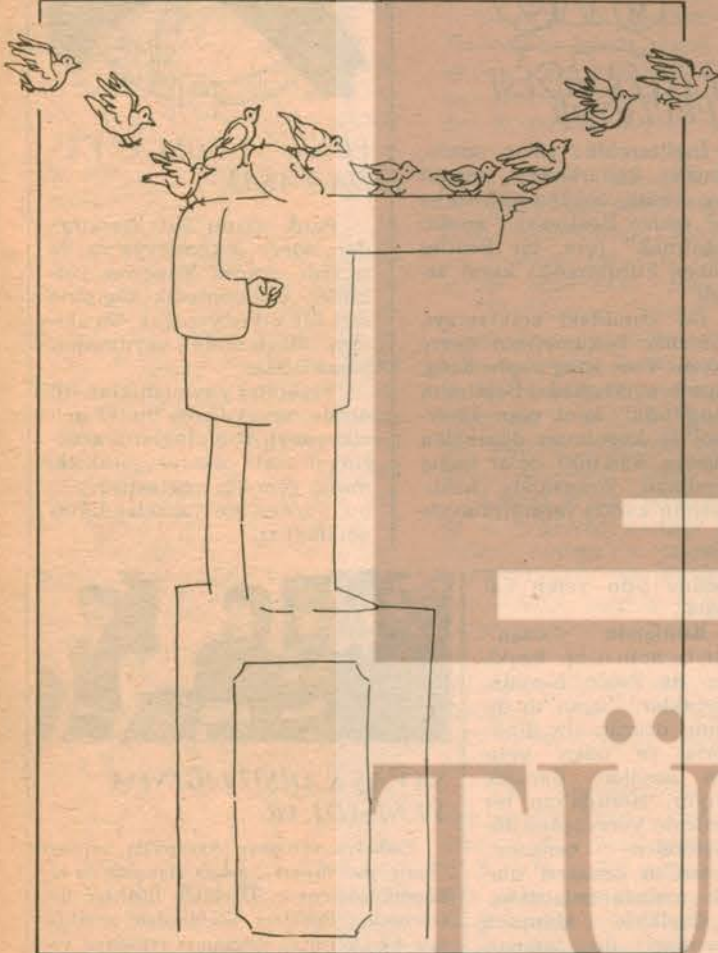
Emre Senan, Metis Yayınları Karikatür Dizisi, Birinci Basım: Nisan 1983, 74 sayfa, 16x24 cm, 250 TL.



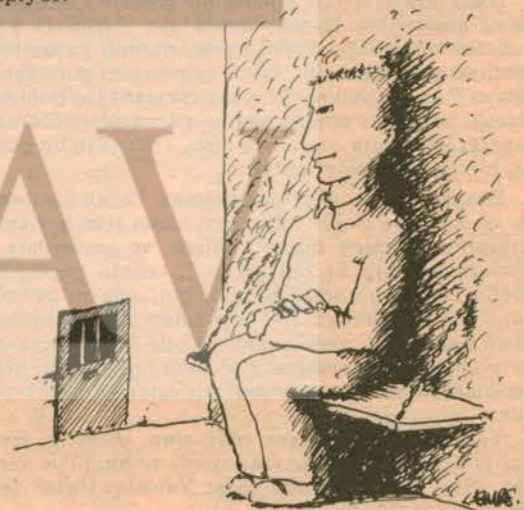
Metis Yayınları Emre Senan'ın ilk karikatür albümünü yayımladı. İlk albümler, gençler için her zaman bir dönüm noktası oluşturabilir. Gelgelelim, Emre Senan 1973 kuşağı genç karikatürümüzün bir üyesi olmasına karşın, birkaç albümü birden oluşturabilecek denli üretken ve çizgiyi meslek sayan bir uğraş içinde oldu. Çizgisi kalıp tanımıyor ama, savruk değil. İster az çizgiyle, ister çok çizgiyle oluştursun, karikatürlerinde adı hep saklıdır. Ustaca çiziyor, karikatürün ne denli sarsıcı olabileceğini gösteriyor ve bunları sürekli genç bir heyecanı yansıtarak yapıyor.

İlk bakışta çok çeşitli çizgilere yer verdiği sanılıyor ama, değil. Adını her seferinde yazan bir çizginin çok çeşitli olması da olanaksız. Karikatürde çizginin özgünlüğü de bu olmalı. Kendisi çok önemli bir saptama yapıyor: "Birincisi her içeriğe göre özgün biçim üretme; ikincisi rastlantı..." Üstünde çok durulması gereken bir estetik ilkesinden söz ediyor aslında. Özgünlüğün her içeriğe göre yeniden üretilmesi, üslup kaygısını dışlamayı gerektirmez. Albümdeki karikatürlerinin pek çoğunda bu dediğini uyguluyor. Değişik karikatürlerde farklı teknikler, farklı çizgiler var. Ama tümü de aynı elden çıktığını söylemiyor mu? Gerisi artık rastlantıya bırakılabilir. Emre Senan'ın rastlantılarında yakaladıkları çoğumuza örnek olabilir.

SEMİH ACAR



mizahi, gerek çizgisi ile, demokratik ve toplumsal karikatürümüzün en çarpıcı örneğidir Tonguç Yaşar. Karikature bakış açımız ne olursa olsun, gözlerimiz şu noktada toplan-





ALLENDE'NİN YEĞENİ ROMAN YAYINLADI

Salvador Allende'nin yeğeni Isabel Allende'nin ilk romanı İspanya'da yayınlandı. Daha önce piyes ve masal yazmış olan yazarın romanının adı "La casa de los espiritus" (Ruhların Evi). Barcelona'da yayınlanan roman, Şili'nin yirminci yüzyıl tarihini oluşturuyor.

İsveç'te Latin Amerika edebiyatının en çalşkan tanıtıcısı olan çevirmen ve eleştirmen Kjell A Johansson, kitabı, büyük bir ilk roman olarak adlandırıyor. Ülkesini terketmek zorunda kalan yazarın beraberinde bir saksı dolu Şili toprağı götürdüğü ve buraya ektiği "Beni unutma" çiçeğinin giderek geliştiğini yazan Johansson, "... kitabında kökleri Şili toprağında derine inmiş ve büyük yaşama isteğı ile salt İspanyolca yazılan edebiyatta değil, birçok yabancı dilde de sürgün verecek," sözleri ile Isabel Allende'yi alkışlıyor. (Dagens Nyheter, 26/4-83)

"Ruhların Evi", bir ailenin serüveni. En yaşlı kişininin yaşamı sürecinde insanları ve değişen ortamları işliyor. 90 yaşını bulan Estaban Trueba, ilk büyük sevdaının, sevgilisinin ölmesi üzerine acı sonuçlanmasından ötürü, ailenin bakımsız bırakılmış çiftliğine çekiliyor ve "bir yandan zengin olurken, öbür yandan yanında çalışan ırgatların kızlarını gebe bırakıyor..." Daha sonra sağcı bir senatör olan Estaban, kendi öz torununu bile işkence masasına gönderebiliyor. Salvador Allende'nin yanında, kendi öz oğlu da öldürülüyor.

Başkışısının erkek olmasına karşın, romanın bir kadınlar romanı olduğu görüşünde Johansson. Yazar da kitabı, "anneme, anneanne ve diğer önemli kadınlara" adanmış. Erkekler atıp tutuyor, asıp kesiyor ama, yaşamı sürdüren ve olayların geliş-

HASEK 100. YAŞINI KUTLARKEN ŞVAYK 60 YAŞINDA

24 Nisan günü Yaroslav Hasek doğdu -tam bir yüzyıl önce-. Ondan kırk yıl sonra da "Arslan Asker Şvayk" doğdu. Her ikisi de şimdi, tüm edebiyatseverlerin gönlünde yaşgünlerini kutluyorlar.

Henüz onüç yaşında iş yaşamına atlayan Hasek, çalıştığı eczanede edindiğı anıları "Eski bir eczaneden" adlı yapıtında yayınladı (1909). İlk yapıtlarında Alman-Çek takışmalarını iğneleyen yazar, daha sonra gezgin yaşamına başlar. Yine de bunun, belirli bir politik bilinci edindikten sonra olduğunu, Çek yazar Gustav Janouch şu anı ile anlatıyor: "Bir gün grevciler eczanenin önünden geçiyorlardı. Yaroslav derhal dama tırmandı ve bir kırmızı bayrak açtı; bu, eczane hizmetçisi kızın kurumakta olan kırmızı donuydu. Grevciler yürekten bir "hurra" çektiler.

Gezgin yaşamı sırasında Hasek, Balkan dağları ile Karpatlar arasında gezmediğı yer bırakmadı. Henüz 1900 yılında ilk röportajları Prag'ın büyük gazetelerinde yayınlandı.

1905 yılında varlıklı bir ailenin kızına aşık olan Hasek, epey uğraştıktan sonra kendini damat olarak kabul ettirdi. Ne ki bu evlilik, 1912 yılında oğlu Richard'ın doğmasından az sonra şu şekilde sona erdi: "Bir gün eşinin ailesi konukluğa geldi. Kapıya çıkan Yaroslav, konuklarını çok candan karşıladı. Hemen gidip bira alacağımı söyledi. Gidiş o gidiş! Yaroslav bir

Yaroslav, konuklarını çok candan karşıladı. Hemen gidip bira alacağımı söyledi. Gidiş o gidiş! Yaroslav bir daha geri gelmedi..."

Ayrıktan sonra Hasek çok verimli hale geldi. Tarihçilerin yazdığına göre, "hem içti hem yazdı; hem yazdı hem içti." Yılda 60 kadar kısa öykü çıkarıyordu. 1915'te askere alınınca iş değişti. Kahramanlık madalyalar aldı ve ardından Ruslara sığındı. Orada Bolşeviklere karşı savaşları arasında alınan Hasek, bu kez, 1918 yılında, Bolşeviklere katıldı. Bundan sonraki iki buçuk yıl içinde yazarın tek damla içki almadan, yüklendiğı görevler için canla başla çalıştığı edebiyat tarihçilerince söyleniyor. Bu arada ikinci kez evlendi; eşi bir Rus idi.

Daha sonra, 1920 yılında bir görevle Çekoslovakya'ya gönderilen Hasek, orada güç durumda kaldı. Yeniden zorluğa düşen yazar, düzenli yaşamını da bozmak zorunda kaldı. Ne ki göreceğini görmüştü ve ortaya "Arslan Asker Şvayk"ı çıkarttı. Üç bölümden olacak anlatımın sonucunu yazmadan öldü ama yazdığı kadarının yerini, bugün, şayanılan bu günlerde, hiçbir şey dolduramıyor.

Şvayk, doğru bildiğinde şaşmaz. Belirli bir durumda ve koşulda doğru olan şey, onun için her zaman doğrudur. Yerden bitme krallara ve soytarılara hiç yazmaz. Bilir ki onların yeri, tarihin çöplüğüdür. Hiçbir savda bulunmaz kendisi için, ama bir şey olduğunu söyleyenlerden, her şeyi gidim gidim kanıtlamalarını bekler. En masum anında bile Şvayk, çok tilkiye yolda yürümeyi öğretir. Çünkü onun yolu, kişisel çıkarlardan arınmış, evrensel bir onur ve eşitlik yoludur.

Yazar Yaroslav Hasek öldü ama, yarattığı Şvayk yaşıyor. Aramızda, yanbaşımızda ve hiç ödün vermeden. Şvayk'ın varlığında yazar Yaroslav Hasek de yaşıyor. Ne mutlu ona...

• gürhan uçkan

"GANDİ" FİLMİNİN YAPIMCILARI HİNDİSTAN'A BORÇLARINI ÖDEMEDİLER.

Hindistan'da yayınlanan Indian Express gazetesi, Oskar ödülünü kazanan "Gandi" filminin yapımcısı "Columbia Pictures" şirketi'nin, Hindistan Demiryollarına filmin çekimi için anlaştıkları miktarın 90,000 dolarını ödemediğini belirtiyor.

Gandi filminin büyük bir bölümü, Hindistan'daki tren yolları ve küçük garlarda çevrildi.

Öte yandan, Güney frika'da faaliyet gösteren uluslararası korsan "video kaset" şebekesinin piyasaya sürdüğü "Gandi" filminin 14 kopyasını ele geçirdi. Filmlerini Avrupa'dan ve özellikle İngiltere'den "olağanüstü gelişmiş araçlar" ile ülkeye soktuğu öne sürüldü.

GANDİ'NİN KALKÜTA'DA GÖSTERİLMESİ ERTELENDİ

Bu yılki Oscar ödülü'nü alan "Gandi" filminin, bir yardım derneğı yararına Hindistan'ın Kalküta kentinde yapılacak ilk gösterimi ertelendi. Kalküta Emniyet Müdür Yardımcısı, çok yüksek olan bilet fiyatlarının, ekonomik sıkıntılar ve zor yaşam koşulları yüzünden büyük sıkıntı içinde bulunan halk üstünde olumsuz etki yapabileceğı için bu kararın alındığını bildirdi. Dev patentli Oscar Ödüllü Gandi'nin Hindistan'da gösterilmesinin, şimdilik de olsa ertelenmesi, oldukça ilginç bir görüntü çıkarıyor ortaya. Hindistan'ın en kalabalık ve en yoksul kentlerinden biri olan Kalküta, Hindistan Komünist Partisi'nin yönetiminde bulunuyor.



BEATLES MÜZESİ KURULUYOR

İngiltere'de yıllar sonra, "İngiliz kültüründe önemli pay sahibi" olduğu resmen kabul edilen Beatles'ın "anısını yaşatmak" için, bir Beatles müzesi kurulmasına karar verildi.

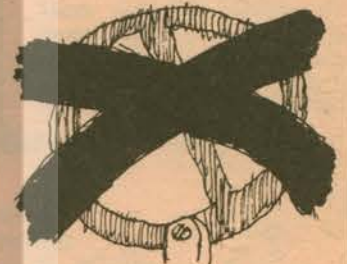
Bu konudaki açıklamayı, Thatcher hükümetinin çevre bakanı Tom King yaptı. King, yaptığı açıklamada, Beatles'ın "doğduğu" kent olan Liverpool'da kurulması düşünülen müzeye 628.000 dolar bağış yapılması konusunda hükümetinin karara vardığını söyledi.

mesine yön veren kadınlardır.

Romanda "ozan" adıyla anılan bir başka kişi de Pablo Neruda. Çocuklar, "ozan"ın dizinde oturup şiir dinliyorlar ve "ozan" yetişen nesillere öncülük ediyor. Neruda'nın bir protesto yürüyüşüne dönüşürken cenazesi, "ozan"ın cenazesi olarak uzunca anlatılmış.

Özellikle Marquez çevirileri ile tanınan Kjell A Johansson, Isabel Allende'nin romanı için şöyle diyor: "Diğer birçok Latin Amerika romanı gibi bu roman da büyük düşüncüme sahip nefis bir roman. Aynı zamanda, Isabel Allende'nin de dediğı gibi, bir özyaşam romanı.

• gürhan uçkan



PUNK YUGOSLAVYA'DA YASAK

Punk akımı Batı Avrupa'dan sonra Yugoslavya'ya da sıçradı. Ancak Yugoslav yetkililer beklenmedik biçimde sert bir çıkış yaparak, bu akımın ülkelerinde yayılmasını yasakladılar.

Yetkililer yayınladıkları bildiride, son yıllarda bu tür müzik vatan topluluklarının arttığına dikkati çekerek, punk akımının gençliği yozlaştırdığını bu yüzden de yasaklandığını açıkladılar.



SAVAŞ KARŞITLIĞINDA YENİ ADLAR

Paskalya süresince Avrupa'da yapılan "barış yürüyüşleri", müzik alanında da etkilerini gösteriyor. Özellikle İngiltere listelerinde, "Nükleer silahlardan arındırılmış bir Avrupa" sloganının etkisinde yeni topluluklar ve parçaları göze çarpıyor. Bunlardan biri de İrlanda kökenli topluluk "U2". "Two Hearts Beats As One" adlı parçaları ile Melody Maker'ın 45'lik listesinde 10. sırayı alan U2, "War" adlı uzunçaları ile de LP listelerinde ikinci sırada. U2, İngiltere'nin yanı sıra, ABD'de de çok tanınan bir topluluk. "Yalnızca su için" dört gençten kurulu topluluğa eleştirmenler, "eski rock okuluna bir alternatif" gözüyle bakıyorlar.



SERİF REAGAN GENÇLERİN YANINDA

ABD başkanı Ronald Reagan ve yönetimi, Avrupa'ya yerleştirmeyi düşündükleri füzeler konusunda kafa yormaktan fırsat buldukaça, kendi toplumlarının sorunları ile de yakından ilgileniyorlar.

Başkanlık içişleri sekreteri James Watt 4 Temmuz'da Ulusal Bayram nedeniyle Washington'da düzenlenecek müzik gösterilerine katılacak topluluklardan biri olan "Beach Boys"ün gösterilerini ve başkentte kalmalarını, içki ve uyuşturucu kullanan bir çok hayranını da birlikte getirecekleri nedeniyle yasaklayınca, ortaklık kararı.

Bunun üzerine Reagan olaya müdahale ederek, Watt'ı yanına çağırıldı ve "fazla ileri gittiğini" söyledi! Eşi Nancy Reagan, başkan yardımcısı George Bush ve Orta Doğu'da arabuluculuk görevi yapan Philip Habib gibi kişilerin yaptığı baskı sonucu girişimde bulunan Reagan'ın uyarısı sonucu, Watt, kararın düzeltileceğini söylemek zorunda kaldı.



KARAMAN'DA DİL BAYRAMI

Karaman'da yıllardan beri yapılagelen "Türk Dil Bayramı ve Yunus Emre'yi Anma Törenleri", bu yıl da değişik törenlerle yineleniyor.

3 - 4 Haziran tarihleri arasında gerçekleşen bayramın kutlama programında, dil seminer ve çalışmaları, resim, fotoğraf ve Yunus Emre'nin şiirlerinden oluşan şiir sergileri, resim şiir, kompozisyon yarışmaları ve orta dereceli okullarca sahnelenen oyunlar yer alıyor.

AKDENİZ YAZIN SEÇKİSİ ÇIKTI

Adana'lı bir grup sanatçı 'Akdeniz' adlı bir yazın seçkisi çıkarıyor. "Çukurova'nın yazınsal alandaki boşluğunu doldurmak için" oluşturulan seçkide, Mehmet Taşer, Duran Aydın, Mustafa Dertli, Ahmet Yürekli, Çetin Boğa, Ali Mustafa, Mehmet Uslu, Nevzat Sıkık öykü, şiir deneme, inceleme ve günlükleriyle yer alıyor.

İlk sayısında Orhan Kemal konulu bir de soruşturma düzenleyen seçki, iki ayda bir yayımlanacak.

E.T. FILMİNİN YAPIMCISININ YENİ FILMİ

E.T. filminin yapımcısı Steven Spielberg, geçen haftalarda Londra'ya yeni filminin ilk çalışmalarına başlamak için geçtiğimiz haftalarda Londra'ya gitti.

"Indiana Jones'un Yeni Serüvenleri" adlı yeni filmde, baş rolü Harrison Ford canlandırarak.



BİR RESMİ KAÇ KİŞİ SEYREDEBİLİR?

Geçenlerde Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencilerinden bazıları bir resim sergisi düzenlemek üzere izin aldılar. İyi niyetli ve iddiasız bir çalışmaydı bu. SBF Dekanı Necdet Serin de sanatsever öğrencilerinin bu girişimini elinden geldiğince destekledi. Herhalde resimlerin daha iyi değerlendirilmesi amacıyla, resimlerin önünde 'birikebilecek' izleyici sayısını en çok üç (3) olarak belirleyen Serin'in tutumu, okul ve sanat çevrelerinde övgüyle karşılandı.

HAFİF MÜZİKTE SENTEZ ARAYANLAR

Türk Edebiyatı, Nisan sayısında, "hafif müzikte sentez arayışları" üzerine bir soruşturma hazırlamış...

Araya araya bir türlü bu lamadığımız sentez üzerine müzisyenlerimiz "değerlikirlerini" beyan etmişler.

Kimi, "Türkiye'de hafif müzik bilgisizlik üzerine kurulmuştur," diyor; kimi "çağdaşlaşma sorununa bir defa daha eğiliyor (!); kimi gelecekte müzik alanında neler olacağı konusunda "kehanelerde" bulunuyor.

Çok konuşulan şü sentez konusunda büyük "laf"lara yanıt: işte Okay Temiz, Timur Selçuk, Zülfü Livaneli, Çiğdem Tanrıkorur... Ve büyük sözler söylemeden ülkemizde yetişen yeni çiçekler: Yeni Türkü, Ezginin Günlüğü, Grup Çağrı.

"Sentez" arayanlar bir gün bulmayı da umut ediyorlardır herhalde...

• sina onur

bu köşeden

BEKLEYEN GOLIATH MI?

• murat yetkin

Bildığımız senaryo. Adam çaparilerini suya yayarken, onları yutmak için hazır bekleyen bir dolu 'av' olduğunu biliyor zaten. Oltaları atıyor ve beklemekten çekiyor zıp zıp gelen 'balıkları'.

'Goliath Bekliyor'un alıştığımız Amerikan TV dizilerinden ayrılığı, sanırız diğerlerine (örneğin Dallas'a) göre daha bir 'acemice' çekilmiş olması.

Goliath, yıllar önce büyük savaş sırasında batırılmış, ama şöyle ya da böyle 'yaşamayı başarmış', artık 'yukarıdaki' dünya ile organik tüm bağlarını kesmiş, (dikkat) beraberinde çok önemli bir 'devlet sırrı' taşıyan bir gemidir.

Gemi, ilk anlarda kendi yağlarıyla kavrulan, ama durumlarından memnun ve 'dışarıdan' gelecek her tür tehlikeye karşı son derece duyarlı, mutlu insanlarla dolu izlenimi verir kahramanlarımıza/bize. Ama kaptan Mc Kenzie ve 'genel kurmay' Wesker'in davranışlarından kuşku duymaktan da geri kalmaz: Bir işler dönmetedir. Üstüne üstlük, bir de 'pruvadakilere' in saldırısına uğruyoruz. Asi Ryker'in komutasındaki bu ayak takımı, Goliath'dan kurtulmak/Goliath'ı kurtarmak için kendini harcamaya göze almış, dolayısıyla da Kaptan ve yönetimine tavrı almış 'bir avuç serseri'den oluşmaktadır. Bu arada Ryker'in çocukluk arkadaşı olan ve daha en başta, en yakışıklı kahramanımızın kalbini güzel gözleriyle 'çalmış' olan Kaptan'ın kızı Lea, 'ikili oynamakta' ve biraz önce tanıklığıyla ipe gönderdiği 'dostu' Ryker'i, biraz sonra birçok tehlikeleri göğüsleyerek kurtarmaktadır. Bir de 'Palmer hastalığı' vardır gemide; yalnızca yaşlılar, hastalar ve sakatların 'yakalandığı'.

Bu noktada, izninizle kitabı bir de tersten okumaya çalışalım:

Goliath az gelişmiş bir ülkedir (söyle arka bahçemizde, örneğin Orta Amerika'da) diyebilir miyiz? Kaptan ve 'tayfası'da bir diktatör ve yönetim takımı rolü alınsınlar. Ryker ve pruvadakilere rolü yine aynı. Her fırsatta 'dış' dünyaya çeşitli düzenekler (örneğin bir çekici gemi gövdesine vurmak) yoluyla mesajlar gönderiyorlar. Pruvadakilere, 'çalışmaktan kaçmak için bahaneler arayan' ve yönetim ne denli 'kötü' olursa olsun, gene de o'na karşı yerilmeleri gereken 'başbozuklar'dır kahramanlarımıza/bize göre. Ta ki adamlar dış dünyanın önceki temsilcilerinden birinin kurşunla delinmiş başlığını yakışıklı kahramanımız Peter'a gösterene dek. İşte o zaman kıyamet kopar. Hadi yerel - merkezi otorite 'kendi insanlarına ne yaparsa yapsın. Ama bizimkilere nasıl ve ne hakla... (Nikaragua'da öldürülen Amerika'lı gazetecileri anımsadık mı?): Goliath 'kurtarılacaktır'.

Gelgelelim yerel - merkezi otorite kurtarılmayı istememektedir. Öyle ya bunca yıldır 'her şeyleri' bahasına kurdukları bir düzendir, 'kurtaracak' olan 'hür dünya'da olsa. Kaptan 'son kozunu' oynar: 'Kurtarılmamaya' karşılık, kayıp olduğu söylenen gizli belge. (Burada Goliath'ın 'içişlerini' mi simgeliyor acaba?) Yani ülkenin içişlerine karşılık bir sürü insanın yaşamı.. Kaptan'ın densizliğine bakın bir: tüm dünyada kişi özgürlüklerinin ölümsüz savunucusu ABD'ye neler öneriyor. Tabii ki ekip başkanımız bombasını patlatır: "Bunu başkanım da reddederdi, ..., ben de, onun adına reddediyorum." (Bu soylu davranışı Vietnam'da da göstermişlerdi, anımsadık mı?) Kaptan'ın seçenekleri tükenmiştir artık. Bu arada Senatör gibi, gemi doktoru gibi, kendilerini dokunulmaması uğruna susmayı seçenler de yavaşta saf değiştirmeye başlamışlardır. 'Genel kurmay' olaya müdahale eder. Sonuç değişmez. Kaptan bir intihar noktasındadır artık. Gemi içindekilerle birlikte yoketmeye çalışır. (Yani İran Şahı gibi mi?) Ama Peter gözüpek koruyucumuz, her zamanki soğukkanlı davranışıyla olaya zamanında el koyar ve Goliath 'kurtulur'. Mutlu son; herkes patronun kucağına.

Dedik ya canım. Oltaları atıp beklemekten çekiyor. Yutan yutuyor işte.



YENİ TÜRKÜ: "AKDENİZ AKDENİZ"

Yeni Türkü'nün ikinci plağı "Akdeniz Akdeniz" geçtiğimiz ay satışa çıktı. Plak, grubun bir süredir sürdürdüğü konserlerinin bir derlemesi niteliğinde. Parçaların içeriği, kendi deyişleriyle, "Akdeniz insanının sevecenliği, sıcaklığı ve özlereyle ile yeni ozanlarımızın deyişleri," tarafından belirleniyor.

Telli müzik aletlerinin ağırlıklı kullanılmasıyla kaynaklanan, ancak daha çok teknik yetersizlikler nedeniyle doyurucu bir ses derinliğine ulaşamamış olmasına karşın, Yeni Türkü, özgün bir tını elde etmeyi başarmış. Aslında bunda topluluğun doğrudan dinleyenleri arasında, sık sık gerçekleştiği konserlerde kendini geliştirmesinin de payı var.

Tek tek parçalara baktığımızda özellikle dikkati çeken birkaç parça var: 1982 yılının en iyi film müziği seçilen "Deli Kan" filminin müziği, değişik bir çalışma olan "Yılmaz Peşrev" ve tanıtılrsa listelerde yükselbilecek olan "Gurbete Kaçacağım".

Yeni Türkü'ye ilerdeki çalışmalarında başarılar dileriz.

• sina onur



**GERALDINE CHAPLINE:
"BABAM, KÜBA'YI ZİYARETİMDEN
ÇOK HEYECANLANACAKTI..."**

Bir süre önce Kübalı film yönetmeni Miguel Littin'in yönettiği 'La vidua de Montiel' (Montiel'in Dul Eşi) adlı filmde oynayan film oyuncusu Geraldine Chapline Nisan ayı içinde Küba Film Enstitüsü'nün çağrılısı olarak Küba'daydı. Chapline, Küba'da yayınlanan haftalık 'Granma' gazetesini yazarlarından Carlos Galiano ile yaptığı söyleşide aşağıdaki soruları yanıtladı.

- Küba'ya neden geldiniz?
- Her zaman gelmek istemişim. Küba'ya gelmek benim kuşağım için çok önemlidir.
- Adınızın sanat yaşamınızın gelişimindeki etkisi nedir?
- Çok büyük bir avantaj. Hem de hiçbir zaman değiştirmeyi düşündürmeyecek kadar.
- Küba'da çalışmayı düşünür müydünüz?
- Küba sineması için çalışmaktan mutluluk duyarım.
- Ne gibi rolleri daha çok isterdiniz?
- Bana verilmiş olanları.
- 'La vidua de Montiel'deki rolünüzün sizce anlamı nedir?
- Latin Amerika sinemasıyla çalışmak benim için çok verimli bir deneyim oldu. Miguel Littin'le bu filmi yapmış olmaktan çok hoşnutum.
- Carlos Saura'yla çalışmanın sizin açınızdan önemi neydi?
- Pazar - dışı sinemayla ve İspanyol sinemasıyla ilk tanışmam oldu bu. Yeni seçenekler yarattı.
- Küba sineması hakkında görüşleriniz nelerdir?
- İzlediğim tek Küba filmi, Memories of Underdevelopment (Azgelişmişlik Anıları) Burada daha çok izleme şansım olacak sanıyorum.
- Filmlerde hangi karakterleri canlandırmayı daha çok istersiniz?
- Binlercesini
- Bu binlercesi içinden Oona O'Neill rolüne ne dersiniz?
- İstemezdim. Bu annemle ilişkilerimi bozar.
- Birleşik Amerika'da aydınların karşılama zorunda olduğu zorluklar konusunda diyecekleriniz var mı? Durum hâlâ babanızın bıraktığı gibi mi?
- Daha da kötü; yalnız daha gizli.
- Patricio Castillo ile bir daha çalışmayı düşünür müydünüz?
- Patricio 'La vidua de Montiel'de fotoğraf yönetmeniydi. Yeniden birlikte çalışmayı umarım, aslında bunu istedim de.
- Hiç tiyatrodan çalıştınız mı?
- Bir kez. Lillian Hellman'ın bir oyununda. Bir daha da bu konuda öneri almadım.
- Yönetmenliği hiç düşündünüz mü?
- Asla. ben yönetilmekten hoşlanırım.
- En çok hangi filminizi beğendiniz?
- Alain Resnais ile en son yaptığım: Yaşam Bir Romandır.
- Babanızla ilgili ilginç anılarınız?
- En kötüsü, ölümü. En iyisi ise, filmlerimi gördüğünde iyi bir iş yaptığımı söylemesi.

Yarın Çeviri Kurulu



Geraldine Chapline, büyük Kübalı şair Nicolas Guillen ile.



**"YARIN
SÖZCÜĞÜNÜN BU
KADAR GÜZEL
OLDUĞUNU
BİLMİYORDUM"**

● Derginiz uzun bir süredir yayınlandığı halde, ne yazık ki ben daha yeni tanıştım. Anadolunun güney kıyılarından Arsuz'un bir köyündeyim. Uzun süreden beri edebiyat-sanat dergilerini okumak dahası sağlamak için epey gayret sarfediyorum... Yarın'ı PTT aracılığıyla isteme cesaretim olmuyordu. Nedeni ise; okumanın, edebiyatla uğraşmanın sorunları açık ve düzgün bir şekilde ortaya koyma yeteneğini geliştirmeğe yol açtığını herkesin bilmesidir. İşte bu herkesler: okumanın, düşünmenin, yazmanın karşısında yer alırken, bu yöne eğilim gösterenleri mimlemekte, okumanın, yazmanın başa belalar getireceğini yaymakta, bunlar yasakmış gibi davranmakta, toplumu da bu paralelde koşullandırmaktadır... Sizlerin de "armut piş ağzıma düş" türde yayın hayatımızı sürdürmediğinizi bilerek bu engelleri anlıyacağınızı umut ediyorum. Sorunlar, dertler, acılar içinde gün olur kendimizi tanımakta güçlük çekeriz, bir söz duymak isteriz bizi aydınlatacak, umudumuzu yitirtmeyecek, varlığını kanıtlayacak. Bazan bu bekleyiş dayanılmaz dereceye varır, varır ki tam da o anda Yarın'ın yetiştirildiği imdadına, Çölde susuz kalana su veren eller gibi ama serap olmıyan... Derginizin içeriği kadar adımız da çok güzel. Hani bazı insanlar vardır, bugün çok konuşurlar yarını geciktirmek için, geçmişten söz açarlar, düne sarırlar sanki dün bugün olup onları gelip kurtaracakmış gibi. Bazı insanlar vardır, Yarınlar için uğraşan ve korusuzca Yarınlara gömülen. Dahası "YARIN" sözcüğünün bu kadar güzel olduğunu bilmiyordum derginizi



okumadan önce. Nice aydınlık, güzel yarınlara..."
Arsuz'lu

● Yarın için dile getirdiğiniz olumlu eleştirileriniz bize güç verdi. Dergimiz her zaman geniş okur kitlesiyle ilişki amacıyla olmuş, bu ilişkileri günden güne geliştirmeyi ilke edinmiştir. Dergimizin elinize çok geç geçtiğini söylüyorsunuz. Dağıtımdaki yetersizlikler ve aksaklıklar nedeniyle ne yazık ki daha ulaşamadığımız yerler var. Türkiye'de yazın piyasasındaki güçlükleri aşarak, en uzak yerlere ulaşma çabasındayız. Bu alanda her gün biraz daha güçlendiğimizi sevinerek söyleyebiliriz. İçten okur dostlarımızın da yardımlarıyla güvenli adımlar atıyoruz. Dergimizde olanaklar dahilinde genç ve yeni insanların ürünlerine yer vermeye çalışıyoruz. Ancak bunu yaparken, yayınlanacak ürünlerin belli bir yazınsal düzeyin altında olmamasına da özen gösteriyoruz. Zaten böyle olduğu içindir ki bugünkü yerine varabilmiştir Yarın.

Karikatür: EMİN BEBEK



ve hatalarıyla —ki bunlar icazetin değil, Yarın'ı kuşatan şartların belkide zorunlu bir ürünüdür. Yarın kutsal görev ve sorumluluklar yüklenmiştir. Ve öyle görünüyorki, Yarın yüklediği görev ve sorumlulukları yerine getirebilecek bilinç ve yeteneğe sahiptir.

Umudum, Yarın'ın kendini yaşamın denek taşında sınaması, hatalarından arınması ve daha iyi özlere kavuşmasıdır..."
İsmail Sever/Tokat

● Yarın'a olan güveninden dolayı İsmail Sever arkadaşımıza teşekkür ederiz. Dergimiz dost okurlarının bu desteği ve güveni ile ikinci yılını doldurma yolunda kesintisiz olarak yol almaktadır. İlk çıktığı günden bu yana her gün sayısız zorluklarla karşılaşan bir dergi olarak, yaşadığımız günlerin ve koşulların bilincindeyiz. Bu zorlukları bir bir aşarak da okuyucularımıza her sayı daha iyiyi ve güzeli sunma çabasında olmayı kendimize görev edindik. Ancak unutulmaması gereken ve bizim de bir kez daha yinelemekten uzak duramayacağımız bir şey var ki, o da zor koşullar içinde yayın yaşamını sürdüren bir dergi olarak, Yarın'ın okuyucularının her zaman onun yanında olması ve çok yönlü çabalarıyla Yarın'ı desteklemeleridir.



**ORDU'DA LİSE
VE DENGİ OKULLAR
2. TİYATRO
YARIŞMASI YAPILDI.**

Ordu Milli Eğitim Müdürlüğü ile Kültür Müdürlüğü'nün ortaklaşa düzenledikleri, lise ve dengi okullar 2. tiyatro yarışması geçtiğimiz günlerde yapıldı. Yarışmaya altı lise katıldı. Mesudiye Lisesi "Paydos", Ünye Lisesi "Kurban", Ordu kız ve erkek meslek liseleri ortaklaşa "Devenin Boynu", Ordu Lisesi "Ölen Hangisi", Ordu Ticaret Lisesi "Ocak" ve Ordu Fatih Lisesi "Kurban" adlı oyunları sergilediler. Yarışma sonunda, meslek liselerinin ortaklaşa sergiledikleri "Devenin Boynu" oyunu birinci seçildi.

**"KATILDIGIM VE
KATILMADIGIM
YANLARIYLA,
YARIN OMUZ
VERİLMESİ
GEREKEN BİR
DERGİ"**

"Şartların gereği düzenli olmasa da, belirli bir süreden beri derginizi okuyuyordum. Katıldığım ve katılmadığım yanlarıyla yarın, omuz verilmesi gereken bir dergi. Çünkü; eksik, aksak

Karikatür: MEHMET OĞUZ GÜREL



SELÇUK DEMİREL

Kedili geçmiş zaman



"Benim gibi neredeyse beğikten beri
karikatüre vurgun bir kişi için Türk karikatürünün
bahçe duvarını aşmış bu dalının ta uzaklarda
yasadığını görmek büyük bir mutluluk."

Abidin Dino

"Kedili geçmiş zaman,
SELÇUK DEMİREL'in
1978-83 arasındaki çalışmalarından
bir seçmeyi kapsamaktadır.
10 X 24, 160 Sayfa



metis yayımları

MESRUTİYET CAD. 131/301 BEYOĞLU/İSTANBUL

Resim: Mehmet Erbil, "Göreme Günlüğü"



TAŞIR GÜNEŞİ SABAHA

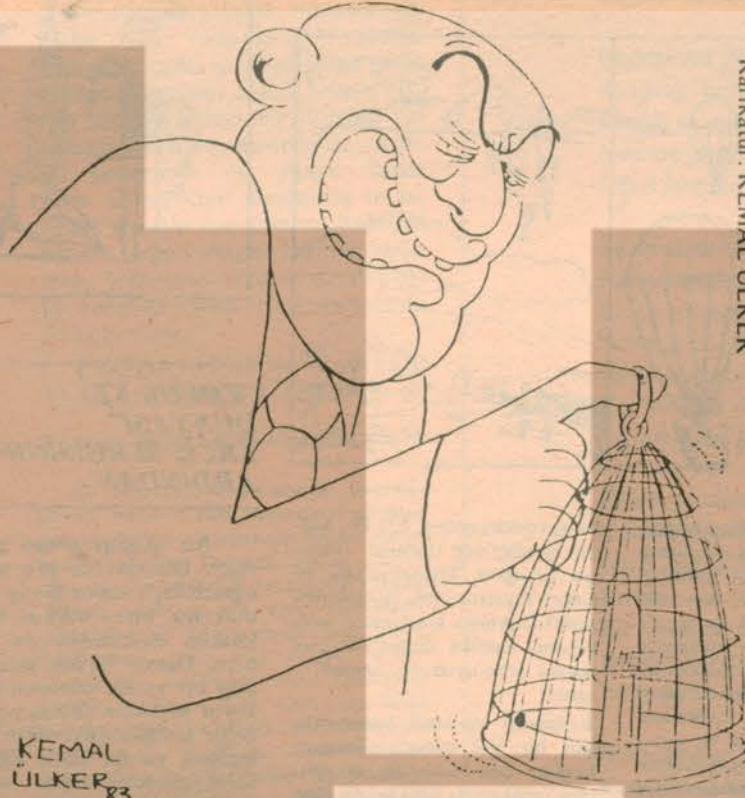
Akşamlar ürkek, korkulu
çöker dağ yamaçlarına
çığlıkları yarasaların
yabanıl
ve kara giysilerinde
kara karanlık
üşütür yıldız ışıklarını
yaz gecelerinin ılık ellerinde
sancılarda insanlar
kanar yaraları.

Koynunda,
acıların yüreği
kin dolu
vurur kahpeliklere
çalışan ellerin
yaratılmış yoksulluğu,
sesler seher yelini
güllerin dik başlı tomurcukları
bilgelerde
zorlar şafak sökümünü.
Bir ucu kaçmada gecenin
çürümüş gövdesi
ölümcül
zulmetmede bir eli,
bir eli kanda
çırpınır çaresiz
ak güvercin kanatlarında.

Emek,
suskularda hasat
hasretin filizleri
harman yerinde
bu yaz,
umutları dünden fazla
canların sevdalarına.

Çiçeklerin taç yapraklarına
işlenir üretkenliğin nakışı,
delikanlı parmaklarında
taşır güneşi sabaha
bebek yüzü özgürlük
sevgilerde
yaşanır kılmak için dünyayı.

NECMETTİN ÇAKIR



Karikatür: KEMAL ÜLKER

KEMAL
ÜLKER
83

IPEK ŞİİRLERİ (1)

Haydi gel ipek bir buluta binip
ipek bir türkü dokuyalım
sakın gözlerini unutma. Yüreğim ıssız
ısırganlarla kaplı bir patikadır

Anımsa güvercin ölümleriyle gelen
yıldız yutan geceleri anımsa
hani bir kurt ulumuştun. Daha çocuktuk
hani usulcacık korkmuştuk

Biz yine kozaları örelim
yalnız olmasın ipekböcekleri
bir çiçek fırtanadan arta kalan
andaç olsun çocuklara

Haydi gel sirtaki oynayalım
ayrılıkla kavuşmanın sınırında

MEHMET ALİ BAŞTUJİ

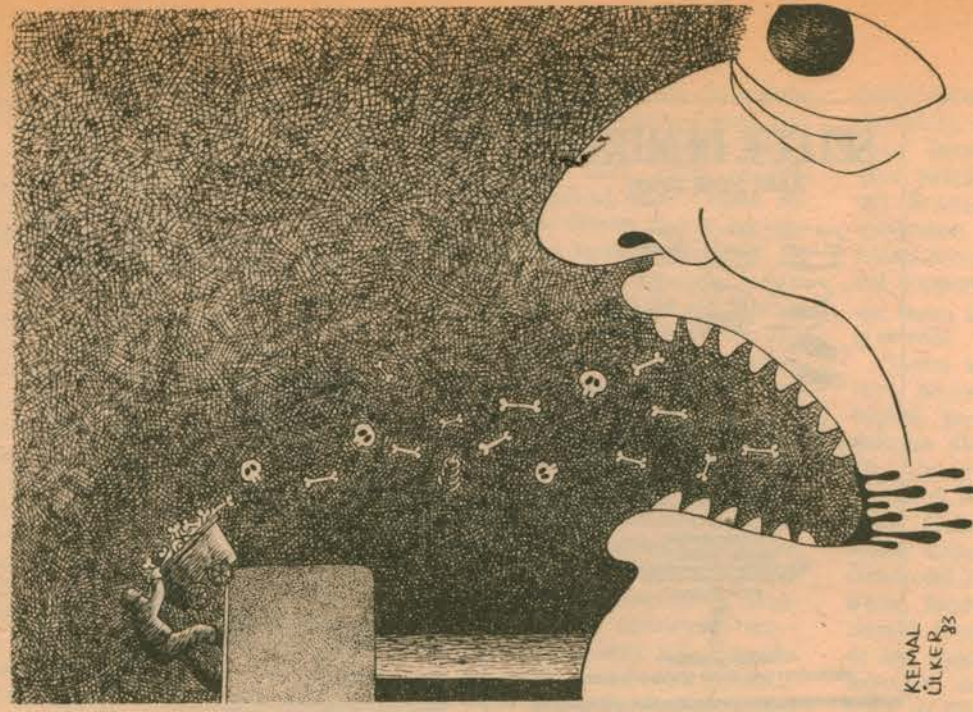
SEBİLDE FİRARI GÜVERCİNLEYİN

Ak açar hamerik çiçeği
İlkyazın gelin duvağıdır
Açın gözbağımı
Bileklerimi çözün
Mavi-yeşil
Pullar saçayım.

Sürgü girdi, kesildi günüşiği
Çiğ düştü, köprüler kalktı
Sebilde;
Firari güvercinleyin
Çekip giderim.
Sözlerim çiğ
Acemi mısıralar
Oyy beni,
Sen, bende ben olan
Seni nasıl anlatsam
İlkyaz gelin duvağına
Kar işte böyle yağar.

Toprağın rahimine düşen mayıs
Tohumu çimlendiren haziran
Fındık yağurdunu iç bağlatır ağustos
Dal silkinir döker karı
Yırtar kara kundağı
Gülyüzlü bebek
Açar yüzünü gün
Tüm çiçekler diz çöker
Güneşinde gözleri kamaşır
Gelir gelmeyen bahar
(Gözden gezden arpacıktan)

Nisan 1983, Adana
PİRA ERDAL ÖZYURT



İSUK'DEN TÜM ÜNİVERSİTELİLERE SELAM!

Istanbul Üniversitesi Karikatür Klübü'nü oluşturan genç karikatürcü arkadaşlarımızdan bir mektup aldık. Saygın bir çabanın yansıtıldığı bu güzel mektubu, ilgilenen tüm gençlere aynı zamanda da bir çağrı olabilmesi için burada yayımlıyoruz. Karikatür kulüplerinin son günlerde yeniden ve özellikle yüksek öğrenim kuruluşlarında kurulmaya başlaması kuşkusuz çok sevindirici. Bu sevinç, İSUK'ü oluşturan arkadaşlarla birlikte tüm okullarımızın da paylaşacağına inanıyoruz.

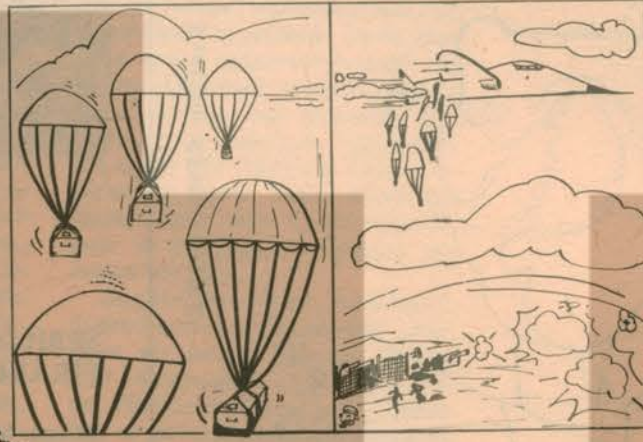
'Haftanın belli günlerinde mizah dergileri dolaşır üniversitelerin koltuk altlarında, kitap aralarında, ceplerinde, ellerinde. Bir dolusu da usul usus çiziktiriverirken, bir bakarsınız birgün 'pat' diye elinize aldığınız gazetede veya dergideki karikatürün altında yazılı. Bilgi ve kültür düzeyi, yanı sıra coşkusu, duyarlılığı büyük çapta üniversiteli gençleri karikatür sanatına taze kan yapmıştır. Üstelik yaşam her geçen gün alacasıyla, bulacasıyla insanoglundu zorlarken, karikatürün yapacağı epeyi şey, söyleyeceği epeyi söz varola, dedik. Böyle düşündük, sonra biraraya geliverdik birkaçımız ve İSUK olalım, çam sakızı üniversiteli armağanı yaza kalem çala uç dillendirelim doğru bildiğimizi, gördüğümüzü istedik.

İSUK, 1982 - 1983 öğrenim

"KARİKATÜR '83" YILLIĞI İÇİN ÇAĞRI

Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Karikatür Kulübü, karikatürümüzün sorunlarını gündeme getirmek amacıyla "Karikatür '83" adında bir yıllık yayınlamayı kararlaştırdı.

Yıllıkta aşağıdaki konularda veya benzerlerinde hazırlanmış yazılar ile yıllığa gönderilmiş seçme karikatür



dönemi başında aktif çalışmasına başladı. Geçen yıl oluşturulmuş olmasına karşın kuruyup gitmiş o körpe dala dört elle sarıldık ve İSUK çok az sayıda insanın çok yoğun çabasıyla getirilmesi gereken eksiklikler giderildi. Ardından kulübün çalışmaya başladığı tüm fakültele duyuruldu. Üye sayısı bir çırpıda onlarcaya sergiler gerçekleştirildi. Bu arada çalışmalarımızın ileriye dönük olması gerektiğinin bilinciyle, çalışmalarımıza omuz verecek çizimler, dergiler, gazetelerle ilişkiler kurduk. Karikatüre yeni başlayan arkadaşlar bu birim çalışması içinde umulandan üretken ve başarılı oldular. Bu yıl bizim için henüz bir toparlanma yıldır. Asıl tasarılarımızı gelecek yıla sakladık, doğaldır ki koşullarımız da ancak buna elvermekte.

İSUK'un 1982 - 1983 öğrenim dönemi içindeki ağırlıklı çalışması olan İstanbul Üniversitesi'nin 16 - 22 Mayıs günleri arası-

da gerçekleştirilen, İÜ IV. Kültür Şenliği'nde Harbiye - Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nda ve Çevre Tiyatrosu'nda düzenlenen şenlik boyunca katılanların izlenimine sunulan sergimizde çok sayıda arkadaşımızın ürünleri vardı.

Resimden ayrılarak bağımsızlaşan bir yol izlemiş olmasına karşın, çok eski bir geçmişi olan karikatürle ilgili bugün süregelen anlayışlar üzerine söyleyecek sözümüz de olacak elbet, Ancak şimdilik şunu söyleyelim ki, doğrudan - iyiden - güzelden yana, 'büyük insanlığın' yanında sürecektir çabamız belirleyecek asıl bunu. Çünkü saptadığımız ilk ilke, 'Yaşamı en iyi yansıtabilecek, yaşama en yakın olan karikatür sanatının gerçek işlevini hep gözönünde tutarak çalışmak, çalışmak, çalışmak...'tir

İSUK
İstanbul Üniversitesi
Karikatür Klübü

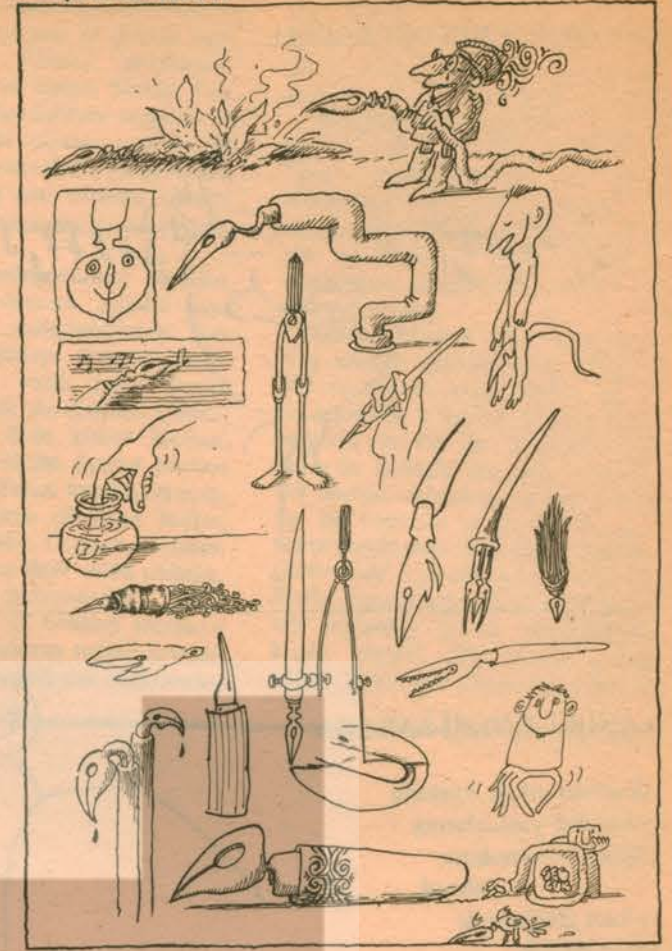
ler yerelacak.

Konu örnekleri şunlar: Türkiye'de karikatür sanatının gelişimi, karikatürün işlevi, dünyada karikatür, günlük karikatür ve karikatürde belgesellik, ülkemizde karikatür sanatının sorunları, mizah dergilerinde karikatür-karikatürümüzde batıdan etkilenmeler, karikatürde ulusallık, karikatürün güzel sanatlar arasındaki yeri, Türk

karikatürünün dünya karikatüründeki yeri, karikatürde evrensellik, eğitimde karikatür, karikatür eğitimi yapan kuruluşlar, genelde sanat eğitimi, özde karikatür eğitimi nasıl olmalıdır?

Yıllık için en son 4 Temmuz 1983 tarihinde, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi - Karikatür Klübü, Eskişehir, adresine başvuru yapılabilir.

SELÇUK DEMİREL



"ÇOCUK VE DÜNYASI" ERCİŞ SERGİSİNİN ARDINDAN

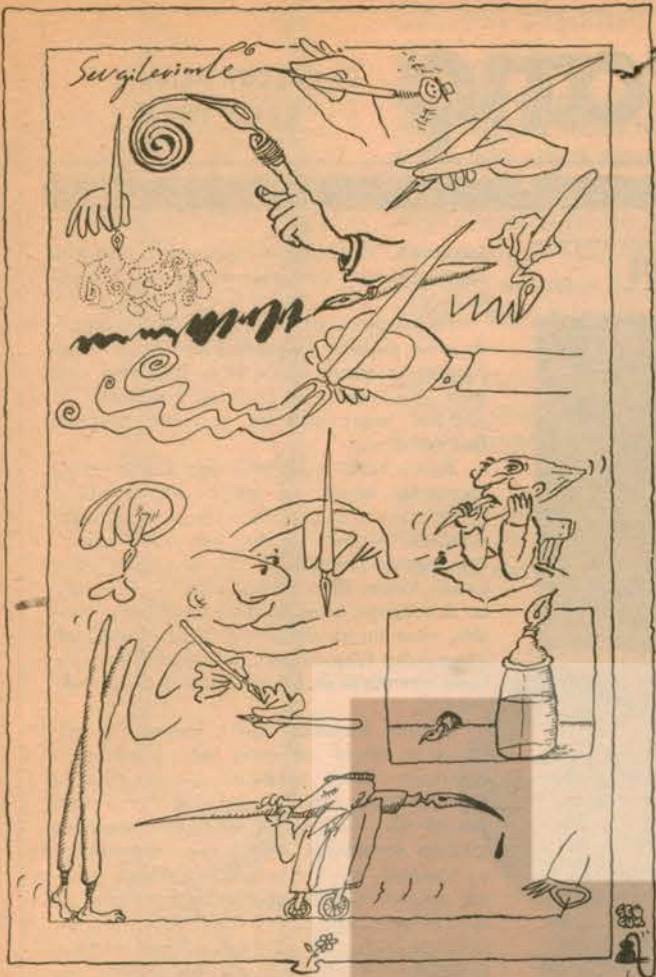
"Biz güneşi erken görürüz... Olayları üç gün sonra öğreniriz," diyor Erciş kaymakamı, biraz bıkkın, biraz küskün davranışlarıyla. Osman Demir özünü yitirmiş bir aydın izlenimi bırakıyor bizlerde. Bilemiyorum şehir kulübündeki rakıli söyleşilere ya da Halk Eğitim Merkezindeki masa tenisi partilerine katılıyor mu? Ama Ara Güler'le tanıdığı fotografa ve Varlık okuduğu yıllardaki kültür ve sanata olan ilgisinin 12 yıl sonra böyle bir kasabada tekrar pekişmesinin kendine verdiği mutluluğa biz de katılıyoruz.



Ankara Fotograf Sanatçıları Derneği'nin Van'ın Erciş ilçesinde açacağı "çocuk ve dünyası" sergisi için yolculuk treninin kalkışına birkaç dakika kala varmakla başladı. İlk kez bir fotoğraf sergisinin açılacağı bu ilçede halkın tepkisi ne olacaktı?

23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk bayramı nedeniyle açılacak sergi konu olarak ora izleyicisine yabancı değildi ve ilgiyle izleneceğine inanıyorduk. "Çocuk ve Dünyası" açıldığı günle ilgili, yani çocukların dünyasını, çocuk gözleriyle dünyayı, onların gözlemlerini beklentilerini, çocuk yaşta sorumluluk yüklenmişleri anlatıyordu. Çeşitli yörelerde çekilmiş 65 fotoğraf. Sergi açılmadan önce ve sonra bize neden burda sergi açtığımız sorusu soruldu sürekli. Neden kültürel, sosyal yaşamın geri olduğu Erciş'te? Fotoğrafı amatör bir uğraş olarak sürdüren AFSAD'lıların fotoğrafı yayınladılar-





mak, izleyiciye bu yolla ilde bulunmak amaçlarında arayabiliriz.

Ankara garından başlayan 38 saatlik yolculuk sonunda hayli tedirgindik. Beş günlük gezimiz boyunca da bunu daha iyi anlayacaktık. Böyle kısa bir süre içinde de ora halkını tanımak veya tanıdığımızı söylemek gibi bir amacımız yok. Sadece izlenimler ve yaşadıklarımızda kalacak yazımız.

Erciş 20 bin nüfuslu, bir lisesi olan bir ilçe. Sosyal yaşam yok gibi. Büyük şehirlerden ödemeli getirilen kitaplar veya abone olunan dergiler bura aydınların kültürel yaşamı. Bir de üç gün sonra gelen gazeteler tabii.

Kahvelerden sözetmek istiyoruz biraz. Çünkü gerçek kahve anlayışını burda gördük. tüm hahveler küçük sehpa ve küçük otuaklarla dolu. Ankara'daki gibi üzeri yeşil çuhali masa yok. İnsanlar buraya televizyon izlemeye, söylemeye ve dostlarını görmeye geliyorlar. Herkes çayı ktlama içiyor. Bardakla birlikte beş altı çokgen boyutlu şeker alan küçük bakır kupalar geliyor. Ağızda tutulan şekerle ağır ağır yudumlanan açık çaylar, koyulaşan söyleşiler ve sürüp giden zaman. Ama bize bardaklar hep kaşıkla geldi.

Van gölünün kıyısındaki Erciş kasabasında ilk bakışta göze çarpan büyük sarı binalar-askeri lojmanlar, devlet kuruluşlarına ait binalar. Sonra bir cadde boyunca dizilmiş, altı dükkanlarla dolu ikişer birer katlı binalar. Sonrası dağın bir yerleşim yeri. Yolları asfalt değil he-

nüz (herhalde yazın çok toz oluyordur). Ulaşım için bu dağınık ilçede dört tane belediye otobüsü var. Beş gün boyunca sadece 23 Nisan günü çocukları taşırken gördük. Sonrası hep taksi. Her yere taksi ile gidiliyor. Köylere, mahallelere, yakın ilçelere, heryere. Bu ulaşım yolunu herkes kullanamıyor. Çünkü merkezde bir mahalleye 200 lira. Dolmuş olayı burda yok. Ulaşım kısmı çoğu zaman kızaklarla yapılmış köylerden ilçeye.

İnsanlar hayvancılıkla uğraşiyor. Kiminin bir iki, kiminin sürülerle. Ekilecek toprak çok az. Ağaçlık olarak bol bol kavak var. Her kavakta en az beş altı kargayuvası. Birçok ağaç bir araya gelince kargalar şehri oluyor. İlgimi çekmişti. Objektifi yaklaştırmca tüm kargalar bağırmağa başladılar.

Dönüşte Ercişli bir gençle beraberdik. İstanbul'a ağabeyinin yanına çalışmaya gidiyor. Yusuf, diğer gençlerden biri sadece. Erciş'te iş alanı oldukça kısıtlı.



Fotoğraflar: Vahit ARAS

Esnaflık en geçerli geçim kaynağı. Herkes esnaf olmayacağına göre, büyük şehirlere kaçış zorunlu oluyor. 300-500 işçinin çalıştığı bir maden ocağında veya karayolları gibi diğer işyerlerinde iş bulmak çok zor. Çünkü yörenin tek ilçesi Erciş değil. Liseye gitmeyenler bir yana, liseyi bitirenlerin kaçta kaç yüksek okulu kazanıyor. Kazansa bile kaç aile çocuğunu büyük şehirlerde okutabilecek?

Kaldığımız sürece bir çok insanla tanıştık. Kimisi ile konuştuk, kimisiyle sadece baktık. Hergün gittiğimiz lokantanın garsonlarından biri liseyi bitirmiş. Resim yapıyormuş. Bir ara heykele başlamış. Çalışmalarını bize göstermek istediği andaki sevincini anlatmak olanaksız. Döneri bir başka zevkle çeviriyor, bir başka zevkle kesiyordu. Erciş'in en işlek caddesine sergi afişlerini asarken bize yardım eden terzi Mustafa askerliğini İstanbul'da yapmış. Birçoğundan farklı Mustafa. Neşeli ve dinamik. Bizimle beraber afiş asarken duyduğu mutluluğun sadece Osman'la olan arkadaşlığından kaynaklandığını sanmıyorum. Tatvan'da tanıdığımız Tefik de farklı idi. Paftanesinde kahvaltıda uzun uzun söyleştik.

23 Nisan'ı burada izledik. Hava soğuk, yağmur atıyordu. meydan çok kalabalık. İlkokul öğrencileri konuşmalar yapıyor, şairler okuyorlardı. Ben ilkokulda iken de aynı şiirler okunmuştu, buna benzer konuşmalar yapılmıştı. Değişen çok şey vardı yine de, değişmeyenlerle birlikte. Törende ilkçenin kalburüstü kişileri hazır. Hava soğuk olduğu için tören kısaltılıyor. törenin sonuna doğru kısa etekli ince

kumaşlı elbiselerin içinde çocuklar titriyordu. Büyüklere paltolu idi. Her okulun öğrencileri farklı konuları işlemişlerdi. Bunlardan biri

de çarşafli kadınla beyaz kısa etekli, yüzü boyalı, omuzunda çantası ile çağdaş kadın yanyana yürüyor. Ankara'daki bayramlar da olduğu gibi, geçen yıllarda mezun olan çocuklar helva, şeker, simit satıyorlar büyükler ve diğer çocuklara.

Törenden sonra kaymakam bir konuşma ile AFSAD'ın "Çocuk ve Dünyası" adlı sergiyi açtı. Yöre gazetesi ve diğer gazetelerin muhabirleri açılışa ilgi gösterdiler, ama soru sormaktan kaçındılar. Açılıştan sonra izleyicilerle sergiyi gezdik. Çocukların sorularına cevap vermek bizi mutlu ediyordu, ama sorularına epey şaşırıyorduk: "Abi bunlar neden öyle bakıyor, burdaki neden?" Elimizden tutup, beğendikleri, anlamadıkları fotoğrafları gösteriyorlardı.

Açılıştan sonra hazırladığımız deftere görüşlerini yazmak için kaymakam ve diğerleri ellerini ısıtıyorlardı. Tören boyunca çok üşümüşlerdi. Vay çocukların haline...

"İnsanların defterleri arkalarından okunur," demişti karayollarından bir işçi. Arkamızdan defterimizi nasıl okuyorlar bilemiyoruz ama, tüm yorgunluğa rağmen hayli mutluyduk....

■ saadet atçı-vahit aras

Müfide Yüksel/AFSAD Ayın Fotoğrafi



AFSAD VE İFSAK'TA AYIN FOTOĞRAFLARI

Müfide Yüksel'in fotoğrafı AFSAD'ta ayın Fotoğrafi seçilirken, Ali Baydaş birincilik, Rıza Arat ikincilik, Coşkun İncekara üçüncülük kazandılar. Ayrıca Çetin Vu-

ral, Sema Günden, Coşkun İncekara, Semih Yolaçan, Ali Baydaş'ın yapıtları başarı bulundu.

İFSAK'ta İzzet Keribar ilk iki dereceyi alırken Muzaffer Sütlüoğlu üçüncülük kazandı. Aramis Kalay, Engin Kavukçuoğlu, Haşim Baydar'ın fotoğrafları da sergilenmeye değer bulundu.

İFSAK 5. ULUSAL KISA FİLM YARIŞMASI

Ülkemizde ticari olmayan kısa film çalışmalarını desteklemek ve ödüllendirmek amacıyla düzenlenen İFSAK Ulusal Kısa Film Yarışmalarının beşincisinin katılma koşulları ilan edildi. Siyah - beyaz ya da renkli, 8 - 16 mm, sesli veya sessiz filmlerin kabul edildiği yarışmanın son katılım tarihi 19 Aralık 1983. Yarışma ile ilgili ayrıntılı bilgi ve katılım formları İFSAK, PK 272, Beyoğlu İstanbul adresinden sağlanabiliyor.

SIGORTALI ÇALIŞANLAR ARASINDA FOTOĞRAF YARIŞMASI DÜZENLENDİ

Grundig Fabrikası bünyesinde fotoğraf alanında sergiler, gösteriler, duvar gazetesi gibi çalışmalar yapan Grundig Fotoğraf Sevenleri (GFS), yalnız sigortalı çalışanların katılabileceği bir fotoğraf yarışması düzenledi.

En büyük 18 x 24 boyutunda siyah - beyaz veya renkli baskıların kabul edileceği yarışmada konu sınırlaması bulunmuyor.

Seçici Kurulunu MEHMET BAYHAN - İSA CELİK -

AFSAD 1. ÖDÜLLÜ FOTOĞRAF SERGİSİ

"Toplum ve aile yapımız hızla değişiyor. Teknolojik gelişme ve sanayinin çarkları babadan oğula aktarılan altın bileziği yaşamdan alıp götürüyor. Dedelerimizin, ninelerimizin sağlıklı yün, pamuk yatakları yerlerini kauçuk, yaylı yataklara terk ederken, tıktıklarını severek dinlediğimiz hallaçlar sokaklardan geçmiyor artık. Alüminyum ve plastik mutfak eşyaları kalaycıyı, atlı taşımın kalkması semerci ve nalbantı, damacana suluğu sakaları, tekstil sanayii el dokumacılığını, el işlerini, kısacası teknolojik gelişim daha nice değerlerimizi tarihin karanlığına atıyor, ortadan kaldırıyor. AFSAD, çevresine ve topluma sorumluluk duyan fotoğrafçıları, kaybolmakta olan bu değerlerimizi belgelemeye çağırıyor." Konusu böylece özetlenen sergiye 18X24 boyutlarında en çok 4 tek fotoğrafla veya 13X18 boyutlarında dizi fotoğraflarla katılabilir. Son katılım tarihinin 21 Ekim 1983 olduğu sergi 21 Kasım'da Ankara Türk - İngiliz Kültür Derneğinde açılacak. Sergiyi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, ülkemizdeki fotoğraf dernekleri, Yarın, Bilim ve Sanat Boyut dergileri ödüllere destekliyor. Ayrıntılı bilgi ve formlar AFSAD, PK 830, Kızılay, Ankara adresinden sağlanabilir.

ÖDÜLLER, BAŞARILAR...

- Baha Gelenbevi ve Mehmet Bayhan'a FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) tarafından HonEFIAP ünvanı verildi. Bu ünvan, FIAP yönetim kurulu tarafından, fotoğraf sanatının gelişmesi ve özellikle yönetim için üstün çaba gösterenlere veriliyor.
- İFSAK Başkanı Mehmet Bayhan İngiltere'de düzenlenen Spectrum Guerrey saydam yarışmasında altın madalya (PSA) ve McDade ödülü kazandı.
- Yeni Zelanda'da yapılan FIAP 2. Doğa Fotoğrafları Biennialinde Türkiye mansiyon kazandı. Yarışmaya Çetin Arısoy, Mehmet Bayhan, Alyat Burç, Nusret Nurdan Eren, Gül den Eren, Oral Gönenç, Gaye Gürpınar, Tansu Gürpınar, Sabit Kalfagil, Mehmet Kısmet, Cafer Kulaksız ve Banu Tesal'in yapıtları katılmıştı.

MUSTAFA VURAL-ONAT KUTLAR ve NEVZAT ÇAKIR'in oluşturduğu yarışmada GFS Büyük Ödülü, İFSAK Başarı Ödülü, GFS Emek Ödülü ve en ayrı ödül verilecek.

Son katılma tarihinin 10 Ekim 1983 olarak belirlenen yarışmada başarılı olan yapıtlar işyerinde sergilenen. Yarışmaya katılma formu aşağıdaki adresten isteniyor.

GFS FOTOĞRAF YARIŞMASI
GRUNDIG TV FABRİKASI
RAMI, KIŞLA CAD.
91
Topçular - İstanbul

SATRANÇ

Dr. SELÇUK ALSAN
HALİT YÜCEL

SATRANÇ VE PSİKOLOJİ



Dünya Şampiyonu Anatoli Karpov rakibinin düşüncesini okumaya çalışıyor.

Bu yüzyılın başında satrançta iki karşıt görüşe rastlanırdı: Polonyalı büyük usta Akibe Rubinstein "bugün kimle oynadınız?" sorusuna şöyle yanıt verirdi: "Beyaz taşlarla siyah taşlara karşı oynadım. Karşımdakinin kim olduğu ben hiç ilgilendirmez." Bir satranç bilgisi olan Emmanuel Lasker ise tam aksi görüşü savunuyordu: "Satranç taşlar arasında değil, insanlar arasında geçen bir savaştır; düşmanın psikolojisini, ruhundaki zayıf ve kuvvetli noktaları bilmek şarttır. Örneğin Reti beyazları alınca daha iyi oynar, Marozi hep savunma yapar, Janowski oyunu çabuk sona erdirecek hamlelerden kaçınır." Eski dünya şampiyonu Mihail Tal, yüzde 80 olguda tahtadaki durumu, yüzde 20 olguda da rakibinin ruhsal özelliklerini düşünerek hamle yaptığını söylemiştir. Dünya şampiyonu Anatoli Karpov ise şöyle demektedir: "Aynı değerde birkaç hamleden birini seçmem gerektiğinde, rakibimin psikolojisine göre karar veririm. Örneğin Tal servicendir, onunla oynarken oyunu basitleştiririm; Petrosyan ile oynarken ise aksine oyunu karmaşık hale getiririm. Yapılabilecek tek hamle varsa karşımdaki kim olursa olsun onu uygulardım "Eski dünya şampiyonlarından Mihail Botvinnik de 1951 Dünya Şampiyonasında rakibi Bronstein'in psikolojisini analiz ederek onu yenmeyi başarmıştı: Bronstein oyun sonlarındaki uzun hesaplamaları sevmiyordu; ayrıca "seyirci" için oynardı, yani kendisini beğensinler isterdi; Botvinnik, Bronstein'i oyun sonuna götürerek veya gösterişçi hamlelere yönelterek şampiyonluğunu korudu. 1958 SSCB Şampiyonasında M.Tal, B. Spaski'nin endişeli ve zayıf bir sesle yaptığı beraberlik teklifini reddetti.

Spaskinin yorulduğunu anlamıştı; nitekim Spaski az sonra yanlış bir hamle yapıp oyunu kaybetti.

Petrosyan'ın kollarını göğsünde kavuşturması bir sakinlik ve güven ifadesidir. Önemli hamleler sırasında M.Tal ve B. Larsen'in yüzü solar, Botvinnik ise kravatını çekiştirir. A. Alekhin heyecanlanınca masanın etrafında fur fur dönerdi.

Bazen rakibi yanıltmak için kasıtlı olarak pişmanlık mimik ve jestleri yapılır. 1954 Amsterdam turnuvasında Arjantin büyük ustası Mifuel Najdorf kendini bir piyon kaybeder duruma düşürdü ve "Ah ne yaptım" dercesine başını elleri arasına aldı; rakibi Yugoslav S. Gligoric bunu görünce kandı ve piyonu aldı, oysa bu bir tuzağı ve Najdorf aktörlük yapıyordu; Gligoric oyunu kaybetti. Spor ruhuna ters düşse de bu gibi yanıltmalar olmaktadır.

Satranç kuralları rakibe bakmayı yasaklamaz ve birçok satranççı neler planladığını öğrenmek üzere rakibinin yüzünü inceler. Örneğin büyük Amerikan ustası Robert Fischer yüzünü elleri ile örter ve parmakları arasında rakibini seyredirdi. Ancak rakip seyredilmeye kızabilir. M. Tal gençken rakibine gözlerini dikerdi. Bugün büyük usta Kotov'la oynarlarken ummadığı birşey oldu: Kotov birden yerinden fırlayarak Tal'e yaklaştı ve kalın kaşlarının altından korkunç bir şekilde ona bakmaya başladı. "Kim önce gözünü kırpacak" oyununda olduğu gibi iki rakip saniyelerce bakıştı, sonra gülmeye başladılar ve savaşı devam ettirdi, fakat tabii Tal bir daha Kotov'a bakmaya cesaret edemedi.



- Aaa, ben olsam öyle oynamazdım.

OYUN SONU ETÜDLERİ

K. Kupçevski, 1931



Beyaz oynar ve kazanır

1- a4 Şd6!, 2- Şb6 Şd7, 3- Şb7 h5, 4- a5 h4, 5- a6 h3, 6- a7 h2, 7- a8(V) h1(V), 8- Vc8 + Şd6, 9- Vc6 + Şe5, 10- f4+ ve beyaz kazanır.

L. Kubbel, 1927



Beyaz oynar ve kazanır

1- a6! e3, 2- a7 e2, 3- a8(V) e1(V), 4- Vd5 + Şb4, 5- Vd3! (5... Val, 6- Vc3+ Sa4, 7- b3+) Vc1, 6- Va3+ sc4, 7- b3+ ve siyah vezirini verir.

SATRANÇ İNCİLERİ

Satrançın diğer sporlardan farkı şudur: oyun sırasında oyuncuların vücutleri değil ruhları yaralanır.

I. Eglitiss

Satranç büyük bir irade gücü ve öz disiplin sayesinde düşüncelerin harekette çevrilmesi ile kazanılan bir oyundur.

H. Gabran

OKUDUK ANLADIK*

çizgiyle
yaşam

mustafa okan



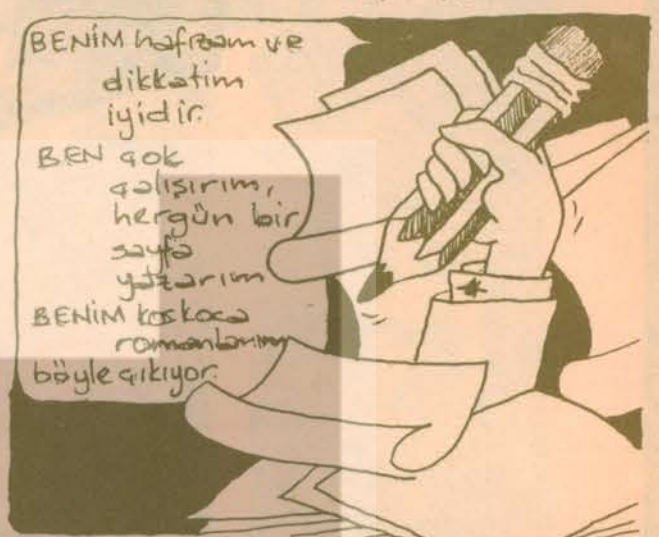
BEN kibar yerlerde
rahat edemem
BEN edebiyat çevrelerine
girmeyi sevmem



ONLARDA sanatçı
tipi var,
BEN'de yok.
ONLAR iker,
BEN içmem.



ONLAR kötü
öğrenci
tipi
BEN iyi
öğrenciyim



BENİM hafızam ve
dikkatim
iyidir.
BEN çok
gölsürüm,
hergün bir
sayfa
yazarım
BENİM koskoca
romanlarımı
böyle çıkarıyor.



Bütün büyük yazarlar
BENİM gibi.
Aragon BENİM gibi
Nazım BENİM gibi
BENİM gibi
olunmalıdır.



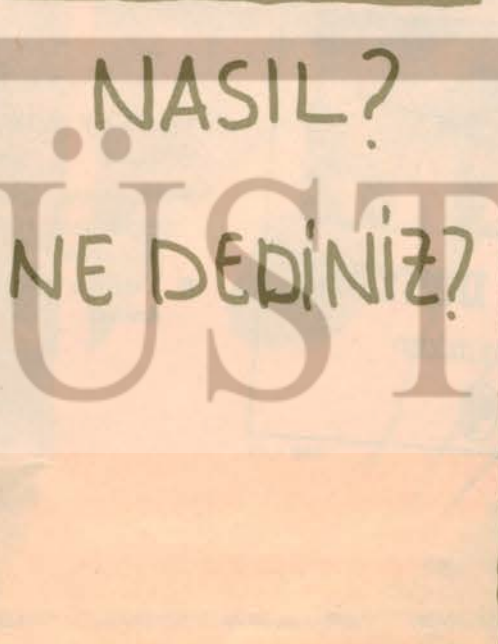
BEN çok sabırlım
çünkü
BEN kent
romanı
yazarım.
BENDE kendi-
lerini
bulurlar



Herkes BEN'i
Fransız edebiyatına
hayran sanır
BEN gerçek Türk
edebiyatını kullanırım



İnsanın:
1- duyguları
2- dışlıncaları
3- cinselliği
vardır.
çok kişi biraz
sapık
biraz
eşcinsel
biraz narsisttir.



NASIL?
NE DEDİNİZ?



İnsan kendini bilmez
ama sanatçı onu
görebilir.
BEN sanatçıyım.
BEN kendimi de
bilirim

*Meraklısı için Not: Yalçın Pekşen'e teşekkürle



YAYIN CİTLERİ

1-6 sayıları kapsayan 1. cilt ile
7-18 sayıları kapsayan 2. cilt çıktı.

İkisi birlikte 1800 lira. Aynı ayrı istendiğinde,
1. cilt 700 lira, 2. cilt 1300 lira. İstekleriniz
için, ederi kadar posta pulu gönderiniz.

YAYIN YAYINLARI

Yayıncılığın genç adı,
Yepyeni bir anlayışla!

İlk kitap çıktı.



YUNAN DOSYASI

ali cenqizkan



200 Lira

İkinci kitap hazırlanıyor...

SOYET ROMANI • A. Mümtaz İdil
200 Lira

- İstekleriniz için, ederi kadar posta pulu gönderiniz. 1000 liradan yukarı istekler ödemeli gönderilir.
- Yazışma ve havale adresi: P.K: 723, Kızılay - Ankara.

KİTAPLIĞINIZI ZENGİNLEŞTİRMEK İSTİYOR MUSUNUZ?