



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 1 Sayı: 8 Aralık 1987

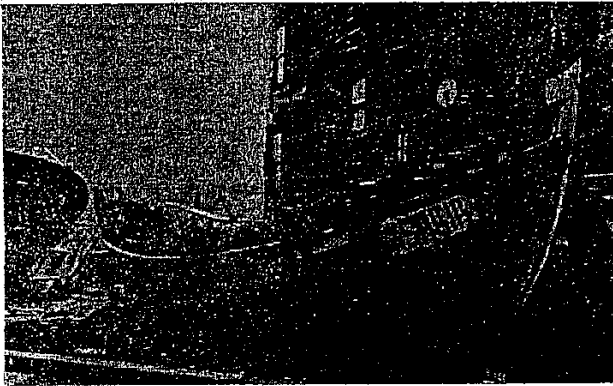
Fiyatı: KDV dahil 800 TL.

Geleceğe uzanırken nasıl bir kültür özlüyoruz? Nasıl bir edebiyat, sanat istiyoruz? Bu soruların cevabını tek bir kelimeyle, tek bir cümleyle ya da tek bir yazıyla, veya «her derde deva» bir kitapla vermek mümkün mü? Ashnda «söyle bir edebiyat», «böyle bir kültür» gibi cevaplar verilebilseydi hiç de fena olmazdı. Ama geçmişten şimdiki zamanlara, yaşadığımız zamanlara kadar gelen edebiyat pratiğimize, hatta bir adım daha atarak «yeni bir toplum»a mevcut ürünleri, üreticileri, kurumları ve kuramlarıyla olduğu gibi geçirilmeye çalışılan edebiyat pratiğimize bakarak; başlarken sordüğüm iki soruya net tek cevabım olabilir: «Böyle değil». Bu noktayı açmayı biraz sonraya bırakıyorum.

Bütün bu pratiğe yaklaşım yöntemimiz, «Bunlar da kimseyi beğenmiyorlar»la özetlenen kuyu bir müşkülpesentlik tabloşu çiziyor. Müşkülpesentliği hemen herkes «anlayışla», gülümseyerek karşılayabilir. Öyle ya bu zor beğenirlik; incelmis zevklerin, seçebilme yeteneğinin, eğitilmişliğin, güzellik duygusunun derecesini göstermesi açısından biraz da şayan-ı takdirdir. Gelgelelim oldukça pervâsız ve küstah bir müşkülpesentliğe bir anlam vermek öyle anlaşıyor ki zor oluyor. Oysa çok basit. Ardınızda kalan ve önümüzde duranlara zoom'la bakıyoruz. Tüm ayrıntıları, ölü ve canlı noktaları, kurumuş, çürümüş parçaları, enkaz yığınlarını veya hayat belir-

YOLBOYU

ÖLÜ KABUK



Enis Rıza

tisi gösteren, kıpırdayan «yerleri» görmemizi sağlayan bir zoom'la. Bu zoom bizim teorik arka planımızdır.

Ayrıca ölü, kuru, çürük, kokuşmuş, hareketsiz parçalarla uğraşmak, onları temizlemeye çalışmak, enkazı yoketmeye kalkışmak, pek öyle uzun boyutlu bir «pervâhılığ» gerektirmiyor. Bunu biraz açmak gerekebilir: Hiç abartmasız bugüne kadar yazdıklarımızın, tartışıklarımızın, bir kere daha «baktıklarımızın» tümünün, sanat pratiğimizin ölmüş ya da ölmekte olan noktaları olduğunu, yokolan cansız,

kuru, çürük yerleri olduğunu söylüyorum. Ölüleri yıkayıp gömmeye, ölü turnakları koparmaya, kurumuş dalları kesmeye, deprem enkazını temizlemeye, tortuları, pislikleri ortadan kaldırmaya, belki de gübreleştirmeye devam ediyoruz. Güzel bir iş mi? Yeniyi kurmak için eskiyi yıkmaya «güzel değil» denebilir mi? Kesin olan kolay olmadığı. Neyse ki yapmaya niyetli olduğumuz tek iş bu değil. Daha doğru bir ifadeyle bu, yapılması gereken işin ilk bölümü. İkinci bölümün hayatıyeti sıkışıkya ona bağlı. Bilmem bu bölümlerden

sözederken «birbirinden kesin çizgilerle ayırlamaz» klişesini tekrar etmeye gerek var mı? Bir çeşit içiçeliğin yöntem gereği olduğunu gene de fazladan söylemiş olayım. Kolay değil dedim, çünkü öncelikle ölü noktanın, ölü parçanın tesbitinde güçlükler var. Sonra ölü'nün gerçekten ölmüş olabileceğine inanmak istemeyenlerle ortaya çıkabilecek bir «mutabakatsızlık» sorunu. Sanıyorum, zaten ölmüş noktalarla uğraşmak gibi «kolay» bir işe kimsenin girişmek istememesinin temelinde iki neden var: Biri bu «mutabakat» sağlanamayan «muhallif»lerle karşı karşıya gelmenin göze alınmaması veya bu «muhalefet-in gözden çıkarılamaması. İkinci neden ise daha «basit», kameraya takılabilecek başka zoom yok!

Burada sormak istediğim bir soru olacak: Sözü ettiğim «göze alamama» ve «gözden çıkaramama» ikileminde ya da ikilisin de bir bilgizsizlikden mi yoksa bir cesaretsizlikten mi sözedilebilir? Soruyu şöyle de yazabiliriz: Bilgisizlikle cesaretsizlik arasındaki mesafe nedir? Bir mesafe olduğunu söyleyenler —ne kadar olduğunu söyleme yükümlülüğünü de ileride sormak kaydıyla şu anda yok sayıyorum— hangisinin diğerine daha çok «içkin» olduğunu açıklamak durumundalar. Bilgisizliğin mi, cesaretsizliğin mi? Bu noktada artık iki değil, tek bir neden bahis mevzuu olabilir. Şimdi yukarıdaki tüm «neden» sözcüklerini, «rahatsızlık-

ÖLÜ KABUK/ADALET ÇUTSAY • İLERİCİNİN MÜZİĞİ/YALÇIN KÜÇÜK • KAVRAMLARIMIZ VE NÜ-
ANSLARI/HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA • TURGUT ÇEVİKER VE BİR MİZAH DESTANI/OSMAN ÇUT-
SAY • TÜRKİYE'DE SOL'UN KÜLTÜR KİMLİĞİ/CIHAN OĞUZ • CAZ'A NELER OLUYOR?/HAKAN
BİLAL

ŞİİRLER: CIHAN OĞUZ/YÜCEL FİLİZLER

ERCAN EZİLMEZ/MUHARREM ENDER ÖNDEŞ/ENVER TOPALOĞLU/VLADİMİR VISSOTSKI

Олег ДИМАНДИЛ подчеркивает, что одна из главных проблем — соотношение между творческой интеллигенцией и руководством страны. По словам, сказал он, мы знаем, что в старшие времена наши правители нудились в познании, а потому и не являлись самодержцами. Но сейчас ситуация изменилась, и государство перестало быть творческой интеллигентской группой предпринимателей. Одним из эдакихских главнейших задач, что, когда он слышит слово «культура», то рука тянется к Winston Churchill. И сегодня, продолжает Димандил, парадокс и поэзия культуры — это предоставление проблемы. Они могут оторваться в будущее, но в настоящее время они являются великими делателями культуры. Это организм для нас, чтобы и огромная возможность упредить культурные катастрофы в Советской стране — за это мы благодарны.

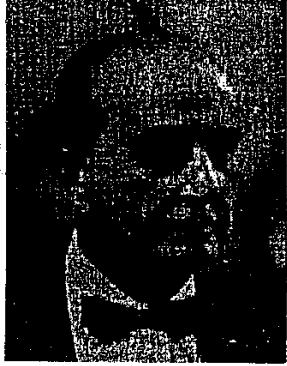
Августо ФОРТЭ затронул вопрос, который, как он считает, является самым важным, а именно о нашей роли в культуре. Он говорит, что культура — это наша жизнь, она должна прийти к согласию. Необходимо найти то, что является общим для всех и только таким путем можно добиться успеха. Если этого не достигнуто, то

«Artık folklorik Türk müziğinin Türkiye'de ilerisinin temel müziği olamayacağını söylemenin zamanı geldiğine inanıyorum.»

nu biliyorum; ancak müzik türü üzerinde durmak istiyorum.

İlericinin müziği nedir? Bu soruyla tartışma ve eleştiriyi Livaneli müziği ile birlikte bir türün üzerine çekmek istiyorum.

İki müzik adamına çok saygı duyuyorum; birisi Münir Nurettin Selçuk ve diğeri Ruhi Su'dur. Münir Nurettin Bey'e saygın şuradan geliyor: Türkiye aydınlarının klasik Türk müziğini küçümsemediği bir zamanda, ısrarla ve frak giyerek, tıpkı klasik Batı müziği konseri gibi müziğini icra etti. Münir Nurettin Bey, müziğini ciddiye alıyordu ve akan sulara karşı kürek çekebiliyordu. Saygı duyuyorum.



Münir Nurettin Selçuk

Ruhi Bey'in yaptığı Münir Nurettin'den hiç farklı değildir; sol entelijansiya, Türk halk müziğini ve folklorunu uzun süre sevmeyi. Ruhi Bey, folklorik müzik ile ilgilenmeye 1940 yıllarında başladı; ancak kendi beğenisini, 1980 yıllarında kütleleştirebildi. Ruhi Su'nun müziğini kütüphaneler önünde icra etmeye başladığı zaman büyük ölçüde aydınlar tarafından oluşan sol, halk müziğini küçümseyordu. Ruhi Bey, tıpkı Münir Nurettin Bey örneğinde olduğu gibi, rüzgâra karşı kürek çekebiliyordu.

Saygı duyuyorum. Ancak bir ortak sohbetimizde Timur Selçuk'un yaptığı değerlendirmeyi de aktarmak gereğini duyuyorum. Timur, kendisini tahrik eden bir arkadaşımıza karşı ve hepimize, şunu söyledi: «Babam altı yüz yıllık bir mirasın üzerine oturdu. Ruhi Ağabey de hiçbir yenilik yapmadı. Ben yeni müziği yapmaya çalışıyorum. Bana mecbursunuz.» Timur'a kesinlikle katılıyorum. Yeni müzik yapımlara mahkûm olduğumuzu tekrarlamak istiyorum.

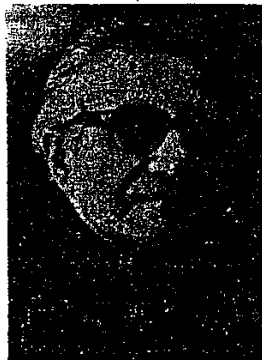
Hem klasik Türk müziği ve hem de folklorik müzik, gelişmek zorunda olan kültürümüzde iki damar ve önemli iki ögedir. Ruhi Bey, damarlarıdan birisini vücut haline getirdi. Artık folklorik Türk müziğinin Türkiye'de ilericinin temel müziği olamayacağını söylemenin zamanı geldiğine

inanıyorum.

Bazen Münir Nurettin Bey'i ve zaman zaman da Ruhi Bey'i, en çok Ruhi Bey'in icrasını dinlemekten hoşlanıyoruz; hoşlanmamız gerekiyor. Halk'tan ve tarihten gelen damarlarımızı tümünden kurutunamıyoruz; ancak bu damarların artık tüm yapımızı sarmasına da izin vermememiz gerekiyor.

Önümüzde iki iş var. Birincisi: Ruhi Bey'in seçtiklerinin bir bölümü ezgi olarak da kötüdür. Bunları ayıklamamız gerekiyor. İkincisi folklorik kaynaklardan yararlanmanın başka, folkloru temel kültür saymanın ise bambaşka olduğunu tartışma zamanı geçiyor. Ruhi Bey, Livaneli'yi beğenmese bile, Livaneli aynı türü icra ettiğini düşünüyor. Bu türün Türkiye'de ilericinin temel müziği olup olmadığını tartışmaya sunuyorum.

Müzik bir insanlık durumudur ve müzik bilgimin eksik ya da çok az olmasından dolayı son derece özüllüyorum. Ancak müziğin de bir dil olduğunu biliyorum; resim dilini Picasso'nun, tiyatro dilini Brecht'in, fizik dilini Planck ve Bohr'un yazdığı bir zamanda, eşitsiz gelişme yasasının komutayı ele aldığı bir dünyada, değil folklorik müziğin, tonal müziğin bile Türkiye'de ilericinin temel müziği olup olmadığı tartışılmalıdır. Aşî güzeldir; kanın yerini alamaz. Halk Türkülerini zaman zaman severek dinleriz, dinliyoruz; temel müziğimiz olabilir mi?



Ruhi Su

Ruhi Bey'in icrasını çubuğun tersine bükülmesi olarak görmek gerekiyor. Bu bir süreçtir; ancak bu sürecin sonunda Ulvi Cemal Erkin'i, Ahmet Adnan Saygun'u, daha büyük saygıyla anıyorum. Yenilerden Timur Selçuk'u, yeni grupları büyük bir sevinçle karışlıyorum. Daha çoğalmaları, daha deneyici ve daha devrimci olmalarını diliyorum.

* Kommunist, Noyabr 1986, sayı 18, s. 8-9.

Kommunist, Livaneli'den «Ömer Livaneli olarak söz ediyor.

KAVRAMLARIMIZ ve NÜANSLARI

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

«Ama Sevgili dostum, dünyayla ilgili tüm kavramlar da aynı biçimde elimden kayıp gitmekte. Size bu garip düşünsel acıları nasıl anlatabilirim ki... Elimi uzattığımda meyva yüklü dalların nasıl hızla uzaklaştığını, susamış dudaklarımın önünden sırlıdayan suların birden nasıl geri çekildiğini...»

Durum kısaca şu: Herhangi bir konu üzerine bağıntılı birşeyler düşünme ya da söyleyebilme yetimi yitirdim.

Önceleri, yüce ya da genel bir konu üzerinde konuştuğum ve bu arada 'tın', 'ruh', ya da 'beden' gibi sözcükleri ağızıma aldığım, da, açıklayamayacağım bir huzursuzluk duymaya başladım... Ama bunun nedeni hiç de belli noktaları gözönünde tutmak zorunluluğu değildi; düşüncesizliğe varan açıklırlığımda bilirsiniz. Hayır, neden başkaydı, herhangi bir yargıyı dile getirmek için doğal olarak başvurulan kavramlar,* ağızımda çürümüş mantarlar gibi eriyip gidiyordu.*

Hugo Von Hofmantschall'ın mektubunda yer alan yukarıdaki satırların kuramsal çekim gücü oldukça sarsıcıdır. Son yıllarda, bu sarsıntıyı duymayan az sayıdaki üretken okur dışında tutulursa, ülkemiz aydınlarının kavramları, büyük bir pervasızlıkla ve çekincesizce kullanmaları karşısında, alıntının uzunca tutulması hoşgörülebilir. Evet, kavramların nesneleri ile ilişkilerinin boylesine doğal karşılanması, meşru kabul edilmesi nasıl açıklanabilir? Hele kavramların nesneleri ile olduğu kadar, insanların da kavramlarla ilişkilerinin boylesine güven verici olduğu nasıl savunulabilir? Kanıtlanması gereken savların kanıtımsı gibi sunulmasının, varsayımların genel geçer doğrular olarak işlem görmesinin, kuşkusuzluğun ve anlamların apaçıklığına olan inancın doğurduğu rahatlık karşısında ne yapılabilir? İleri sürülen her önermenin, savın, tezin, bilimsel kesinlikli (böyle bir şey olasıymış gibi) ifadelerle süslenmesi, daha bilimi, bilim ideolojisinden, bilim felsefesinden ayıramamışken, felsefenin (estetik, ontolojinin, epistemolojinin) bilim olarak piyasaya arz edilmesinin mantığını nasıl açıklamalı? Ya bir de kavram kargaşası yakınımların...

Hofmantschall'ın mektubunda dile getirdiği kavramlar hakkındaki tedirginlik ve kuşku ile, ülkemiz düşün geleneğindeki bu vurdumduymazlık arasındaki ilişki sanırım farkedilir ölçüde somuttur. Hofmantschall'ı anlamaya çalışıyorum. Nedir onu kaygılandıran ve ondaki bu tedirginliğin kaynağını nasıl dile getirmeli?...

Hofmantschall'ın bunalımı ya

da farkına vardığı şey: Kendisine gelenek eliyle verili olan dil ile, tanık olduğu toplumsal gerçeklik ve gereksinim arasındaki çelişki. Gelenegın dili (kuram gele-neği dediğimiz felsefenin, estetiğin dili) ile, gerçekliğin dili (nesnel, önerme dili) —iki ayrı rejim— arasındaki çelişki. Hofmantschall bir yandan bir sanatçı, bir şair olarak bu iki dil rejimi arasında sıkışık kalmanın sıkıntısını yaşarken (hangi sanatçı yaşamaz bu sıkıntıyı) öte yandan sanat üzerine ve genelde söylev kurarken, kendisine gelen ve kendisinin de içinde yer aldığı salt estetikizm (felsefenin) dili tarafından kuşatılmış olduğunun farkına varmıştır. Bir diğer deyişle sanat pratiği ile —yaşama biçimi ile— sanat pratiği üzerine söylev kurma —yaşadığı üzerine bilgi üretme— pratiklerinin farklılıklar olduğunu görmüştür. Bir yandan yaşamak bir yandan da yaşadığı üzerine konuşmak, ama 'konuşma'nın da gelenegın dil rejimi tarafından kuşatılmış olduğunun farkına varmak. 'Doğal olarak başvurulan kavramların' ağızında çürümüş mantarlar gibi eriyip gitmesi, bu kuşatılmışlığa başkaldırı ediminin göstergesidir. Çünkü gelenegın dilinin (felsefi rejimin) gerçeklik üzerine (sanat pratiği üzerine) bilgi üretmediğini farketmiştir Hofmantschall. Ve başkaldırı süreci onu bu gelenekten 'kopma'ya götürmüştür.

Felsefenin bilgi üretmediğinin farkına varılması özellikle günümüzde son derece yoğun bir çabayı ve kuramsal bilinci gerektirmektedir. Bu çabaya 'en uç' örneği, gelenegın ve Hegel'in kavramlarıyla kuşatılmışlığa karşı 'Kapital'deki sözlev biçimi ile (nesnel-önerme dili ile) başkaldıran Marks oluşturur. Elbette burada kimseden 'Kapital' yazması istenmiyor. Vurgulanmaya çalışılan, farketme pratiğinin yoğun bir çabayı ve kuramsal bilinci gerektirdiğidir.

Felsefe, bilgi üretmez dedik, ne üretir o halde? İdeoloji üretir. Bir diğer deyişle felsefe bilgi üretmez derken, gerçekliğe ilişkin, nesnel bilgi üretmez diyoruz, ideolojik bilgi üretir. İdeolojik bilgi ise gerçekliğin bilgisinin karşısında iki temel bilgi biçiminden biri olarak yerini alır. Tüm kavramlar sonuçta bu iki bilgi biçiminin araçları olarak iş görürler. Her kavramda bu iki bilgi biçiminin egemenliği için mücadele eden nesnel ya da maddi öge ile felsefi öge biraradadırlar. Kant felsefeyi bir savaş alanı (Kampfplatz) olarak tanımlarken bu gerçeği vurguluyordu. Nesnel bilgi, bu savaşan kutuplardan maddi ögenin egemen olması ile üretilir.

Felsefe (estetik) bilgi üretmez, çünkü estetiğin gerçek bir

nesnesi yoktur, bilimsel sanat kuramının nesnesi olan özgül sanat pratikleri anlamında bir nesnesi yoktur. Estetik, genelde 'sanatsal olan' gibi felsefi bir kavramı kendisine araştırma nesnesi seçmiştir. Bu nesnenin anlamı muğlak, belirsizdir, bulanıktır. Herhangi bir özgül sanat pratiğine ilişkin değil, tüm sanatları kapsayıcı ve genel geçer olma savı ile ortaya çıkar. Felsefi kavramlar soyut ve kurgudurlar, varoluşları gerçek araştırma nesnesinin gizliliğine bağlıdır. Oysa kavramlarda maddi ögenin egemenliği, nesnesinin keşfedilme sürecine eşlik eder, bilimsel bilgi üretimine yolaçar. Felsefi kavramlar, ilgili olduğu gerçekliğin bilimsel bilgi, bulgu ve verilerinin sömürsü yoluyla yaşarlar. Güçlerini bu sömürden alırlar. Sanat ve insanbilimleri alanında bugün felsefenin en büyük sömürü kaynağı tarihbilimdir.

Felsefi kavramlar, egemenlik mücadelesini nasıl yürütürler? Yani bu savaşın yöntemi pratikte nasıl somutlanır? Kendilerini bilimsellik savıyla ileri sürerek ve bilimsel kavramlara sızarak, nüanslara gizlenerek mücadele ederler. Felsefe, doğrudan siyaset

yapmaz, o, dünya görüşü değildir. Dünya görüşü, pratik ideolojilerle ilişki içinde somutlanır ve sonuçta bir siyaset önerir. Oysa felsefe bilimlerle ilişkilidir, gerçekliği bilimlere dayanarak soyutlar ve kurgular. Bu nedenle o, bilimlerin verileriyle yaşar. Bilimler alanına, ilgili olduğu dünyaya görüşünün etkisini taşır.

Bir kavramdaki bilimsel eğilim ile felsefi eğilimin savaş alanı nüanslarıdır. Ve yine bu savaş nüanslar aracılığı ile gizlenir. Toplumbilim, sanat kuramları, ruhbilim vb. insanbilimlerinde bugün tarihbilimsel bilgi üretiminin bu denli zor ve gecikmeli oluşunun temelinde, nüanslara gizlenmiş böyle bir savaş bulunmaktadır. Bu savaş yoğun bir felsefi muhasara altında sürmektedir. Maddecilerin neden kuşkucu, dikkatli ve her zaman uyanık olmaları gerektiği, sanırım açıktır. Nüanslarda nelerin olup bittiği ile ilgili örnekler verelim:

Bilimsel bilgi üretiminin temelinde (ilkel basamağında) 'deney'in bulunduğu bilinen bir gerçektir. O halde bilimsel çaba, kurama giderken 'deney' basamağını kullanır. Şimdi bu nesnel 'deney' kavramının yerine, 'dene-

yim' kavramının kullanıldığı görürürse, ilk anda belki pek kuşkuyla düşülmez. Oysa pozitivizm ve resmi bilim ideolojisinin 'deney' yerine kullandığı, 'deneyim' kavramı, felsefi bir kavramdır. D. Hume'un amprisist felsefesinin temel kavramı olan 'deneyim', duyulabilir olanın bilinebilirliği varsayımı üzerine inşa edilir. Bir diğer deyişle, bilincimizden bağımsız nesnel bir gerçekliğin varlığı, tek bir kavramda —nüansa— farkettilmeden reddedilmiş olur. Anlamsal açıdan ise 'deneyim'in gönderdiği yer yine kendisidir, o kendinden anlamlandır. Oysa deney ilgili olduğu nesneye gönderir, ilgili olduğu şeye göre anlam kazanır. Çünkü deney bir şeyin deneyidir. Bu durumda 'deney', ilgi nesnesine göre bir anlam kazanmakla, bilincimizden bağımsız bir gerçekliğin varlığını temel bir kabul olarak ortaya koymakta, ve ilgili olduğu nesneyi açığa çıkarmakta, çözümlemesine yardımcı olmaktadır. Kısaca nesnesinin gerçekliğinin keşfedilmesi sürecine bir öncül olarak katılmaktadır. Oysa 'deneyim'in gizlediği tek şey budur: Nesnesinin gerçekliği. 'Deneyim' ilgi nesnesinin gerçek-

liğinin bulandırılması ve anlamının muğlaklaştırılmasında belirleyicidir. Kendisinin varlığı —egemenliği— bu bulandırmaya, belirsizleştirmeye bağlıdır. Pratiğin nesnel bilgisinin sömürsü yoluyla kendini egemen kılan kuramın (felsefenin) varoluş tarzıdır bu. Bu nedenlerle, açıklamalarımız, dayandıkları ÖNCÜLLERİ açık ve net olarak ortaya koymalı ve irdeleyerek ele almalıdır. Bir çözümleme ya da çabanın bilimselliğinden söz edilecekse, bu çabada kullanılan kavramların gerçek nesnelere sahip olmaları başlıca gösterge olsa gerek.

Temel ilkeler ve öncüller açıklanmadığı için, kasvete dalarak istedikleri gibi konuşmasına izin verilen bir takım akademisyenler elinde pazarlanan ve bilimsel çözümlemelere felsefe egemenliğini taşıyan bir başka kavram daha var ki, son yıllarda ondan daha sık kullanılan başka bir kavrama rastlamak olası değildir. Bu 'kavram, 'discours' karşılığı kullanılan 'söylem'dir. Türkçe'de 'discours' karşılığı iki kavram üretildi, 'söylev' ve 'söylem'. 'Discours'un ilk yaygınlaştığı dönemde 'söylev' kullanıldı ise de, felsefenin müdahalesi sonucu acilen ye-

SONBAHAR BİR YANITSA

Kış yine gelecek

Bunu ezberliyor ağaçlar.

Duygularını tanımayan bir kadın

Belirsizliğe bir adak ömrü

Geceleri ölümle yatıp kalkıyor

(orospuya çıktı adı bu yüzden)

Geri dönse, bir gölge daha düşer

korkunun rengine.

çıkıp gelse, siren çığlıkları ve farlar...

Seyyah desek ani bir yitiş

Işıklar arasında paramparça bir demet

Nilüfer soyundan, belki de soysuz

Biliyor kışın geleceğini

—bulutlar çatlatmış olacak

yalnızlık karşılığında—

Mevsimler

Loş bir mahzende biriktirildi

Şarap tadı günler anı defterinde

Kanamalı bir çocukluk devri unutulurken

Yaraların kabuk bağlaması için

Durmadan çağırıyor mutluluk yalanları.

İçimizdeki boşluğa

Bir yanıtısa sonbahar

Yapraklar aykırı birer sözcüğe dönişür

Çoktan izini unutmış seyyah

Bunları heceler kavşaklarda

Oysa kaçınıcı uçurumdur atlamaktan vazgeçtiği

Bir sayfasını kaparken yaşadığını

Yeni bir sayfasını istemeden çevirir

Kış yine gelir

Bunu ezberler ağaçlar.

SONRA AŞK

Susmak yetersizdir bir korkuyu anlatmak için.

Daha da kanatarak

bir rengin tonunu

bir belirsizliği çıldırısıya yaşamak.

Bütün örtülerini kaldırarak bir çocukluğun

Henüz bulunmamış oyunları oynamak.

Budur

Susmanın ötesindeki kırık şarkı.

Sonra aşk.

Yeni

Kutsal sözlerle onayla

Acıyla tarihsel

—çoğunluğun dili—

Yitirilmiş yaşantıların

Boşluğuna

Bir taşı koyarcasına

İğreti.

Sonra aşk

Niçin verildiği belirsiz

Bir savaş andı kadar

Cepheden uzak.

Bir rengin tonunu daha da kanatmak.

Üç boyutta bocalayan

Bir yalnız:

Voltalarda

Kuşkulu bir muhbir

—bizim olmayan zamana ilişkin

bilgiler sızdırmaktan—

Bütün derdi rüzgârı paylaşmak

Rüzgârı, sonbaharsız.

rini 'söylem'e terk etti. Tartışma öncelikle Tan dergisinde, Enis Batur'un uyarısı ile başladı. Batur, 'söylem'in 'Discours'u karşılığında bahsiyle, 'söylem'e gerek olmadığını, çünkü ikisinin de aynı anlamı içerdiğini ileri sürdü. Batur'un 'söylem'i yadsıması anlamıydı, ancak ilti kavram arasında anlam farkı olmadığını ileri süren gerekçesi yanlıştı. Çünkü 'söylem' ve 'söylem' arasında, aşağıda açıklanacağı gibi gerçekten fark vardı. Ne ki bu farkın felsefi bir çırpıtma ile bulandırılması işlevi ile malûl açıklamayı O. Aruoba yine Tan'da ortaya koydu ve 'söylem'in kullanımasını önerdi. Böylece de aydınlarımızca genel kabul ile karşılanan 'söylem' kavramının meşruiyeti sabitleşti.

E. Batur şöyle diyordu savu-
nusunda: ‘söylev’in yazılı/sözlü
farklılığının kuramsal düzlemde
vurgulanmadığı, hatta vurgula-
namayacağı biliniyor: Söylev de-
diğimiz zaman, aynı anda aynı
biçimde söz’e ve yazı’ya içkin
olan bir kavramdan söz açıyoruz
çünkü. Aynı şeyi neden ayrı kim-
liklere bölüyoruz böyleyse? Arala-
rında bir ayrıtı (nuance) bile
yok, var mı? (...) bu terimin bir
iç varsa, gerçek bir iç ayırıcı
varsa, onu kullananlardan biri-
nin çıkıp bir açıklama yapmasını
bekliyorum.²

Şimdi burada Batır'un sorduğu, söylem kavramının nesnesi-
dür, üstelik 'gerçek içi' nitelene-
siyle de gerçek nesnesinin ne ol-
duğu sorulmaktadır. Verdiği ya-
nıtta O. Aruoba, bu kavramın
gerçek içinin ne olduğunu göste-
receği yerde, bu kavramın söylem
karşısında daha genel ve kapsayıcı
olması nedeni ile kullanılması
gerektiğini ögütüyor: «'Söy-
lem', 'söylem' karşısında bir yan-
dan bir tür olmaya karşılık bir
cins olma özelliğini, bir yandan
da bir tikelliğe karşılık bir tümel-
lik özelliği kazanmışa benziyor».
Burada, kavramın nesnesini gös-
termek bir yana, kavram ile nes-
nesi arasındaki bağ tümünden ko-
parılmaktadır. Bir diğer deyişle,
söylem, birinin ya da bir ekoün
söylevi olmakla, ilgili olduğu nes-
neye bağlı olarak maddi bir an-
lam içerir. Oysa söylem genel ve
tümel olmakla, gerçekliğe ilişkin
anlamı bulandırmakta, anlamı
nesnesinin gerçekliğinde değil
başka bir yerde —ideolojide—
aramaktadır. Aruoba, söylem'in
tanımını bir 'genel dilsel özellik-
ler toplamı'na indirgiyor. Oysa
dilsel özelliklerin önceden verili
ideoloji içinde geldiği ve o ideolo-
ji tarafından üstbelirlendiği bi-
lilen bir olgudur. Eğer böyle de-
ğilse dilin *yalnız* olduğu kanıtlan-
malıdır. 'Discours' sözkonusu ol-
duğunda bu, çok daha büyük
önem kazanıyor. Çünkü 'dis-
cours' bir rejimdir, sözün dizim,
düzen ve yerdediştirme rejimidir
ki, doğallıkla bir kuram gelene-
ğinin izini, rejimini yani ideolo-
jisini elevirir. Şimdi burada aslo-
lan, kullanılan kavramın ideolo-
jik politik etkisidir. 'Söylem' işte

bu etkinin, çözümlenmesi ve açığa çıkarılması çabasında maddi bir öncüdür. Bilgi üretiminde ideolojik ve felsefi etkiyi gösteren araçtır. Oysa 'söylem'in tek gizlediği şey, dilin politik ve ideolojik etkisidir. Bu etki yerine ikame edilen, 'genel dilsel özellikler toplamları' ile, ilgili nesnenin anlamı belirsizleştirilmektedir.

'Discours' karşılığı olarak ve bunun da ötesinde kuram üretiminin bir gereği olarak, 'söylev' kavramı, 'söylem' kavramının özenle gizlediği tek özelliği çok güçlü bir biçimde açığa çıkardığı için kullanılmalı ve yeğlenmelidir. O özellik: Her tür yazılı ve sözlü anlamda ya da tek kişi, kurum, ekol ya da kuramlarda ortaya çıkan 'politik-ideolojik etki'dir. Foucault tümizleri çok iyi bilirler ki, 'discours' kavramı önermeler arası üktidar etkilerini, bir diğer deyişle, ildeki politik-ideolojik etkiyi gösterir. Ya da buna yolaçar, ya da bu çabanın yürütülmesinde belirleyici bir maddi öncül işlevi görür. Oysa 'söylem' tümel ve kapsayıcı özelliği ile bir yargıyı, bir anlamı çağırır. Felsefi bir tezin belirsizliği ve bulanıklığı ile üstbelirlenmiş bu çağırma, ilgili nesnenin gerçekliği (bilgisi) yerine çağırma ideolojinin ikamesi ile sonuçlanır. Bu haliyle de, 'söylem' kavramı, ilgili nesne hakkında üretilcek bilginin öünü tkar, felsefi egemenliğin ve ideolojik ikamenin ise yolunu açar. Örneğin: 'Sartre'in söylev biçimi' ile, 'Sartre söylemi' arasında, bütünsel bilgi üretimi, ile felsefi kurguculuk arasındaki gibi bir fark vardır. Birincisi kullandığımda ortada hazır bir anlam faian yoktur, sadece araştırılacak bir nesne vardır. Anlam, bu nesnenin ('Sartre'in söylev biçimi'nin) düzen, dizi ve yerdeğiştirme mekanizmasının, araştırılması sonucunda oluşacaktır. Burada, 'söylev' kavramı, 'discours'u karşılamaktadır. Oysa, 'Sartre söylemi' dendiğinde, karşımızdaki bir anlamdır artık. Sartre hakkında okurda bulunan ve önceden verilmiş olan ideoloji içinde şekillenmiş yargıya —önyargıya— dayalı bir anlam. Şimdi 'Sartre söylemi' dendiğinde iş bittir. Okur çağırma mekanizması yoluyla kendisine sunulan bu ideolojik anlama, üretilcek olan bilginin yerine ikame eder. Artık 'Sartre söylemi' budur ve ötesini araştırmaya gerek yoktur. Kavramın burada örendiği gibi 'söylem' olarak kullanılışı 'discours'u karşılamaz. Çünkü 'söylem' burada, açıklanacak olan şeyin yerine kendisi geçip ad olmaktadır. Böylece de o nesnenin ('Sartre'in söylev biçimi'nin) gerçekliği hakkında bilgi üretimi olanaksızlaşmakta, ideolojik algısı ise üretilcek bilgi yerine geçerek egemen kılınmaktadır —Petitio principii—. Oysa gerçekte birinci kullanım bir genelleme değil, üretilcek olan genellemeye yol açacak bir öncüldür. Bu haliyle çözümlenmeye katılacak, çözümlen-

necektir. O halde 'söylem': ilgili nesne hakkında verili ideoloji içinde bir anlamı çağırarak nesnenin gerçekliğini gizlerken, 'söylem': nesnesinin gerçekliği hakkında bilgi üretimine yol açarak, bu nesnenin gerçekliğini sömürerek egemen olmaya uğraşan felsefi - ideolojik etkiyi eleverip görünür kılacaktır.

Söylev ve söylem ikilisinde yapılan bu ayak oyunu, felsefane bilimsel bilgi üretim sürecine müdahalesidir. Bu müdahale, bir nişan aracılığıyla yapılmak-ta ve nesnenin gerçekliği hak-kında yaratılan bulanıklıkta, be-lirsizlikte egemen olmaktadır. Felsefenin dolaylı da olsa politik işlevi budur. Örneğin, Arıoba, söylemi tanımlarken böyle felse-fi bir oyun oynamaktadır: «Söy-lem, dilsel tavır, dilsel davranış, söyleme biçimi vb... gibi bir şey-olarak tanımlanıyor. Oysa 'gibi bir şey', tanımlama değil, tanım üretme çabasıdır engellemidir, bulanıklık yaratmaktır. Bu da bi-limsel bir uğraşı sayılsama ge-rek.. Gerçi bilimsel bir çaba içi-nde odukları savunmuyorlar. Aksine tüm entelektüel etkinlik-leri izlendiğinde genelde bir bi-lim düşmanlığını yaymaya uğ-raştıklarından bile sözedilebilir. Son yıllarda, yazın alanında ol-sun, toplumbilim ya da ruhbilim alanlarında olsun, bilimsel eğil-i-min egemenliği sürekli sarsılma-ya çalışmaktadır. Özellikle ya-pısalçılık, yazınsal gerçekçiler ve modernist çizgideki burjuva ay-dınları, tarihbilimini 'mahkûm' edebilimenin yolunun öncelikle bilim düşmanlığından geçtiğini vurgular haledirler. 'Anlam'a olan düşmanlık, eleştirinin ya-zınsal olduğu savı, toplumbilim ve ruhbilimde felsefi hezeyanla-rın egemen kılınması uğraşısı, tarihbilimsel ekonomi - politğin, artık-değeri gizleyen bir 'bilim' dil-i olarak burjuva 'ekonomi bi-limi'ne indirgenmesi uğraşları vb... Ne ki burjuva aydınları—amansız bir mücadeleyle sür-dürmenin gereği dışında— pek de kınamamak gerekiry, çünkü bilimsellik savında olmadıklarını zaten ilan ediyorlar. Bu bir 'dü-rüstlük'tür. Oysa öte yandan bi-lgi üretiminde bilim yaptıkları sa-vı ile ortaya çıkanlar var.

ğı ile olan bağıını sürekli olarak koparmaya çalışarak onu, soyut bir akli-zâmenin 'güzellik', 'haz', 'yaratma' vb. türden ürettiği kavram ve kategorilerde içselleşmiş tezlere bağlını kılmak gibi doğrudan felsefi bir çabadır estetik. Estetiğin buyruklarına uyanlar sanat ya da sanat ürünü, uymayanlar değildir. Felsefi bir uygunluklar ideolojisidir estetiğin ürettiği. Aynıın bu bilim felsefesi denen alanın yaptığı işleri yapar estetik. Şimdi : felsefi ideolojik bir misyonu yüklenmiş dogmatik tutarlılıktaki, genei geçer, mutlak doğru ve kesin tezlerin, 'bilimi' dendiği düşünül-sün. Olamaz; tarihbiliminin yön-temi, niteliği, işlevi, kuram an-layışı ve kuram üretiş biçimi, yukarıda özellikleri verilen felsefe tez üretimi ile uzlaşmaz bir çelişki içindedir. O halde tanımları gereği bir felsefe olarak estetik ile bilim yan yana kullanı-lamazlar. Kullanılırsa, 'ben yaptım oldu' olur, felsefe olur. Bütün felsefi kavramların kendile-rin bilimsellik sayı altında pi-yasaya sürdüklerinin bir örneğidir 'Estetik Bilimi' adlandırma-sı. Felsefenin bilimi sömürerek varoıduğu gerçeği, burada, estetiğin tarihbiliminin verilerini sömürmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Eğer felsefe yapıldığı savunuluyorsa; neden 'bilim' sözcüğüne gerek duyuluyor? Yok eğer burada, tarihbilimine çağrışım-sal olarak gönderme yapıyorsa —ki yapıyor—, o zaman da tarihbiliminin bir bilim mi, yoksa bir felsefe mi olduğu açıkça ortaya konmalıdır. Eğer felsefe ise, 'Kapital' nasıl bir 'felsefi' metindir, bu da açıklanmalı. Estetik Bilimi, adlandırması tüm bu temel sorunların üstüne sünger çekmekten başka bir anlam taşımaz. Üstelik tüm sanat alanlarında ortak yöntemler ve üretiliş mekanizmaları bulan ve öneren estetiğin tersine, sanat gerçekliği böyle bir *bütünlüğü* göstermez. Her özgül sanat olgusu ayrı bir sanat pratiği, sanata ilişkin ayrı bir toplumsal ilişki biçimidir. Sanat pratikleri, yöntemleri, somutlanışları, işlevleri ve etkinlikleri ayrı ayrı ve biraradadırlar. Birarada olmak ayrı şeydir, aynı bütünlük olmamak ayrı şey. Müzik, roman, sinema, tiyatro, resim, şiir vb. lerinde olduğu gibi sanat pratikleri hem birarada ve giderek artan teknik ve yöntem alışverişleri içinde hem de eşitsiz olarak gelişirler. Tüm bu ayrı sanat pratiklerini tek bir payda altında toplayan sihirli formül, bilimsel bir çaba ile üretilemez. Eğer sanat üzerine, bilimsel kuram üretilecek ve sanatı bilimin nesnesi kılacak çabalar sürdürülecekse, herşeyden önce bilimsel tevazu örnekleri verilmelidir. Nedir bunlar? Tek doğru yoktur. Doğru mutlak değildir, nesnellik arı ve kesin değildir. Bilimsel genellemeier mutlak olarak değil, eğitim halinde gerçeklikler ve

geçerliliklerdir.

Neden karşı çıkıyorum 'Estetik Bilimi' adlandırmasına? Esasen kavga halinde bulunan felsefe ve tarihbilimi arasında süren savaşta bu adlandırma, felsefeye, tarihbilimi düzeyinde ve haketmediği bir paye yüklemek, bunu dolaylı ve sezgisel olarak sürekli üretmektedir. Böylece de maddeci bilginin karşısında idealizmin, sanat alanlarında da egemen olmasına yardımcı olunmaktadır, üstelik tersi yapıldığı savunularak. Eğer bu tesbit yanlışsa, 'Estetik Bilimi' adlandırmasının gösterdiği —açık ve anlaşılır olarak gösterdiği— nesnesinin ne olduğu ortaya konmalıdır. Elbette bir bilimin nesnesi gibi bir nesnesinin varolduğu öncelikle kanıtlanabilirse...

Açıktır ki burada, 'praksis felsefesi' ve 'yansıma kuramı'nın trajik söz konusudur. Bir açıklamamanın, bir kuramın bilimsel olduğu, hele tarihbilimsel olduğu savunuluyorsa, bu kuramın kullandığı kavram ve kategoriler gerçek nesnelere sahip olmak zorundadır. Bu da, kavramların açık, sarıh ve net olmalarını gerektirir. Muğlaklık, bulanıklık sadece felsefe etkisini gösterir. Bulanık suda av peşinde koşan estetik felsefesinin demagogik, polemiksel, kaypak ve çok anlamlılık oyunları, praksis felsefesi ve yansıma kuramının kavramlarına içseldir. Nüanslara gizlenmiş felsefi öğelerin farkına varılmaz ve baştan bir kavramın anlamı açık olarak sorgulanmazsa, ilerde o kavram, o açıklamayı rahatlıkla idealizme kaydırır. Aşağıda bu anlamda verilen örnekler yansıma kuramının kavramlarıdır. Soru şudur: Eğer tarihbilimine dayalı açıklamalar yapıldığı ileri sürülüyorsa, bu kavramların nesnelliliği kanıtlanmalıdır: (Boris Suçkov, Gerçekliğin Tarihi) s. 199: 'ruhunda ilerici', 'insanlık doğası', s. 206: 'öz-lü toplumcu', 'gerçek demokratik ruh', 'kahramanın kişiliğinde ki toplumsal başat', 'bilinçli tarihseçicilik' vb.. Suçkov'un 'Eser'inden rastgele iki sayfadan çıkarılan kavramlar bunlar. (M. Kagan., Güzellik Bilimi olarak Estetik ve Sanat): Başlıktan başlayalım 'Güzellik bilimi', s. 81: 'estetiksel olan', 'ideal olan', s. 88: 'sanatsal ideal', s. 92: 'genel-insansal-olan', s. 109: 'güzel olan', 'yüce olan', 'güzel olan ile yüce olanın herşeyin üstesinden gelebilecek gücü', s. 197: 'içkin bir gerçekleştirme güdüsü', s. 249: 'özünden değişmez olan', ve daha yüzlerce idealist kavram...

Şimdi de Varlık Dergisi'nin şubat 1984 sayısında yer alan 'Gerçekçilik Estetiği' başlıklı yazıdan birkaç kavram örneği. 'Sanatsal hakikat', 'praksis bilinci', 'sanatsal özne', 'yanlış bilinç', 'insanların manevi dünyaları ile toplumsal amaçlarını uygunluk içine sokmak' ve daha birçok kavram, deyim vb.. Bunların nesnel ve tarihbilimsel kavramlar olup

olmadığını soruyoruz.

Bu kavramların hepsi felsefidir. Felsefi kavramlarla kurulan söylevin, tarihbilimsel olarak ilan edilmesi ise, çelişki. Yukarıda sıralanan kavramların dayandıkları öncüller, savaştan kurtulardan 'öz'e ilişkin olan idealist ögedir. Bu öz, 'insan' da olsa, 'sınıf' da olsa, 'tarih' ya da 'eylem' de olsa kuruluşu gereği felsefi özcülüğe dayanmaktadır. Çünkü yöntem kurguludur. Bir diğer deyişle kavramlar soyutlama uğrakları olarak ortaya çıkmaktadırlar, sanat pratiklerine ilişkin uğraklar olarak değil. Bu nedenle, bu kavramlarla çalışan bir kuramda ortaya çıkan sadece felsefi idealizmin yöntemsel etkisidir, tarihbiliminin değil. Yine bu nedenle gerçekçilik adına hiç konuşamayacak tek kuram varsa, o da yansıma kuramıdır.

Kavramlarımız açık ve anlaşılır olmalı, maddi öncüllere dayanmalıdır. Hele tarihbilimine dayandığımız savunuyorsak, toplumsal dönüşüm için sanat pratiği gibi önemli bir alanı çözümlüyorsak bu, daha bir önem kazanır. Estetik Bilimi denen felsefe, burjuva ekonomisi 'bilimi' ne kadar bilirse, o kadar bilimdir. Sav bu.

Kavramlar konusunda İbarrola şunları belirtiyor: "Öyleyse, belirli bir olayı, kendisini teorik olarak kavramayan bir kavramla belirtmek istemek bilimsel yönden tehlikeli bir şeydir ve çok kötü sonuçlar verir. Hümanizm kavramı konusunda ortaya çıkan budur. (...) Eğer Marksizm bir bilimse, ideoloji dilini ancak çok büyük bir güçle konuşabilir. Bu açıdan, belirli bir marksist tahlilin, örneğin hristiyan ideolojisi dilinde bir çevirisinin yapılabilip yapılamayacağı sorulabilir. (...) Arttırılması gereken şey marksist kavramların kullanıldığı incelemelerdir. Bu terminolojinin, aslında disiplinin bilimsel karakterinden çıktığını söylemekten çekinmemek gerekir."

Sanat üzerine yapılan açıklamalarda felsefe etkisi, diğer bütün alanlara göre fazladır. Bu, sanatın, bir diğer deyişle inceleme nesnesinin gerçekliğinin belirgin olmamasından kaynaklanıyor, türünden bir gerekçe ilkeliden akla gelebilir. Ancak, toplum, sınıflar, ekonomi, daha az karmaşık gerçeklikler değildir ve bu alanlar üzerine bilimsel bilgi üretilebilmektedir. Asıl nedeni, felsefeden paçasını kurtaran birçok bilgi alanının yanında, sanatın hâlâ felsefeden kurtulamamış olmasında, üstelik ona bir de bilim düzeyinde paye vermekte aramak gerekir. Sanat kuramı, tarihin gidişine ters düşen dil geleneğini (estetik felsefesinin dil rejimini) artık desteklememektedir. Yani tarih, yazarın toplumsal tanıklığı ile, ona kuram geleneği eliyle iletilmiş araç (dil) arasında apaçık bir ayrılık ortaya çıkmıştır. Üstelik bu ayrılık tarihbiliminin kuruluşun-

dan bu yana giderek büyümektedir. Bu da, tarihsel bir bunalımın koşullarını oluşturmuştur. Yansıma kuramının trajik bireradır: 11. tezde reddedilen felsefenin diliyle, yine 11. tezde öngörülen değişimi gerçekleştirme-ye çalışmak. Hofmantshall da benzer bir trajik yaşamış, kendisini kuşatan salt estetiğin kavramlarına karşı başkaldırmıştır. Ne ki Hofmantshall'ı yansıma kuramını savunulardan ayıran en önemli özellik, yaşadığı trajik farkında oluşudur. Oysa bugün ülkemizde, Kagan'ı, Suçkov'u, Pospelov'u, Redeker'i, Ziss'i, Buhr ve Kosing'i vb. lerini piyasaya sürenler, bu isimler altında Aristoteles ve Kant estetiğini, tarihbilimsel sanat kuramı olarak lanse ettiklerini bilmiyorlar mı? Koca bir felsefe geleneğinin dilini, marksist dil rejimini

ve terminolojisi yerine ikame ettiklerinin farkında değiller mi? Marks'ın 1845'te 11. tezi ilan ettikten sonra, hiç felsefe yapmadığını, 1870'e dek oturup 'Kapital'i yazdığını (bir bilimi, terminolojisi ve yöntemiyle kurduğunu) bilmiyorlar mı? Peki nasıl oluyor da tarihbilimsel bir terminoloji hiç yokmuş gibi davranabiliyorlar?

NOTLAR:

- 1) abç.
- 2) anan, Bactmann, I. Frankfurt Derslerinden. Yazko Çeviri, 1981, s. 1
- 3) Batur, E., TAN, Ağustos 1982, s. 3/4, s. 11
- 4) Aruoba, O., TAN, Haziran 1983, s. 11
- 5) İbarrola, J., Yabancılaşma ve Hümanizm, Ser Yay. Ank. 1974, s. 102-103

YAĞMUR

camlardan, sokaklardan, yapraklardan akar
bir sabah en güzel günaydın yağmur olabilir.

sevgilim, yalnızlık damarım, artık anlamıyorum
seni
eriyorsun suda ve benden önce katlıyorsun
ırmaklara.

dolaşıyorsun, sana söylüyor bulutlar şarkılarını
ıslanarak yüreğime yaklaşıyorsun, meğer ki düş
olsun uzaklık.

işte böyle, kapı aralarına sıkışmış bir hayat
kötü bir uykunun ardından
bazan dökülür tüm şehre.

KIYILARI AŞKIN: ÇİÇEK ADLARINDAN BİR TESBİH

söylenmeyen, söylenemeyen şeyler,
bir insan olduğum, sizin gibi
sizin gibi hasret içinde.

İşte

kıyıları aşkın,
çiçek adlarından bir tesbih.

bir kadından bahsediyorum,
tek başına geçen çiçeklerin kıyısından
yağmurun, gecenin, ölümün kıyısından,
hep kıyısından.

geçen zamanla zaman gibi
kendiliğinden.

ve ben, şair,
sanırım burda buluşuyorum
yakasına hiçbir şey takmayan
hayatla.

önce bir kadınlı,
ince ellerini
ve bir aşkın kıyısını
getiren.

YÜCEL FİLİZLER

Turgut Çeviker ve Bir Mizah Destanı

OSMAN ÇUTSAY

Yaklaşık on yıl önce, Tak-sim'deki bir reklam ajansının dar koltuklarında, sonradan Paris'e geçip orada eğitim görecek olan *Alper Uygur*, Ankara'da okuduğumu duyunca, «aman» demiydi, «aman» orada Turgut'la mutlaka görüş, çok yararlana-caksın, dehşet çalışkan bir adam-dır.»

Aradan yıllar geçti. Sanırım *Alper Uygur* Paris'e gitti ve çok istediği bir dalda uzun yıllar eğiti-mi gördü. Belki dönmüştür. Za-man, bir sis içinde kendini in-sanların özel hayatlarındaki bi-linmezliklere yaptırdı, ama şu giderek ve iyice belirgin bir hal aldı: Türkiye'de karikatür de-nince, başka isimlerle birlikte Turgut Çeviker'in adı, fakat bil-hassa araştırma-çalışkanlık de-yince sadece onun adı bilinir ol-du. Üzeride, bu sadeceliğin sonuç-ları iyice, sonuçları itibarıyla de-sahneye çıkacak. Yine de Turgut Çeviker'in bana doğrudan bir yardım olamadı.

Çeviker'in, Gelişim Sürecin-de Türk Karikatürü adlı çalışma-sının birinci cildini, iyiden iyiy-e karıştırdıktan sonra, artık, bu-rada, bir çalışkanlık destanı yaz-manın zamanı gelmiştir diye dü-şünüyorum. Yıllar var ki görüş-medimize, şu suralarda kitapçı-lık yaparak yaşadığını duydu-ğum Çeviker, kuşkusuz böyle bir sevgiyi hak etmiştir, ama burada önemli olan o değil, önemli olan tarihimizin ve bizim, bunu, bel-ki de birden fazla sayıdaki «mer-siyeleri» hak etmek durumunda olduğumuzdur. Çeviker çok ö-nemli. Yani «biz». Yani yeni bir topluma, yeni bir hayata, yürü-yenler, bunu sorumlulukların en büyüğü olarak gören ve sürekli çalışanlar, son on yılların acılı günlerinde gülme-yi öğrenen «yar-rın güzel insanları».

Adam Yayıncılık tarafından (niyeyse?) basılan bu tarih ve-silesiyle, Turgut Çeviker ve mi-zahımız üzerinde pek çok şey söylenebilir. Ama, onyıllardır acı çeken ve fakat rafine bir miza-hım da babalığını, hiç olmadı muhatabı olma hakkını kazanan genç, hâlâ genç insanların biza-tihî tarihlerine «hüngür hüngür gülebilmek», aslında başbaşa bir direnme destanıdır. Bunu sa-nıyorum, bugünkü ortamda bu sayfalardan başka hiçbir yerde ifade etmek mümkün olamaz. Kahkahalarla ağlamak ya da hüngür hüngür gülebilmek... Bu cüret nereden gelebilir? Bu küs-tahlık? Burada durabiliriz.

Durarak düşünmek, gerçi ö-nemli dezavantajlar da üretiyor ama, bir yan ürün olarak istense de, istenmese de tutarlılık arayışını öne çıkarıyor. Turgut Çeviker'in bu çalışması hakkında

söylenecek şeyler var ve bunlar tabii yalnızca övgü içermiyor. Övmek, bizim, *Edebiyat Dostları*'nin galiba en zayıf yanı, ama zaafı değil, çünkü övgünün, boi keseden dağıldığı sanat dünya-mızda, bunun hiç de verimli so-nuçlara yol açmadığını artık herkes biliyor. Biliyor, fakat itti-raf edemiyor. *Edebiyat Dostları*'nda ise inatla yaratıcıleştirmenin yolları aranıyor.

Aradıkça bulamama şansı da en azından bulununcaya dek kendisini gündemde tutacaktır. Turgut'a geçiyorum. Kitabının cüreti ile paralellik taşımayan, ama benim çok güzel bulduğum eksikliklere de değineceğim. Önsöz'den başlanabilir.

Son yıllarda okuduğum en güzel önsözlerden biriydi. Yal-cın Kâçuk'un herbiri ayrı bir âlem kitap «giriş»leri ayrı tutu-lacak olursa, bir başka «önsöz» vukuatı da, Ömer Madra'nın SBF'den ayrılmadan önce, yaptı-ğı bir araştırmanın kitap, hem uluslararası hukuk ağırlıklı çok cansıkıcı bir kitap olarak yayın-landığında, sanırım bes-altı yıl önceki baskısında gözümü çarp-mıştı. (Hâlâ unutmadığım, böy-lece itiraf edilmis oluyor. Fakat aynı Ömer Madra'nın Playboy çirkinliğindeki rolünü de unuta-mamışım, düşünüyorum da...) Çeviker'in önsözdeki dilinin gül-zelliği ile içten bir seslenişin dal-ga boyları ne kadar birbiri ile uyuyor, hatta birbirini ne ka-dar çoğaltıyor ise içerdeki met-nin, metinlerin takir-tukur dili de o kadar çok bu önsözü dış-lıyor. İç metinlerin birer dil fe-laketi olduğunu bile söyleyebil-irim ve bunda hiç de bir komplo eğilimi aramak gerekmiyor. Da-ha önce de söyledim. Bu, eğer, bu kitabın bir eksikliği ise, ki öyle ama tartışılır bir «öyle», bu ek-sikliğin gerekçelerini de aramak ve o şekilde sevgi duyabilmek esasen bir görev sayılmak gere-kir. Buraya daha sonra dönebil-irim, ama önce bu güzel önsöz...

Prin verirken dikkatli olmak için birçok neden var, gerçi bun-lar sanat platformumuzda pek anılmıyorlar ama, burada yine hatırlatmakta yarar var. Çevi-ker, önsözde, kurulduğundan bu yana tek bir ciddi yayıncılık ola-yı yaratamamış, hiçbir ciddi hiz-met vermemiş olan Adam Ya-yıncılık adlı kuruluşa neden bu kadar boi keseden «minnet ya-ğ-dırıyor», ben anlamak istemiyor-um... Okurken insanın yüzü de kızarabilir, ama aynen alıyorum: «Ne ki, kesin olan birşey var: Bu nehir dizinin babası Adam Yayıncılık'tır...» (1) Bu mânâsız kuruluşun, hiçbir minneti hak-etmediği çok açık. Eğer bir hak teslim sıralaması yapılacaksa,

burada sanırım ilk iki sırayı Ti-careat Bakanlığı'ndan emekli bü-rokrat Remzi Bey ile Vecihi Ti-muroğlu almak durumundadır-lar. Fakat bu kitabın sahipliği, babalığı konusunda Turgut Çeviker ile kimse bir yarışa gir-mek de zorunda değil. Turgut, burada bir başarı var çünkü, bu başarının sahibidir. Sonra şu A-dam'ın, bu mânâsız kuruluşun Türkiye'de yaratılmış ve yara-tılacak hiçbir güzellikte hak sa-hipliği falan istediği de yok, za-ten şunu herkes biliyor: Nazar Büyüm veya İnci Asena «soka-ğa para atmazlar».

Turgut'un güzel önsözündeki bu çirkinliğe itiraz hakkımı böy-lece kullanmış oluyorum. Tartış-mak istediğim bazı noktalar var, tabii bunlar doğrudan mi-zahımızı ilgilendiriyor. Bir önemi-li konu şu: «Sanatın hangi da-lında olursa olsun, daha güzel, daha iyi ve daha doğruya ulaş-bilmek için o alanın geçmişini bilmek önemli bir yer tutar. Türk karikatürü, bu geçmişten yoksun yaşadı». Karikatürün sanatla za-naat arasında bir çizgide gidip geldiği daha akılcı bir yorum-muş gibi görünüyor. «Çoğaltıla-bilirliği, doğrudan, hele bizde, güncelin çocuğu olması onun sa-natlığına önemli ölçüde hâlel ge-tiriyor diye düşünüyoruz. Fakat bu sorulara rağmen tartışmayı sürdürebiliriz. Bu, zaten benim burada dikkat çekmek istediğim konu değil. Önemli olan «kari-ka-türümüzdeki geçmiş eksikliğinin neyin ürünü olduğu? Bir takım «dış güçlerin» değil herhalde. Pe-ki neyin? Türk karikatürünün geçmişi, zıllığı ile kimler prim ya-pabilirler? Bunu da ileri zaman-larda didiklenecek bir tartışma konusu olarak eşiğe sürmek is-terdim. İlk olarak «hâl-i hazırda icra-i san'at eyleyenler» demek mümkün, ama çok kolay olma-sundan da insan çekiniyor. Fakat şu çok net olarak ortada: Geç-mişsizlik, rantıyla beraber geli-yor ve mevcudun kutsanmasına hizmet ediyor. Mevcut olandan memnuniyet aslında tam bir geç-mişsizlikte yatmaz. Kesinlikle yanlış, mevcut olanın sorgu-lanmaması en çok geçmişin ko-puk parçalar halinde bilinmesi, ondan azar azar haberdar olun-ması durumunda «temayüz e-der». Buna, teorissiz ve soyutlan-mamış «dün» parçaları da diye-biliriz. Kimsenin birinci derece-de suçlu olduğunu düşünmeye gerek yok. Bunu besleyen bir or-tam, bir talep var ve bu, sorgu-lanmadıkça kendisini sürdü-recek. Bu kitapla Turgut Çeviker sorgulanma sürecinde ilk adımı atmıştır. Bir başlangıçtır. Fakat muhatabı Gurgur'ı yarım milyon-luk tiraja ulaştıran bir eğilim-dir, okurlardır. Bir «yığın» ola-rak, sorgu buradan başlayacak-tır, muhatabı bu çirkin «yığın»-dır. Çirkin olduğu için yığın, yığın olduğu için çirkin. Yani memnun.

Bu memnuniyeti fazla açma-dan, güzel önsözdeki bir diğer

cüretli saptamaya geçmek müm-kün: «Bugün Türk karikatürü sandığımız kadar büyük bir ka-rikatür değildir.» (2) Bunun bir takım çevrelere, Oğuz Aral'a ö-zellikle yönelik bir mesaj olarak düşünmemek için pek neden bu-lamıyorum. Oysa bana kalırsa böyle düşünmek kolay cevabın altını beslemektir ve sanırım bu mesajın gerçek muhatabları Tan Oral'dan Ferruh Doğan'a (hatta Semih Balcioğlu'na) kadar uzan-an bir insanlar grubunda yatı-yor. Gerçekten de Türk karika-türü bugün Tan Oral'ın veya Ferruh Doğan'ın sandığı kadar büyük bir karikatür değil. (Bu-rada, bu satırlarla Turgut'un saptamasının ve mesajının yönü-nü değiştirdiğini sanıyorum ve biliyorum, bu, Turgut'u bayağı rahatsız edecek.) Özellikleri o-lan, pek o kadar sıradan olma-yın örnekleri de sahip bir ka-rikatür bu, ama böylesi her dil-de var. Dikkat edilirse yazılı mi-zahta da Aziz Nesin tektir. Yazılı mizahımızın hiçbir «kıymet-i barbiyesi» yoktur. Hatta Aziz Nesin'in de mizahı çok tartışılır bir mizahıdır. Derinliğine değil yaygın ve yaygın bir gelişimin ürünü ve nedenidir. Ancak yazılı mizahımızdaki büyük kuraklık zaten iyice bilinen bir olgu ha-lini aldığı için pek üzerinde du-rulmuyor. Aziz Nesin'in başarı-ları (artık nasıl başarıysa?) ile yetiniliyor. Bu küçük çakıcı ada-mın «başarıları» da çokşu döne-mindeki gerçeklerimizin ama en çok da eski altın günleri hatırlatan Ahmet Ayık v.s.'nin tek-tük topladığı altın madalyalara benziyor. Ancak çizgiyle mizahu-muzda gerçekten bir hareket var.

Hakkını vermek lazım, bir hareket var, fakat doyurucu ve derinliğine değil, son derece yü-zeyssel. «Eleştirmeni, tarihçisi, dergisi olmayan bir sanat dalı-nın çağdaş rakipleriyle boy ö-lüşmesi olası mı?» (3) Bu, bir ti-kanmanın nedeni olmalı, öyle görünüyor. Bana kalırsa, birçok başka düzlemlerdeki kolaycılık-larla birleşince, nedenlerden yal-nızca biri olabilir. Moda tabiri-le de formüle edilebilir: Muhallif söylemin bütün düzlemlerdeki ta-kanıklığının bir sonucu olarak, mizahımız tıkanmayı yaşıyor. Soluk alacağı alanları kendi kir-letti çünkü. Muhallif olmayı ve yaratıcı bir platformda kendisini «sigaya çekmeyi» unuttu. Halkı eleştirmeyi unuttu, zenginliğin kaynağını yok saydı: Halkı eleş-tirmedi. Bunları geçerken hızlı değinmeler olarak algılamak zo-rundayım, çünkü varmak istedi-ğim noktada daha farklı: «Bizi karikatür alanında büyük bir dikkate değer kılan şey, çelişki-lerle dolu bir ülke oluşumuz ve muhalif yanımızı bayrak gibi ta-şıyışımız.» (4) Bunun üzerinde düşünmek gerekir. Gerçekten de o halde mizahın doruk temsilci-lerinin çıkması gereken toprak-larda mı yaşıyoruz. Birçok çar-pıklık var ve biz sırf bu nede-nle zenginliğin kaynağında mıyız?

Yanış bir bakış. Reddetmemiz gereken, hem çok yanış bir bakış.

Yanış olan Çeviker'in tespiti değil, muhalif yanıyla karikatürümüzün öne çıktığı doğrudur, yanış iki yerde. Bir, karikatürümüzün muhalif yanı Hacıvat'la Karagöz'ün birbirlerine muhalefetini andırır daha çok ve iki, çok çelişkiden çok zengin mizahın doğduğu, sadece beyin tembelliğine bir güzellemedir. Realitedeki, çıplak gözün hemen farkına vardığı çelişkilerden, çatışma ve saçmalıklardan mizah doğmaz. Çok kolay olacağından, derinlemesine olmaz, berberlerde sıra beklerken okunan pirzola beyinlere göre ve pirzola beyinli insan üreten metalar olur, onlara da mizah denmez. *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü* gerçekten bir önemli müdahale, buna dikkat çekerken bile, açmadan da olsa ileriye bazı tartışma parçaları bırakıyor. Burada da hem tekrarlamak şart olacak, hem beklemek: Çıplak gözle görülen, özel bir çaba, yöntem gerektirmeyen çelişkilerden mizah, hele muhalif mizah doğması, aşağı yukarı imkânsızdır.

Böylesi bir imkânsızlık dayanmak istediğim duvarın payandasını adlandırebilirim. Mizahımızın muhalifliği de ciddi ciddi sorgulanması gereken bir saptama halini almış bulunuyor. Herde değineceğim, Teodor Kasap gibi parlak bir âsinin, bir «cevval» aklın Abdülhamid'in sarayında kütüphanecilikle biten hazin sonu hiç mi örnek kabul edilemez?

Teodor Kasap bizim geçmişimiz, hem de d'li geçmişimizdir.

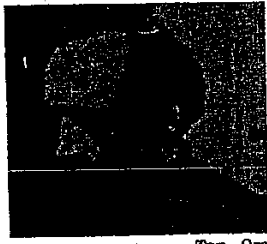
Önsözdeki karikatürümüzün muhalifliği tespitine kuşkuyla bakılması gerekir ve buradan kaba bir reddiye değil, belki yeni sorular üretmek mümkün olabilir. Önsözden ayrılrken Turgut Çeviker'in sağlığını bozacak kadar karikatürümüzü ciddiye aldığını yeniden hatırlatıyorum. Şimdilik toparlıyorum: Bu gelişimin bütün onuru *Turgut Çeviker*'in kendisine aittir, kimseye «minnet borcu» olması gerekmiyor. Türk karikatürü için çok verimli bir tartışma ortamının önünü açtı, bizzat kendisi bir platform sundu. Karikatürümüzden memnun olmamız için pek o kadar gerekçe bulunmadığına dikkat çekti. Önsözün güzel dilini bir dil felaketi olan iç mezinle unutturmak için de elinden ne geliyorsa yaptı, burada övgünün durması gerektiğini kendiliğinden hatırlattı.

Turgut Çeviker bu kitabın ikinci baskısında önsöz dışında tüm kitabı yeniden yazmalıdır.

DÜN, BUGÜN VE KARİKATÜR

Uzun yıllar, karikatürle ciddi olarak ilgilenen insanlar, bu kitap yayınlanıncaya dek, «eseklelik edem, karikatürünün ta-

rihimizdeki ilk örnek olduğunu kabullendiler. *Diyojen*'in de ilk mizah dergimiz olduğunu. Bu çalışmada Turgut Çeviker böyle olmadığını savunuyor: «1888'de politik düşünce gazetesi olarak yayımlanan *Terakhi*, aynı adı taşıyan bir mizah gazetesini ek olarak verir: *Terakhi* (23.10.1870). Abonelerine ücretsiz, diğer okurlarına parayla satılan *Terakhi*, *Diyojen*'den önce yayımlandığı için ilk olma onuru onundur.» Bu güzel hassasiyet, hatta hasislik, kendisini ve konusunu seven bir insanın iç dünyasını açık ediyor. Bu küçük ayrıntı ile Çeviker kendisine haklı olarak yeni ve saygın bir muhit aradığını «ih-sas ediyor» ki, kabulümüzdür: «Çizgiye yer vermeyen *Terakhi*, ad değiştirir: *Terakhi Eğlencesi* (Aralık 1870). Önce her sayı yazılarını süslemek için karikatür-rümsü resimler (vinyet) serpiştirir sayfalarına. Daha sonra tam sayfa karikatüre açılır (5.2.1871).» (5) Çeviker, Cumhuriyet dönemi boyunca ilk Türk karikatürü olarak bilinen ve *Diyojen*'de yayımlanan karikatürü tarih içinde başka bir basamakta değerlendirmeye açınca, ne yapmış oluyor? Bir küçük titizlik mi, yalnızca? Kanımca, burada, konusuna âşık olabilen bir sanatçının, Grek mitolojisindeki yaptığı heykele âşık olan heykeltıraşın soyundan geldiğini bilen bir gührün çıplak izi aranmalıdır.



Tan Oral

İzi sürdürmeye devam ediyor ve artık sözlü mizah ile yazılı mizahın ilişkisine de geçebileceğini sanıyorum: «Karagöz ailesi, sözlü mizahın gözdelelerinden biridir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değin uzanan yıllar içinde sözlü mizah, usul usul yerini yazılı mizaha bırakmıştır.» (6) Buradan çıkararak bir farklı patikaya giriyor ve akıl yürütmeyi sürdürüyor. Çünkü bugüne bakmak istiyorum.

Tutamak noktam, yumaktan çekebildiğim uç, «sokak ve mizah»tır. Sokağın, yaşanan hayatın, kısacası güncelliğin sokakta «maruz kaldığı» yorumların bizzat kendileri nelere işaret edebilir? Burada, uzun bir zaman-
dır, sokağın, çıplak vurgularında, onu katıyken dönüştürmeden (istenirse soyutlanmadan da denebilir), aynen beyaz kağıda geçtiğini söylemek, artık bir zorunluluk oluyor. Fakat bu da bir yenilik değil. Sokak sorgulanmadan, yani, realite, mizah cer-

çevesinde, beyaz kağıda geçenken yeniden kurgulanmadan (basit çizgi atraksiyonlarından söz etmiyorum) yalnızca sokağın, sokaktaki kuralların, realitenin de denebilir, köleliğine ulaşılabilir. Bunun ise çeşitli sonuçları vardır. Bir kere çok satışlığı doğurur, körükler, diğer yandan bunun zıttı bir perspektifle çizen insanlar üretir ki, bunlar da insanlığından soyunmuş «geometrik, totolojilerdir». Birinciye üç örnek; zavalı *Nuri Kurtcebe*, garip *Necdet Şen* ve umarsız *İlhan Ertem*'dir. İkinci türe şimdilik tek örnek vermek istiyorum. O da zaten, «geometrik totolojinin» en saf ve gelişkin örneği: *Nezih Danyal*. *Danyal* daha çok grafiğin sahasında kalıyor da diyebiliriz.

Grafik olan, karikatürü bir biçimde zedeleyendir. Karikatür saf bir bakış olmadığı, bir buluşluğu her zaman taşıdığı için aslında sürekli sokağın da izini taşıyacaktır. Abartıldıkça, yani bu kefeğe ağırlık konuldukça çok satışlık, halkla kolay ilişki kurabilme şansına sahip oluyor; tersi kefeğe ağırlıklar taşınınca da, bu kez entellektüel bir müdahale halini alıyor ve sıradan bakışların eğer bir yöntem, yani bir eğitim sürecinden geçmemişse doğrudan kavrama kabiliyetini de aşılıyor: Bunun da anlamı çizgiye kapanma oluyor. İkisi de bir üst basamağa sıçramada gerekli gibi geliyor, ancak bunun bir orta yolmuşçasına algılanmasına da daha baştan itiraz edeceğim. Sanatı ve yaşantıyı değiştirme yolunda önemli ipuçlarını bu iki «düşman kampın» organik birlikteliğinden, yani «organik bir düşmanlıktan» çıkararak yakalayabiliriz. Öyle görünüyor. Söylemek ve vurgulamak istediğim şu: İki tür yaklaşım yalnızca kendisini öne çıkardıkça, diğerini yoksaydıkça (reddetmek demiyorum) bir yoksullaşmayı da sahneye itecektir. Şudur: Bir çirkin ve «mürai» saygıdan söz etmek istemiyorum, ama böylesi bir kampaşmada eğer kamplar kendilerini ve yöntemlerini sonuna kadar abartırlarsa, kesinlikle kendileri dışında yeni kampların doğumunu kışkırtırlar ve bu iyidir. Burada bir orta yol değil, diyalektik bir inkârın sanata açtığı olanakların dikkate alınması/sözkonusudur.

Fakat sözlü mizah, yani sıradan hayatların sıradan «tespit ve gülme» noktaları en çok da çizginin bağımsızlaşmasını, onun yeni ve kurmaca bir hayata çekme kudretini olumsuz olarak etkiliyor.

Karikatür aslında, mizah olarak, mutlaka bir soyutlamadır, ama en çok da sokağın soyutlanmasındır. Soyutlamanın üst basamaklarında sokaktan kopma olasılığı vardır. Vardır, ancak bir tehlike değil, bu, yeni yollar ve yeni olanakların haberciliğidir.

«Hayal perdesinin» kahramanları da mizahın olumsuz yönde etkilenmiş olma gerektir.

Çeviker şöyle söylüyor: «Tanzimat dönemi sürlü mizah yayınları Karagöz-Hacivat, Meddah, Nasrettin Hoca, Ortaoyunu, İncili Çavuş, Bekri Mustafa ve Bektaşî'ye ait metin, fıkra ve onlara öyküden uyarlamalarla dolup taşar.» Çeviker, bu başarısız dönemi açıklamak isteyenlere bir ipucu uzatıyor. «Karikatür yakasında da aynı yoğunluk görülür. Özellikle Teodor Kasap'ın Hayalî bunun önemli bir tanığıdır. Sözlü mizah mirası, yazılı ve çizgili mizahın ana kaynaklarından birini oluşturmuştur.» (7) Bu ne demektir?

Mizah önemli bir soyutlama ve bu soyutlamada yeniden yapılabilmek, yaşatabilmek yeteneği ister. Tanzimat karikatüründe ise bunun başarılabilirdiğii yolunda pek bir işaret bulmak kabili değil. Farklı da formüle edebiliriz: Mizah, sokaktan çıkarak bu sokağın inkârı ve yeni (kurmaca) bir sokak önermesidir. Daha doğrusu, bir önermeler silsilesidir. Sokağın kahramanlarını kullanarak da mizah yapılabilir, fakat bu daha çok zanaat yanının vurgulanması anlamını taşıyor. Bu kahramanların inkârı ve deformasyonunu kullanarak yeni bir yapı, hayat tarzı önerisi ile bunun önermeler halinde beyaz kağıt (veya başka yollarla) okuyucuya «zerki» de onun sanat yazınının vurgulanmasıdır.

Bir git-gel var, ancak bu git-gelin kendisinde mizahın yaratıcı gelişimini bulmak mümkün olabiliyor. Aşkınlık, önermedir.

Bugün, peki? Sözlü mizah adı altında berber ve kasap dükkanlarını dolduran bir çok dergi var. Bunlar zanaatkarlar birliği gibi çalışan «dükkanlıklardır» ve *Gırgır* dışında pek bir gelişim imvesi gösteremiyorlar. *Limon* dergisi iki itici gücü sayılan, tabii *Gırgır* ve *Oğuz Aral* dan kaynaklanan Tuncay Akgün ve Mehmet Çağçağ'ın ilk hızları ile bir değişimi aradığını müdelemişti, ama yarım kaldı. Giderek gerilediğini ekleyebiliriz. Ancak konuyu dağıtmak istemiyorum ve noktalıyorum: Sokak çok çekici ve çok tehlikelidir. Sanat zanaata indirger, bayağılaştırabilir, kokuşturabilir. Politika da böyledir. Tıpkı sokak gibi bir tuzaktır.

Sözlü mizahı, sokak adı altında toparlıyorum, tekrarlamak gibi olacak ama şunu da eklemeyen edemiyorum: Bugün Türk karikatürü bir tikanıklığı yaşıyor. Eğer yaşıyorsa bunun tek önemli nedeni var: 60'lı yıllara gelen ve o yıllardaki görkemli muhalefet yıllarının 70'li yıllara taşıdığı bütün renkleri yitirdi. Muhalefetini yitirdi. Önce aşağılık bir sosyal-demokrat yaltaklanmasını kanına giyindi, sonra ve doğal mecrasında sağna soluna bakınarak bugün artık bir «yeşil çirkinliğin» eşliğinde sürünmeye başladı. Bugün, Türk mizahındaki bütün muhalefet kudreti Karagöz'ün Hacıvat'a o-

lan muhalefetine aşmıyor. Sokak-
tadır. 30'lu yılların başkaldıran
insanı, muhalif insanı, kısacası
sosyalisti, kendisinden sonraki
onyılı da etkilemek durumunda
kalmıştı. Bir başkaldırı ve bir
aşkınlıktı. Şimdi yuvasına dön-
müş bulunuyor. Halksız kalma-
ya tahammül edemedi. Oğuz A-
ral'ın sanırım son derece kişi-
sel, tabii çok eksikli, özellikleri-
ne dayanarak bugün *Gırgır* der-
gisinde birkaç furlak tutunumun
dışında bütün bir mizah hayati-
miz için şu söylenebilir: Tanzi-

mat yeniden yaşıyor, etrafımız
«yeşil» Hacıvatlar ve «sosyal de-
mokrat» Karagözler ile kuşatıl-
mış durumda.

Bu bölümü kapatmak için
sokağın egemenliğini Türk kari-
katürünün fazlasıyla yaşadığını
söylüyor ve bu ikinci Tanzimat
yıllarına itirazımı ifade ediyorum.

HAYÂL, TİYATRO, TAN-
ORAL VE OĞUZ ARAL

Türk yenilikçiliğinin tarihin-

deki en büyük isimlerden Na-
mık Kemal ile Teodor Kasap'ın
dostluklarının çok öğretici oldu-
ğunu düşünmemek için bir ne-
den yok. Mizah, kavganın tör-
pülenmesi, rötuşlanması değil
bir üst düzleme sıçrama yete-
neğini ifade ediyor. Sokağın, po-
litikanın bir ahlakı var, değiş-
ken bir ahlak ancak, bireye ö-
nemli gelişim sahaları da açı-
yor. Mizahçının politikaya baki-
şında ne kadar bir horlama var-
sa, aynı tepkiyi karşısından al-
ması kaçınılmazdır. Mezarı ber-

ber ve kasap dükkanlarındadır.

Mezara itiraz, sokağın kes-
kin ahlakını mizahta arayanları
uyarıyor denebilir. Kaypaklık,
ikili oynayarak ve herkesle iyi
geçinerek genel bir kabulü ara-
mak sokakta nasıl karşılanıyor-
sa, karikatürde de öyle karşıla-
nıyor. Tanzimat ve günümüz ka-
rikatüründen birer örneklerle akıl
yürütme seanslarımı sürdürüyorum.
Teodor Kasap'ın Hayal'i ile Agop Baronyan'ın Tiyatro'su
(...) iki cephe gibidir. Tartışma-
lar, yazılardan karikatürlere de

BAKTİKÇA YÜZLERİME /I.

tutki Ulustan yürüyorsun
adımın Çankaya
susuyorsun açlık açlık
gülfafeslerde seşin
bana sesimi verin/bana sesimi verin

yüzyıllar var ki düşlerin 'senin
cennet-i âlâ/cennet-i âlâ
yâni Arapça fiil çekimi pekâlâ
ülken senin
infazkâr makâmında
söyle

saçların çok mu dağınık
kumrallığım meselâ

duraklardayım Kızılâyda
ana avrad küfürlü beklemelere
Kurtuluşa yabancıyım Kurtuluşa
AnKARAda Ankarahıym fidayda
fidayda susmalarım fidayda
yâni hepberaber bir çağda
yâni hepberaber bir çağda
yâni hepberaber aynı makamda
çok mu oynamışız
çok mu uyumuşuz uy

kularda
ellerim çaydaçıra yanıyor
dillerim hu hu hu
hu Allah/irembağlarında
gözlerin senin/kanatılmış vardiyalarda
'lorke, lorke lorke lorke

'ceylanım korke'
susuyor musun el çöllerinde hâlâ

susuyor musun işbaşı vardiyalarda
eloğlu lık lık
eloğlu hamuduyla deve

öfkem dillerime benim
hiçbir şeye değil başka

susma
susma ki
güller uyanın/uyanmasın sâkiyâ
bir eylülü ölüyorum
kara bir leke kara bir leke
boynumda gökyüzü
bir eylülü ölmek ne demekse
çöl çöl korkuyorum baktıkça yüzlerime
ellerimi seviyorum yumruk yumruk

dedim ya
öfkem dillerime benim

Ferhatlığın nerenden belli söyle

Yunusluğun

çıldırık bir sevda seninkisi
çokça koklanmış nergis
zamansız kanatılmış narçiçeği
halaya vurmuşsun kendini
aymazlık makâmında
'zılgıt çal türkü söyle

lili yar lili yar

ömrümüz geçti körle

dedim ya

meydanlardasın

yağmuru kokuyorsun azıcık
azıcık karanfili
çiçeğe durmuşsun Sakarya Pasajında
ellerin apansız beşnüfuslu gecekonduda
bu ne çok gökyüzü bu
bu ne çok soyucu

yürüyorsun
adımın çokça yorgun işsizlik
adımın çokça yorgun suçsuzluk
adımın
çokça gündem dışı bir kanunmaddesi
susma ey ozan
susmak bir yalancı bülbül
yalnız kahrısa gül
güllenmez de küllenir bülbül

susuyorsun açlık açlık
yâni susmuyorsun/sahalardasın
doksandakika bir maçlık
oysa

çokça Ahmetsin
çokça Memed
çokça Zehrasın
çokça Ayşe

yâni çokça sarışın
yâni çokça karaşın
çokça kumral yâni

dedim ya

öfkem dillerime benim
hiçbir şeye değil başka

yetiş ey gamze-i bilmem ne yetiş değil
yetiş ey Hasan yetiş
yetiş ey Hüseyin yetiş
yetiş ey Ali yetiş
yetiş ey yetiş

yetiş ey

yetiş ey

ERCAN EZİLMEZ

sıçrar. İlginçtir ki, iki ortamın karikatürçüsü de Berberyan'dır. Birbirine düşman iki gazetenin çizeri olabilmek, o günlerin geniş hoşgörüsüne bağlanabilir ancak. (...) Çok kolay ve bu tespite katılmak kesinlikle çıkmaz bir yola girmek demektir.

Hoşgörü, eski tabirle «riya»dır, kesinlikle Almanca'daki «Toleranz»ın değil, yalnızca rıyanın öztürkçesidir.

Çıkmaz yol ucunu tutarak, yumağı açmaya devam edebiliriz: Berberyan ile ortaya çıkan gerçek, ortamın, hele Tanzimat ortamının iyi duyurukları falan değildir, bugüne taşınan bir tipolojidir. Berberyan, bu Tanzimat karikatürçüsü, bir sahnede ve iki cephede birden yer alabiliyorsa, bu sonuçsuz kalacak bir tavır değildir.

Yumak açılıyor ve ona, bir dilim ekmeğin üzerine yağ sürer gibi «bugün sürüyorum». Her cephede yer alıp, hâl-i hazırda kendisine yönelik bir kabul aramak her zaman şike bir «entel-tavri olmuştur. Meseleyi iterek genişletmek gerekebilir, çünkü yeniler pek bilmeyebilirler: 1975 sonrasında Türk karikatüründe iki ana eğilim, kabaca bakılırsa, ortaya çıktı. Birinin başında *Oğuz Aral* ve *Gırgır* dergisi vardı, diğer tarafta ise en önde (kendisinin iradesi dışında da olsa) *Tan Oral* bulunuyordu. *Gırgır* «aslolan gülümsemektir» derken çok sulu bir muhalefeti de kabullendiğini ifade ediyordu. Diğer kampta ise çizgide ve politik muhalefette daha farklı bir tavır vardı; «aslolan çizgide ve politik tavırda keskinliktir» diyorlardı.

İki kampın başını soyadları birbirine pek benzeyen, Oral ve Aral çektiler.

Gırgır'ın ve *Aral*'ın bugüne dek çok hakkı yendi.

Tan Oral hiç hak etmediği bir «kabul» yaşadı. *Tan Oral* her yerde çizdi, çizgisinde ise onylarlarca hiçbir araştırmanın ipucunu vermedi. Yalnızca hep aynı çizgi ve mantığı çeşitledi, üstelik yüzeyde. Karikatürümüze yeni birşey getirmedi. Ama nedense farklı bir yer ayrıldı ona sahnede ve o, buna hiç itiraz etmedi.

Tan Oral günümüzün Nişan Berberyan'ıdır. Heryerde çizmiş, muhalefesinde ciddi hiçbir yan bırakmamıştır, kaldı ki zaten pek «sulu» da değildir. *Ekonomide Diyalog*'da da çizilebilir, *Yeni Gündem*'de de ve en çok *Cumhuriyet* gazetesinde... Nişan Berberyan'ı aşan sayıda yayında çizilebilir. Hep aynı çizgi ile hiçbir sorgu ve araştırma ortaya koymaksızın. *Tan Oral*'dan bu itibarı, eğer varsa geri almak durumundayız, hem de *Oğuz Aral*'ı örnek göstererek. Çünkü:

Oğuz Aral ile *Gırgır*'da çok önemli bir şey yapıldı. *Gırgır*'da, *Aral*'ın elinin uzanmadığı sayfalar hariç tutulacak olursa, tam bir çizgi macerası yasaandı. Fırt, Günaydın vs.'yi saymıyorum, on-

lar için en haysiyetsiz yanı. Ama *Oğuz Aral* kendi mücadelesinde, çizgisindeki araştırmalık, zekâ dönüşümleri, kendine verdiği önemle pek çok genç insan için ciddi ciddi incelenmesi gereken adamdır. Muhallif karikatürün, sıradan ve kolay olmadığı için ilk ipuçları *Tan Oral*'da falan değil, bizzat *Oğuz Aral*'da bulunabilir.

Kendisini ciddiye almak, yaptığını ciddiye almak ve kendi yolunda çoğalmak için örnek arayanlar, başka düzlemlerde de örnekleri var ve artıyor, ama burada önce *Oğuz Aral*'a bakabiliriz. Burada, *Aral*'daki sosyal demokrat yapışkanlık ile kendi doğrularını vaz'etme kararlılığının hep bir «*Oğuz kaosu*» yol açtığını düşünüyorum. Bu kaosu ise *Aral*'ın kişisel özellikleri ve hırsı nedeniyle pek sevilecek bir çerçeve sunduğunu belirtiyorum.

Gırgır ve *Oğuz Aral*'la da tartışacağız, aslında eleştirilecek birçok köşesi olan bir çokgen karşısındaki böylesi bir tavrın, çağdaş Berberyan *Tan Oral*'a nazaran çok daha verimli bir düzlem oluşturma çabasıdır. *Oğuz* ne kadar çok kendisi ve çevresiyle kavga ettiyse, kendi yolunu, yeteneklerini de kışkırtarak ne kadar çok düzlediyse, *Tan* o kadar «mülâyim» ve Berberyan kaldı. Sonunda yerini buldu: Cumhuriyet'te çiziyor. *Oğuz* ise hep kendi yakaladığı perspektiflerin arkasından koştu. Popülist eğilimleri ile çevresinde çok konuşulan despot tavrının, sonuçta çok tatlı bir diyalektik beraberlik oluşturduğu söylenebilir. *Oğuz* kendi mücadelesinde, esas olarak, meselâ hiç Cumhuriyet gazetesinin desteğini aramadı. Kullandığı değerler vardı, vardır, ama hep «kendi» kaldı. Diğer eğilim ise, eskinin o «keskin» yaklaşımı, bugün ya sadece yarışmalara ödül için çiziyor, ya reklam ajanslarında çizgi çiziyor ya da bu arada burun kıvrırsa da her Pazar en geç *Gırgır*'ını okuyor. Hiçbir şey, dik-kate değer hiçbir şey bıraktığı söylenemez. Ölü bir dil artık ve «yeşilin» etki ve sancı alanında tutsaklığa alıştırıyor kendisini. Bunu başka tartışmalarda açabiliriz.

Bu bölümle ilgili sonsöz şu şekilde biçimleniyor: Başka yer ve zamanlarda tartışacağız, ancak «entel» kadrolarındaki o «şağılık *Gırgır* hayranlığı ile Berberyan'ın torunu *Tan Oral* eğilimi arasında, yoksullaştırma çimentosu olarak kesinlikle fark yoktur. Toparlıyorum: Aydın, yeni bir hayata yürürken «inadın ve şiddetin» soyutlanması yoluyla edinilmiş teorik bir kavramdır ve katalizör olarak da geçmişin, didiklenmesi (inkârı) kaçınılmaz, yani rafine mirası kullanılır. İnatsız, kavgasız *Tan Oral* ile kavgacı ve inadiyla «maruf» bir *Oğuz Aral* arasında eğer bir seçme yapılacaksa, *Aral*'ın seçilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Tartışmaları zenginleştirileceğini sanıyorum. İleri zamanlarda açılacak tartışmalarda konuşma hakkımı saklı tutarak, başka bir noktaya dikkat çekiyorum.

Turgut Çeviker'in *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü* adlı çalışmasının 35 ile 38. sayfalarında Ermeni Mizah Basını'ndan örnekler var. Burada teknik bakış açısından özellikle Harutyun Hekimyan'ın çalışmalarına bakarak belli bir rahatlığın göze çarptığını söyleyebiliriz. Çizgilerdeki, resmin negatif tahkimi ile doğmuş izlenimi veren eğilim, bundan 17 yıl sonra yayınlanacak olan *İstanbul, Terakki Eğlencesi, Diyojen* gibi dergilerdeki desen ve karikatürlerden çok daha rahat ve gelişkin. Kompozisyonlarda yüklü bir ilgi ile hareketlerdeki canlılık bu üstünlüğün habercisi sayılmak gerekir. Ancak, Ermeni kökenli karikatürün sonraki gelişimi hakkında biraz daha ayrıntılı çalışma talebi de, pek haksız bir talep olarak görülmemelidir.

Bu kısa nottan, eğlenceli bir noktaya geçebiliriz. 1877 Osmanlı Meclis-i Mebusanı'ndaki,



Diyojen'den

mizah basınıyla ilgili tartışmalar bazı noktalarda gerçekten kendiliğinden mizah oluyor. (8) Reis, Ahmet Vefik Paşa olunca, mizahın uzak kalması zaten düşünülemez. Ancak dönemin söyleyiş biçimleri korunarak, (burada *Turgut*'un öztürkçe hastalığını pek olumlu bulduğumu söyleyemeyeceğim) mizahın dozajı hakkında çok daha kalıcı örnekler sağlanabilirdi. Çünkü, gerçekten de o dönemin birçok söz kalbı, bugün artık bir tür «komik» kalıyor, bunun tadı hissettirilebilirdi. Ama bunun *Çeviker*'in çalışması için bir eleştiri gerekçesi olarak görmüyorum. Eğilimdir. Fakat bu bölümden üç alıntı yapmadan duramayacağım. Birara *Astarcılar Kethüdası Ahmet Efendi*, İstanbul Mebusu,

dayanamıyor: «Bizim eğitimimiz gazetelere kaldıysa, vay halimiz!.. Biz gazete terbiyesi istemeyiz.»

Bu fevri tavıra daha sonra döneceğim. Ama *Matbuat Müdürü Macit Beyefendi*'nin uyarısı daha da komik: (Eğitcilik görevlerinde) «saçmasapan konuşmanın, soytarlığın gereği yoktur.» Ve böyle hamama böyle tellak denecek bir «Reis inceligi» ile Ahmet Vefik Paşa: «Evelce de söyledik ama dinlemiyorlar ki, fıkrayı düzeltelim mi, yoksa koruyup geçelim mi?»

Astarcılar Kethüdası'nın feveranı, bugün günlük basına bakıldığında, hiç de haksızlık payı taşımıyor değil. Öyle görünüyor. Ama burada şuna dikkat çekmek istiyorum. Bu *Turgut*'ta da var. Basın özgürlüğü konusunda, bu özgürlüğün fetişleştirilmesine dek varacak bir tavır. Özgürlük, kavram olarak, kendi başına «idealist bir mükemmellik» olarak toparlanabilir. Bugün, özellikle Eylül sonrasında mizah üzerinde pek baskı olduğu söylenemez. Kavram ve kurumları idealist kavram ve kategorilerle savunmak kaçınılmaz olarak bir çıkmaz sokağa, gerçek bir çifte standarda yol açacaktır. «Herkes özgürlük» gibi söz ve eğilimlerle aslında yürürlükteki yapının olumlanması durduğunda mutlaka iniliyor. «Özgür» basını savunanlar ile savunmayanları, Meşrutiyet Meclisi'nde ayrı tutmak, kahramanlar falan aramak, hiç de tutarlı bir yol değil. Basın, Eylül'den sonra, kimse yalan söylemesin, belli konular dışında sanıldığı kadar hürriyet-siz değildi. Basın en çok da *Cumhuriyet*, bu şike platformda prim yapmaya çalıştı. Sonuçta *Gırgır*'ın daha etkili bir karşı ses olduğu söylenebilir. Sonra şu: Eylül'den sonra basındaki bütün kısıtlamaların kaynağı bizatihi o çok sevilen «halkımızdır». Bu gerçeğe neden ısrarla yüz çevriyor, anlamak mümkün değil? Halkı sorgulamadan, sanat, tabii mizah, yapılmıyor. *Çeviker*'den çıkarak söylüyorum: Bir tarih, hürriyetseverlerle, sevmeyenler arasında ayrım yapmak, böyle bir tasnif, kesinlikle iskambil-den şatodur, hiçbir sonuç alınmaz. Sonuç olarak bu anekdotu şunun için öne çıkardım: O meclisteki tartışmaların bizatihi kendileri mizahtır. Fersude bir komik de denebilir. Hürriyetsever değil mizah aranınca daha verimli bir platforma çıkabileceğimizi düşünüyordum, öyle de oldu.

Çünkü mizah, bir özgürlük medir.

TEODOR KASAP BAHSİ

Diyojen! Bir çığlık olduğu ortaya çıkınca ve «zulme üç dilde sövmeye» başlayınca akıbeti hakkında da iyimser yorumlara girişilmesi doğal karşılanmalıydı. Olmadı, *Teodor Kasap*, bir bahis

olarak muhalefet ve mizah tarihimizin en hazin sonlarından birini hazırladı. Kasap'ın hazin sonuna dikkatleri çeken Çevik-eri kutlamak gerekir. 1835'de Kayseri'de doğan Kasap, ahlında hayati ve muhalif karakteri, nenedeniyle hep muhalif kalmayı başardı- demek biraz abartma sayılsa gerektir. Fakat şu daha doğru: «Siyasal iktidar ve sarayın dikkatleri hep üzerinde oldu.» Burada durabiliriz.

Durulan yerde önce şunu söylemek zorunlu olacaktı: Bugün, hele şu son onyıllarda bizim tarihimize rastlanan, artık haşır-nesir olageldiğimiz bir eğilimi, yüz yıl öncemizden de çıkarabiliyoruz ve daha önce de belirttiğim gibi, bu, kesinlikle şaşırtıcı olmuyor. İhsan Sungu, «Abdülhamit'in Teodor Kasap'a karşı öteden beri beslediği gayzından» söz ediyor. Teodor Kasap küçük yaşlarda gittiği Paris'ten 1870'te İstanbul'a dönüp Diyojen'i, ilk bağımsız ve muhalif mizah dergisini çıkarıyor. Teodor Kasap'ta

bir iç alay, kendini de hedef alan bir alay etme «insiyakı» olduğunu düşündüren tepkiler var. Mesela dergi 4. sayısı «zorunlu tatile maruz kalınca», Turgut'a kalırsa, 24. sayıyı, herhalde bir kaza çıkmasından çekinerek, huzur bir tavırla, 23+1 olarak piyasaya sürüyor. Fakat hepsi boş. Sonun başlangıcı 1877'de başlıyor. Haydi'de yayınlanan, bir karikatür nedeniyle Kasap üç yıl hapse mahkûm oluyor. Bu zıtlasmalar birkaç yıl içinde olağan seyrini takip ediyor ve bu asi yaratılışlı «muzip Kayserili», Abdülhamit tarafından mabeyn kütüphaneciliğine getiriliyor. Kasap bu sarayda ölüyor.

Buradan çıkarmak istediğim bir sonuç var: Bir kere muhalif olmak, kendisine gelecekte müreffeh bir hayat hazırlamak isteyenlerin, gençlik yıllarının bir bölümünü harcıyarak kazandıkları kolay bir «rütbe» de olabilir. Bu kadar kolay dağıtılmasını itirazla karşılamak gerekir. Önce kuşku.

İnatsız muhalefeti ya da inat-sız ve soluksuz yenilikçiliği, aşılanması gereken bir çirkinlik olarak damgalamak için mutlaka bunun entelektüel «Hinterland»ına çok fazla önem vermek gerekiyor. Entelektüel düzeyin yüksekliği, kendine sarkastik «takılabilme» genişliğini üretiyor ve bu, yalnızca «entelektüel şiddetin» borusunun ötebileceği bir sahada «plebiyen şiddeti» eşikten dışarı atıyor. Bugün, Türkiye'deki en gerici odaklardan biri olarak Babıâli gericiliğini omuzlarında taşıyanlar, 15-20 yıl öncesinin «âsi çocuklarıdır». Örnek verebilirim: Sabah'ın Osman Saffet Arolar'ı, Hürriyet'in Emin Çölaşan ve Ertuğrul Özkök'ü, Güneş'in Mehmet Barlas'ı, Cumhuriyet'in Hasan Cemal ve Cengiz Çandar'ı, Anka'nın Uluç Gürkan'ı, Dünya'nın Alp Orçun'u, Milliyet'in Altan Öymen ve Ahmet Oktay'ı, sıralamanın benî yoracağı bu geniş kalabalık, hepsi Teodor Kasap'ın şu ya da bu ölçüde benzeri ve en sadık torun-

larıdır. Hepsi mabeyn kütüphanesinde ölümlü seçtiler.

Burada söylemek istediğim, basit bir teşhirin çok üzerinde: Muhalifleri entelektüel şiddet ve plebiyen inatlarıyla orantılı bir dozda değerlendirmeye almak, geleceğin «İkbal avcılarını» için başında aramızdan itel-mek şansımızı yükseltecektir. Buna bağlı olarak şu: Muhalif olmak, artık çok zor ve çok yük-lü bir sıfat olmalıdır.

Mithat Cemal Kuntay'ın, Çevik-eri'nin de kitabına aldığı, Teodor Kasap vesilesiyle yaptığı bir tespiti buraya alabiliriz: «Abdül-aziz'le Abdülhamit'in farkları buradaydı: düşmanlarını Aziz, kendinden uzaklaştırarak mad-detin, Hamit kendine yaklaştı-arak mânen öldürmek istiyordu.» Aziz ve Hamit, bir soğuk ve bir sıcak, ikisi gerektiğinde kullan-larak bugün artık bütün iktidar sahiplerinin sürekli denedikleri bir yöntemin geçmişteki başarı-lı «icracıları» oluyorlar.

Babıâli, Türk basını, önce

HOŞNUTSUZ BİR MİRILDANMA

Serseri ruhlu bir ozan değilim ben
Kayutsuz kuyutsuz, ipşiz sapsız, havai
Neme gerek

her çiçekten ayrı bir
bal eylemek

Ben düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adım meselâ
Boyu da dört adım!

İsteyen uçsun çelikten kuşların içinde, eh!
Trenler birbirine karıştırsın kırmızı kiremitleri
Herkes tuttuğu kızı öpsün. Dert mi yahu! Neme
gerek!

Neme gerek! Ben düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adım şurdan şuraya
Boyu da dört adım!

Göçebelik? Nerde o talih? Derbeder dervişlik filan
Delidolu şarkılar söyleyenler hani, dolaşıp

kırlarda ürkek oğlaklar gibi
Göçebelik? Bir kenti eskitmek hergün? Ah elbette
murdar olur ciğer dediğin!

Şiddetle belirli yerim yurdum çünkü ve
değişmiyor numarası kapımın
Söyledim ya, ben oturaklı adamım
ve düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adım tamı tamına
Boyu da dört adım!

Arasıra dellendirim işte, hepsi o!

—yalnızca, arasıra—

Dehşetli merak ettiğim olur akıbetini
Ablamın balkonundaki sardunyalarm
ve sıyrılan giysilerimin altında ossaat
Belirir, dolunayda parlayan küçük sarı tüyleriyle
kanatçıklarım

yoksa ben

—allah kahretsin!—

fena halde ağırbaşlı bir adamım
ve düzenli disiplinli şeyler yazarım
Eni iki adımsa eğer
Boyu mutlak dört adım!

HAYATI KAYMIŞ ÜÇ ŞAHİS İÇİN

?
Rengini değiştirmek isterdi hep, birincisi
Ne ormanlar ziyan etti bilseniz
Yeşil bir yüz için
ve bir tarla kuşu sonra
Çırpınca kanatlarını hızla
Bembeyaz kesildi yeniden.
?
Nuhun gemisine bilet aldı aslında, ikincisi
sırtında bir yığın ıvır zıvırla yanaştı iskeleye
ve rüzgârsız bir deniz düştü şansına, ne kötü!
Yalnızca haremine gidebilir, arsız sultanların.

?
Üçüncüsü eski bir periydi
Hızır aleyhisselâm belki
Bekârlara koca, evlilere kuvvet
Ve çocuklara süt...
Ve sonra alınıp satılınca her şey
Her şeyle birlikte kendisi
Koluna mendiller gizleyip hemen, kurnazlıkla
Ucuz numaralar yapmaya başladı
kasaba panyırılarında

!
Üçünün de ellerinde birer başak arpa...
Bir feryat, bir feryat!..

MUHAMREM ENDER ÖNDEŞ

maddeten ölüp sonra kafasını kaldırarak mânen ölümü buna tercih edenlerin negatif destanıdır. Abdülhamit'in mâbeyn kütüphanesidir.

Bazı adları özellikle anmadım. Turgut Çeviker'in kitabı, bir vesile olarak daha birçok değinmeye yol açabilecek kapsamda ve ilgiyi kışkırtan bir konuyu işlemesi onun en büyük şansı. Ama artık susuyorum.

Bu, giderek daha geniş bir coğrafyaya yayılmaya başlayan değerlendirme yazısını bitiren, birkaç son dokunma: Boşluklar ve sıkışıklıklar hep benzer bir tarihe çıkıyor. Burada bize en çok eksikliğini hissettiren de hoşgörü değil, tam tersine «hoşgürsüzlük» oluyor. Hoşgürsüzlük bir belkemiğine sahip olma hakkı ve bunun kınlanması önleme gururudur. Ama en başta da kendisine karşı hoşgürsüzlüğü taşıyan bireyin kalık başı ile biliniyor. Sonsuz bir *cehd* bu.

Bir mizah yazısında hoşgörüye böylesi satırların «revâ» görülmesi ise sadece bütün basit anlama ve değerlendirmelerin dışında bir yenilik arayışına işaret ediyor.

Turgut Çeviker'in kitabının unutulmaya ve yalnızlığa terk edilmeyeceğini umuyorum. Bu provokatif ve ılgıneleyici, tersine akan yazıyı da genişletebileceğini sanıyorum.

NOTLAR

- 1) Turgut ÇEVİKER, Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü, Adam Yayınları, 1988, s. 8
- 2) a.g.e., s. 8
- 3) a.g.e., s. 8
- 4) a.g.e., s. 8
- 5) a.g.e., s. 21
- 6) a.g.e., s. 17
- 7) a.g.e., s. 20
- 8) a.g.e., s. 79-88
- 9) a.g.e., s. 87
- 10) a.g.e., s. 101

Türkiye'de solun kültür kimliği

CIHAN OĞUZ

Türkiye Solu'nun —homojen olmasa bile— kendi bünyesinde belirli oranlarda uzlaşmaya vardığı bir kültür politikasının ve kültür anlayışının olmadığı gözlemleniyor. Homojenleştirici bir kültür politikasının kitle üzerindeki denetiminin ne derece «sağlıklı» olabileceği bir yana, bu durumun bizzat ideolojiiyi hangi boyutlarda örseleyebileceği sorunu asıl tartışma konusunu oluşturuyor. Walter Benjamin, bu tür yapılanmalara karşı tavrı ahrken, «... Yaşamın kendisinin yerine, onun, dışımızdaki odaklara estetik edilmiş replikalarının yaşanabilmesinin mutlaklaştırmış biçimi olan faşizm, modern toplumların «kitle kültürü» içinde yaşayan insanları için artık, fazla uzaklarda olmayan bir olgudur. Aradaki farklılık, faşizmin hayata kendi ölçülerine göre tam olarak biçim verdiği dönemlerde dışa karşı saldırgan bir kitle kültürü yaşamına geçilmekteyken, günümüzün olağan koşullarındaki kitle kültürü yaşamında mazoşist bir kültürün ağır basmakta oluşudur.» diyor ve modern çağda insanın artık hüznâ sığındığını söylüyor.¹ W. Benjamin'in «önceleri dışadönük, sonra mazoşist» olarak nitelendirdiği modern insan, bu yolla, kendisine sunulan kitle kültürüne bağımlı olarak sarsıntılı yaşantısını sürdürerek, toplumdaki *aldıngeler* buna bağlı olarak sağlanabilecekti.

Homojenleştirici kültür politikalarının *hökemi* konusundaki bu görüş oldukça ilginç çağrışımlara neden olabilir.² Bu

önemli belirleme bir yana, Türkiye Solu'nun *ortak* olarak —çalıştı kesimlerince— benimsenmiş bir kültür politikasının olmayışı, tarihsel geleneğine aykırı yanlar da taşıyor. Tarihsel geleneği içinde kimi kez egemen ideolojinin kültür sistemleriyle de iç içe olabilen, bunun ideolojik / kuramsal sorgulamasını yapmayı *beceremediği* için de bizzat yapısıyla çelişen Türkiye Solu, 80'lerden sonra, gerek dünyada ve Avrupa'daki değişik radikal biçimlenmelerin etkisiyle yöneldiği *heterojenleşme* süreci, gerekse bu sürecin sonundaki 12 Eylül erozyonu ile birlikte, çokyönlü bir *kültürel* çelişkiyi iyiden iyiye özünde duymaya başladı. «Kültürel çelişki» kavramı, *marjinal* bir kültürlenmenin yüzyıllardır süren hissedilir varlığını bu çağdaki yansısını açıklamaya yeter mi, bilmiyorum. Bir toplumda, *alt-kültür* sistemlerinin «ulusal» denilen, aslında egemen ideolojiye bütünüyle koşut kültüre zaman zaman *radikalce* müdahalelerde bulunabileceği ortadayken; hatâ, altkültür sistemlerinin görece egemen kültür anlayışına kıyasla *temellenmiş* bir yapılanma oluşturabildiği biliniyorken, Türkiye'de solun hâlâ kitle kültürü türünden yönelimlere bel bağlamasının anlamsızlığı ortadadır.

Althusser, sanatın ideolojiye indirgenemeyeceğini; aksine, ideolojiyle özel bir ilişkisi olduğunu savunuyordu.³ Türkiye'de ise tam tersine, sanatın ideolojiyi kabaca *teşhir etmek* için icad edilmiş bir «sahne» olabileceği savı yaygınlık kazanmıştır. Bu

'kani', zamanla öylesine değişik yönelimlerin manifestosunu oluşturmuştur ki, kaba bir *ideoloji* için *sanat* görüşü, kendisiyle bile çelişebilecek denli karşı kuramların sistemleriyle benzeşmeler içermiştir. *Çağın mazoşist insan tipi, sol ideoloji adına —fakat sığ ve derinliksiz olarak— estetize edilmiş, acı ve fetişizm âdetâ sol kültürün ana temaları hâline getirilmiştir.* Özellikle şiirde ve halka daha çabuk/yaygın ulaşabilen müzikte, yıllardır, kimden *icazet* aldığı belli olmayan, ama «halkımız için» yazan ve söyleyen önemli bir kesim, sol ideolojiden bağımsız —fakat «sol adına» özerk bir kitle kültürü yaratmıştır. Daha çok, bir dönemin «hızlı», şimdilerin ise «mazlum külhanbeyi» solcusunun «iman tazeleme» seanslarına aracılık eden bu mazoşist içerikli özerk sol kitle kültürü, zaten doğru dürüst bir altkültür olma çabasına girişmeyen Türkiye sol düşüncesi için önemli bir *durak* olmuştur. Şimdilik bu durakta beklemekteyiz...



Walter Benjamin

Başta dönelem; solun nitelikli bir altkültürle olabilmesi için öncelikle bir *yaşama biçimi* hâline gelmesi gerekiyor. Kurumları, pratikteki deney ve deneyimleri, tarihsel geleneğiyle sol kültür, varolan egemen ideolojinin yalnızca *tüketimi* ilke edinmiş —bir uyuşturucu niteliği taşıyan— kitle kültürüne karşı ilk önemli sekenektir. Solun pratik içinde kültürlenme süreci yaşayan kitle, belki sıradan ama mutlaka nitelikli bireyleri içlerinde barındırdığı - ölçüde ideolojisini «pür-u pak» olarak geliştirebilecektir. Solu kültür alanında sınırlayabilecek hiçbir ölçüt olmadığına göre; hele hele «daha güzel bir dünya için *estetik*» ancak o dünyaya inanan insanların katkılarıyla gerçekleştirebileceğine göre, bugün Türkiye'de özerk bir kitle kültürü yaratmayı başaranların «ideolojik yanlışları» ortadadır.⁴

Türkiye'de solun kültür kimliğine «arabesk» ibaresini rahatça yakıştıranların ideolojik yakışıklılığı, uydurdukları fetişçi, mazoşist metinlerle «sabittir». Burjuvazinin estetiğini çoktan aşması gereken Türkiye sol kültürü, burjuva çağının bir öncesindeki dönemde emeklemektedir. Türki-

ye'de nitelikli bir burjuva kültürü olmadığı için bu konuda «rakipsiz» gibi görünen sol, *zamana karşı; yarıyında*, ne yazık ki başarısızdır!

Bunun bir çok nedeni var. Öncelikle, yüzyıllardır süren marjinal kültürlenme sürecinin toplumda yarattığı *icadönüklük* psikozu, sol ideolojiye de yansımış; altmış yılı geçen Cumhuriyet Dönemi de henüz bu saplantının aşılmasını sağlayabilecek olgun bir ortam hazırlayamamıştır. Türkiye solunun, kültür ve sanat konusunda yeni *yönelimlere*, ideolojik süzgeçten geçirerek savunacağı *değişik alanlara* gereksinimi vardır. Cumhuriyet Dönemi'nden bu yana süren «feodal tarz», artık yerini, insanın varolan toplum yapısıyla ve hatta kendisiyle çalıştığı noktada yakalanabilen ayrıntılara, bu ayrıntıların zenginleştirildiği *eleştirel* bir söyleme bırakmalıdır. Sol kültürün kendisini insan ve toplumun hiçbir sorunundan ayırık tutmaya hakkı yoktur. Bu açıktır. Yaşamdaki gizli-açık, söylenilen-saklanan ve tabu hâline gelmiş her konuda solun *hendi tezini* ortaya koyabilmesi demektir. Sol, madem ki insanı olan her şeyi kendisine maledilebilmektedir, o halde cinsellik/escinsellik konusundan kadın sorununa, kültürel yabancılaşmadan popülarizme dek her çağcıl konuda kendi kültür kuramını tabusuz ve eksiksiz oluşturmalıdır. Sol kültür, ancak bu biçimiyle kitle kültürünün homojenleştirildiği insanlara ulaşabilir. Yüzyıllardır süren *icadönüklük* psikozu, insanların, kendilerini ve toplumu «merkezinde insanı duyarlılığın hüküm sürdüğü» geniş bir çerçevede içinde tanıyabilmeleriyle aşılar.

KÜLTÜREL VULGARİZASYON VE ÖTESİ

Toplumda kültürel yaşam öbeklerini belirleyen *aldıngeler* (siyasa, gelenekler, yaşam tarzları, farklı ideolojiler) bir anlamda genel toplum yapısının modelini çizmektedirler. Genel toplum yapısı, bu açıdan, kültürel bir heterojenleşme sürecinin belirlediği normların *etki derecesine* bağlı olarak sürekli gel-gitlerin yoğunlaştığı bir ilişkiler bütününe bağımıdır. Altkültürler ise, bu ilişkiler bütününe genelde *muhallif* bir yapılanma içinde, yüzeysel olarak bütüne bağlı bir parça işlevi görmekte birlikte, kendi normlarını ve yaşantı tarzlarını oluşturabilmiş *özgün* öbeklerdir. Dengeli bir görnükleri, somut tarihsellikleri ve homojen içeriklere *gelenekleri* vardır. Kendilerine özgü davranış ve yaşantı tarzları, ancak, başka bir kültür öbeğiyle ortak çıkarlar sözkonusu olduğunda görece değişir ya da adaptasyona uğrar.

Türkiye'de altkültürler, büyük oranda, egemen kültür anlayışına adapte olmuş ya da kısmen egemen ideolojinin belirle-

diği normlar çerçevesinde «yozlaşmıştır». Toplumda bir mozaik olmaktan çok, farklı politikaların farklı çıkarlarını barındıran alt-kültürler, özellikle büyük çapta-ki toplumsal değişimler karşısında yapısal değişime uğramışlardır.

Önceleri «kültürel vulgarizasyon» süreci yaşayan altkültürler, sonraları tamamen egemen ideolojinin kültürüne bağlı biçimde revizyone olmuşlardır. Kültürel vulgarizasyon, bir kültür sisteminin varolan normlarını ve geleceğini yavaş yavaş terkederek, özüne aykırı yapılanmalar oluşturduğu geniş bir yozlaşma sistematiğidir. Türkiye'de sol, ülke içindeki deneyimleri ve dünyadaki tarihsel birikimiyle oluşturduğu altkültür olma çabasını, büyük oranda, kültürel vulgarizasyonun etki dercesıyla birlikte en aza indirmek zorunda kalmıştır. Sol, bu açıdan ikiye, hatta daha fazla öbeğe ayrılmış; kendi içinde de altkültür sistemleri geliştirmeye başlamıştır. Bir yanda «feodal tarzın» tüm şiddetiyle hüküm sürdüğü vulgarize olmuş kültürel öbek, diğer yanda Batılı anlayışta bir kültür modelinin kuramsal yanıyla ilgili 'aykırı' kesim, öte yanda da bu ikisi arasında bocalayan, kültürel çelişkiyi içinde iyice duyan öbek. Aslında bu durumun, doğru-batılı ikileminde ortaya çıkan çelişiklere ve uzlaşmazlıklara bağlı olarak oluştuğu da göz önüne alınması gereken bir gerçek.

Toplumda kültürel vulgarizasyondan —yapısal anlamda— bir darbe almadan çıkabilen öbek için bile hemen belirlenmiş yeni bir seçenek olmadığının göre, kitle kültürünün aşılması için, Türkiye'nin daha çok uzun süre bu sancıyı yaşayacağından emin olmalıyız. «Kaldırdığı cenazelerin görkemliyle avunan» geçmişteki sol kültür kendini yeniden modernize etmediği sürece kültürel vulgarizasyon süreci işleyecek, burjuvazinin kültür sistemleriyle yapısal anlamda iç içe yaşayan bir özerk sol kitle kültürü varlığını körtopal sürdürecektir.

Sosyalist kültürün, *spontane* olarak belirmeye başladığı dönem dışında —ki, bu dönem bile kendi özgün kültür politikası için sola birikim olanağı verebilmiştir— ancak burjuvazinin neden olduğu yapılanmalara kötü biçimde oluştuğu söylenebilir. Bir tür «alternatif» kültür politikası üretmek zorunluluğu, solu her zaman sınırlı düzeylerde kültürlenmeye itmiştir. Bir bakıma, burjuvazinin estetiğine karşı olan ne varsa solun «himaye» alanına girmiştir. Bir yığın yarılsamaya da neden olan bu zorunluluk, özellikle «sosyalist gerçekçilik» akımının olumsuz saplantılarına zemin hazırlamıştır. Sosyalist kültürün yaratabileceği yaşam tarzı, adetâ, burjuvazinin yaratabildiklerinin sınır berisine çizilmiştir. Yeni yeni aşılma-ya çalışılan bu «zorunlu yanlış» sosyalist kültürlenmeyi belirli

alanlarda kilitli tutmuştur. Kuramsal düzeyde —özellikle Batıda— önplana çıkarılan seçenekler ve eleştiriler de, az gelişmiş ülkelerin yapısıyla çelişebilen yönemeleri ve «iüks»-ü içince, solun kültürel etkinlik alanı yalnızca «doğrudan üretim merkezlerine» kaymıştır.

Sosyalist kültürlenmenin aşağı yukarı belirlenmiş bir resmi başlangıç tarihi olmamakla birlikte, Sanayi Devrimi'nin, kuramsal anlamda bir kültür politikası oluşturabilmesi için sola pratik olanak tanıdığı söylenebilir. Sanayi Devrimi'nden günümüze değin süren aşamaların vardığı nokta hâlâ bir takım belirsizlikleri içinde taşınmasına karşın, sosyalist kültürün büyük oranda «incelmeye» başladığına, artık kendi yaşam normlarını özgürce ortaya koyabildiğine tanık oluyoruz. Sosyalist olmayan bir

toplumda bunun zorluğu ortada. Özellikle pratik içinde yaşanan bir yığın karmaşasının hemen tanımlanması ve yerli yerine oturması zorunluluğu, «kendine yabancı bir düzende» yaşayan sol bireysel açıdan önemli sorunları gündeme getirmekte. Belli bir tarihsel birikimi içinde taşıyan sol için, bu birikimin ne ölçüde kullanılabilmesi sorunu da kuramsal düzeyde tartışılmalıdır. Solun özellikle Türkiye'de yaşadığı başlıca sancısı budur. Sosyalist bir kültürün çizilebileceği bir sınır olmalı mıdır, yoksa bu sınır insanı ilgilendiren her değeri kuşatacak denli geniş, özgür ve aynı oranda karmaşık bir «mevzi»-ye mi dönüşmelidir?...

Sol kültür, insansal, ahlaki, cinsel ve estetik açıdan, varolan tüm egemen kültür anlayışlarından daha yoğun, duyarlı ve eksiksiz bir yapılanmayı içermeli-



L. Althusser

GİDEN KİM KALAN KİM

zaman atlarını kirbaçlıyor durmadan
bilsen de bilmesek de
düşüyor bir bir takvim yaprakları
(—istese de istemesek de—)

her yüz çığlık çığlığa bir sessizlik
kim ne derse desin
ilk küfreden şair Fikret miydi bu şehire
sevsek de sevmesek de
gün sigarasını söndürdü tablasında akşamın
giden kim kalan kim

(—altı'da iskelede olmalıyım

bu saatte ancak
kart kullanıyorum dolmuşa binemem
kaç çaydı dört mü
ben veririm

köttürüm bir hevesle kalkıyorum masadan
ellerini tutmaya vaktim yok)

ilk küfreden şair Fikret miydi bu şehire
içimsıra çoktan emeklemeye başlamış bir çocuk
gün gelir elbet doğrular ayaklarının üstüne

ENVER TOPALOĞLU

dir. Tarihsel birikimini özgür kuşaklara örselenmeden, fakat eleştirilerek süzgeçinden geçmiş biçimiyle aktarabilmesinin önkoşulu da budur.

NOTLAR

- 1) Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Dost Kitabevi Yay., Ank: 1984, Çev: Ünsal OSKAY, s. 50.
- 2) Ibid., s. 163.
- 3) Sol bir kitle kültürü oluşturabilmenin «manifestosu» daha 79'larda hazırlandı. Engin Ergönültaş, «Arabesk» sorununu irdeleyen, şunları önerdi: «... Mübüt müziği denen müzik türünün böylesine korkunç bir hızla yaygınlaşabilmesinin altında, bu müzik türünün içerdigi çeşitli motiflerin toplumumuzun yapısıyla bir «denk düşmesi» durumunun var olduğunu belirttik. Hızla yaygınlaşabilmek, mesajını kitlelere ulaştırmak isteyen (herici bir sanatçı) «bu müzik biçiminin» içerdigi, kitleleri kendine kolayca ısındırmayı becerebilen motifleri bilinçli bir biçimde kullanamaz mı? (...) Komünist partilerin yayımladığı: magazin, moda, çocuk dergileri bile var. Yığınları burjuvazinin etki alanına bırakmak yerine, her alanda yer alıp kitlelerle çok yakın ilişkiler kurabilmek çok önemli bir görev.» (Devrimci Savaşında Sanat Emeği, Mayıs 1979, sayı: 15, s. 16).

Türkiyeli sanatçının, işinin kuramsal yanıyla ne ölçüde ilgilendiği ortada değil mi?...

- 4) Terry Eagleton, *Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, Eleştiri Yay., 1st 1983, s. 29.
- 5) Ahmet Oktay, bir gerçeği saptıyor: «Sol söylem 1980'lerden bu yana hemen hemen tüm çözümlemelerini bir aldatılmış kitleler varsayımı üzerine temellendirmektedir. Oysa aldatılmış varsayılan insanlar, özgül ve somut koşulları içinde kendilerince düşünebilen, düşüncelerine göre davranan farklı ama somut bireylerdir. Dolayısıyla durumlarını ve bilinçlerini anlık ve radikal müdahalelerle hemen değiştireceklerini ummamak gerekir.» (Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, B/F/S Yay., 1986, s. 16).

- 6) Kültürün, yalnızca varolan değerleri koruma amacı taşımadığını; yeni yönelimlere girmesi ve kalıcı olabilmesinin «değişme» dinamiği-ne de bağlı olduğunu anlaşılmaya gerekiyor. Bir yandan, maddi kültürün önemli oranda kazandırdığı yeni tip yaşantı örüntüleri; diğer yandan, geleneksel kültürün tutucu ögeleri, hem toplumda marjinal insan tipi yaratıyor, hem de pek çok çelişkinin gündeme gelmesine neden oluyor. Marjinal insanlar bir yandan geleneksel kültürlerinden «öden» vermeye uğraşını bir tutucu süreç biçimine dönüştürürlerken, diğer yandan, yeni sanayi kültürü bu insanlara kendi özelliklerini kabul ettirebiliyor. Çağımız insanının bu «travik ka-bulu», aynı zamanda, yenileşmenin özellikle sol kültür açısından da— zorunlu bir süreç olduğunu önemli biçimde duyuruyor. Bir toplum, alt yapısal değişimine kültürel dinamiğini eklemlenemediği zaman, geriye marjinal insan ve toplum tipleri kalıyor.

Caz'a neler oluyor?

HAKAN BİLAL

1891 yılında New Orleans'da zenci berber *Buddy Bolden*, kornetini eline alıp cazın ilk notalarını üflemeğe başladığında, yarım yüzyıl sonra bu müziğin boylesine gelişip evrenselleşeceğinin, herhalde bilincinde değildi. Duygusal yatağını, insanın iki temel çelişkisi *hüzün* ve *neşe*'nin oluşturduğu bu müzik, bir çok farklı ve çelişik değerlendirmelerle karşı karşıya.

Caz, günümüzde salt müzikalite çerçevesi içerisinde değil, belki her sanat türünde olduğu gibi, bir müzik türü olarak ideolojik politik platformda da sıkça tartışılıyor. Sevilmiyor, sevilmiyor, anlaşılıyor, vb. Ama, Türkiye'de de, üzerinde konuşulmaya başlanıyor, konserleri hemen hemen ağzına kadar dinleyici dolduran bir tür. Üstelik, üzerine kitaplar da yazılmaya başlandı. Ancak, bir genellemeyle göze ilk çarpan şey, cazın salt bir tarihçe olarak sunulup, yazarına görüşlerine uygun şekillere büründürülerek, yeterince incelenmeden ele alınması. Bunda, hiç kuşkusuz, caz konusundaki literatürün ülkemizde yeni yeni oluşmaya başlamasının payı var. Herhalde bundan dolayı, bu konuda yapılan çok az çalışma, bu yeni oluşumun rantını topluyor. Sonuç: Caz dinleyicisini değil de, cazı merak edenlere son derece kolay ve anksiyopetik bilgiler sunan bir tembellik.

Başındaki -eleştirel- nitelemesiyle bir -umut- vaadeden Erdal Göksoy'un *Eleştirel Caz Tarihi* türündeki *Caz, Hüzün Müziği* gibi sadece bir tarihçe vermekle ve bu hapların arasına sıkıştırılmış tükiz görüşleriyle, cazın günümüzdeki tikanıklığını açıklamaktan ısrarla uzak duruyor. Caz adına söylenen en önemli -yorum-lar, cazcılarının nevrozluğluğu, cinsellik dahil, hatta en başta cinsellik, bütün bastırılmış duyguların sanata yansması gibi Freudiyen görüşlerden ibaret. Kitap son bölümde de caz eleştirisinde bir -yöntem- veriyor bizi. -Diğer bütün sanat dallarında olduğu gibi, eleştirinin caz'da çok önemli bir yeri vardır. Caz eleştirisinde de temel amaç değerlendirmek olmalıdır. Bir caz eleştirmeninde hem yetenek, hem sezgi, hem de yalnızca müzik alanıyla belirlenmeyen yoğun bir kültürel birikim olması gerekir-. Bunun ne bir yöntem, ne de bir yönelim olduğu söylenebilir. En iyimser deyimle Erdal Göksoy, -ölmeden beş dakika önce sağdı- diyor. Söylediği başka bir şey yok. Bu, Türkiye'de caz literatürü'ne bir katkı mıdır? Bu kitap çok satıyorsa eğer, ki öyle olduğunu biliyorum, buna şaşırmamalı.

Erdal Göksoy, caz eleştirisinde -kültürel birikim olması gere-

kir- diye yazıyor. Toplumsal Kurtuluş dergisi'nin Eylül 1987 sayısında yayımlanan -İkinci Lale Devri veya Festivaller Ülkesi Türkiye- yazısında ise, cazın kültürel bir birikime gerek duymaksızın da dinlenebileceği belirtiliyor.

Bunlara, nerdeyse bir slogan haline gelmiş -Caz Amerika'nın mahduru- yanılması da eklenebilir.

Evet, cazın Amerika'da doğduğu bir gerçek. Ancak, çok açık, bir okul olarak girdiği her ülkenin geleneksel müzik yapısı ile renklendiği, geliştiği de orada.

Bu aşamada şunu söyleyebilirim. Cazın doğuşunda önemli ölçüde -sınıf- karakteri göstermese de bir -işçi kültürü- var. Eleştirmen Robert Goffin de *Jazz from Congo to Metropolitan* adlı çalışmasında bunu belirtiyor: -Bu yeni müzik biçiminin en başında zenciler, dudaklarını beyaza, yüzlerini daha da siyaha boyayıp, bir kaç sent kazanmak için müzikli bir güldürüyü sergilerken rag müzik de bu doğrultuda geliyordu. Bu *proleteryanın* (vurgu benim) bir sembolü, duyarız burjuvazi tarafından bölümlenmeye bir tepkiydi. Bu iki unsurun bir manifesto şeklinde ortaya çıkması New Orleans entelektüellerini ve beyazları şaşırtıyordu.-

Cazın doğuşunda, işçi sınıfı -kaçınılmaz olarak- vardı ama, daha sonra Amerika'nın popüler müziği haline gelmesiyle, randevuvelerinden -nezi- dans salonlarına kadar aranan bir müzik oldu. Ancak, artık batıda üretilen caz, özellikle son yıllarda belirgin bir tikanıklığı yaşıyor. Evet, üretilen bir caz, kuşkusuz var. Bir sonuç olarak yazılması gereken gerçek şudur. Batı'da caz adına yapılan, teknik gösterilerdir. Bir kaynak aramak anlamında, doruk, doğu müziğine yönelişiyle Mc Laughlin'in Mahavişnu topluluğuydu. Artık çok gerilerde kaldı.

Peki, sosyalist ülkelerdeki caz?

Sovyet cazcıları: Vladimir Chekasın Dörtlüsü, Anatoly Vapirov Dörtlüsü, Sergey Kuryokhin, Ganelin Üçlüsü gibi sanatçı ve gruplar... Batı bugün ezgisel, teknik, armonik olarak en duyarlı cazın Sovyet cazcıları tarafından üretildiğini farkediyor. Barry Mc Rae, *Jazz Journal*'de -Free-caz stili önceleri Sovyetler' de bir taklit olarak üretilirken, şimdi batının çok ilerisinde bir yerde- diye yazıyor.

Blues gitaristi B.B. King, -bir çok Sovyet müzisyenini dinledik ve hatta bir kaçıyla jam-session bile yaptık. Müziği hissedişleri beni çok etkiledi. Hâla, nasıl böyle hissedebiliyorlar bilmiyorum, ama hissediyorlar- diyor.

Ganelin Üçlüsü'nün Avrupa konserlerinden sonra, eleştirmenlerin birleştiği bir nokta var: -Cauli-, -en iyi organize edilmiş-, -en duyarlı- caz.

Batı'da, özellikle İngiltere'de, hemen her caz dergisinde, *Down Beat*, *Jazz Journal*, ya da *Melody Maker*, Sovyet Caz'ı üzerine birden fazla -övgü- var. Ancak, bu övgülerin arkasında, söz birliği edilen bir de eleştiri var. Batı, ya da gelişmiş -plak endüstrisi-, sovyet cazının, Sovyet Yönetimi'ne rağmen geliştiğini düşünüyor.

Caz eleştirisinin yanına bir de plak yapımcılığı işini ekleyen Leo Feigin'in sıkıntısı, Sovyetler Birliği'ndeki müzik üretiminde devlete bağlı VAAP (Birleşik Telif Hakları Ajansı) dışında bir ajanın ve dolayısıyla -özgür seçim- in olmaması. -Tüm bu zorluklara karşın, bütün şartları zorlayarak son derece güçlü bir sanat dalı haline geldi- diyor Feigin.

Kapitalist plak sanayi içerisinde, batıda üretilen müziğin, konumuz özelinde de cazın trajedisi, tam da bu noktada başlıyor.

Örneğin İngiltere'de müzik piyasasında etkin olan plak şirketleri dört ana grupta toplanmakta: İlk grupta, büyük şirketler var. EMI, CBS, RCA, WEA, Polygram gibi uluslararası şirketler. İkinci grupta, Mute, Stiff, Rough Trade vb. gibi büyük bağımsız şirketler var. Flying Records gibi bağımsız şirketler üçüncü grup. Dördüncü grupta da küçük bağımsız şirketler var. İrili ufaklı ve isimleri sürekli değişen, batan çıkan şirketler.

Genel olarak müzik üretimi ve buna bağlı tüm reklam, yayın ve pazarlama olanaklarını ilk gruptaki şirketler ellerinde toplamakta. Başında, TV'da bu şirketler, istedikleri plakları, istedikleri kadar tanıtmakta ve dinletmekte büyük bir potansiyele sahipler. İngiltere'de, yanlış duymuyorsunuz, yılda 500 milyon plak satılıyor. Ayrıca ihracatı da büyük gelir getiren popüler müzik üreten şirketlere devlet desteği sağlanması da bir politika. *Sky Trax* ve *Super Channel* gibi Avrupa'nın hemen her ülkesine yayın yapan İngiliz uydu TV kanalları, yayın saatlerinin büyük bir bölümünü, bu tür müziğe ayırmakta. Plak listeleri, günlük borsa gibi, bu şirketlerin hangi plaktan ne kadar satış geliri elde ettiğini gösteriyor.

Buna bağlı olarak plak şirketleri, bir müzik adamının *üretmesi gereken müziği* de belirliyorlar. -Star- olma arzusu içinde olan genç müzisyenlere öneriler niteliği taşıyan -How the Music Business Work- adlı kitabında Norena Ann Davies şöyle yazıyor: -Büyük şirketler, antlaşma yaptıkları genç müzisyenlere kendi müziklerinin seçimi ve yayınlanması konusunda hemen hiç söz tanıtmıyorlar. Yeni müzisyenlerin ilk iki 45'liği iyi satmazsa, albüm yapma şansı verilmi-

yor-. Yine ekliyor: -Küçük şirketlerde plak yapmanın dezavantajları çok. Öncelikle bu plakların Radio 1'de (İngiltere'nin en çok dinlenen radyo istasyonu -HB-) ve yine reklam, basın ve plajın her türlü tanıtımı hakkında bir gücü de yok-.

Kapitalist plak sanayi, açık-lukla ortada olduğu gibi, müzik üretimini kendi -vahşi- yasalarıyla belirliyor ve bunun adı -demokrasi- oluyor.

Feigin'in görmekten geldiği, kuşkusuz bir plak yapımcısı olmasından da kaynaklanarak, budur.

Bugün artık cazı, bütün bu popüler müzik piyasasındaki amansız borsa oyunlarından soyutlamak olanaksız. Anlaşılması, gerçekten geniş bir kültürel birikim gerektiren bu müziğin, kulakları -direniş türküleri- adına -son aşık-lara alıştırılan, alışan kültürlerde dinleyici bulması gün geçtikçe zorlaşıyor. -Biz- -son aşık-lara mahkûm ediliyoruz. batı makineleri üretilen müziğe. Sadece, kapitalizmin vahşi yasaları değil, caz müzikçilerini aynı zamanda bu durum da olumsuz olarak etkilemekte. Günümüzde müzikal duyarlığını plak olarak tüketime sunmak isteyen caz müzisyeninin plak yapabileceği şans, getirebileceği teknik yenilik ile doğru orantılı. Kuşkusuz müzikal tekniğin ilerlemesi, gelişmesi adına sevindirici bir şey bu ama, sonuçta bunun bedeli çoğunlukla müziğin feda edilmesi oluyor. Cazın önemli isimleri Miles Davis, Oscar Peterson, Joe Pass, Stephan Grapheili, Chick Corea, vb. dışında artık yeni isimler yok. Ya da en azından bu düzeyde kesinlikle değiller. Dinleyici, popüler müzikteki borsa yarışına koşullu olarak, cazda da, teknik bir yarışı tüketiyor. Sanki bir koşu var ve en duyarlı icra eden değil, en hızlı çalan alıcı buluyor. Kuşkusuz bu gelinen yer, konserleri de etkilemekte. Dinleyici, sabırsızca, sanatçıyı teknik bir gösteriye zorluyor. Örneğin, Ankara'da, Larry Coryell, Philip Catherine ve Seranito gitar üçlüsünün konserini izleyenlerin belediğini yoklamak istiyor. En fazla ilgiyi, yani alkışı, en fazla sürat yapan Coryell toplamıştı. Oysa, bir çok notayı doğru çalamadığı gibi, sürekli aynı gamlar üzerinde doğaçlama yapıyordu.

Cazda doğaçlamanın yeri, -biz- raz caz koklamış- hemen herkes tarafından biliniyor. Ancak, artık doğaçlamanın da mekanik bir üretim olmaya başladığı söylenebilir. Batıda 70'li yıllardan sonra, bizim pop-caz olarak bildiğimiz müzik türünden çıkan bir caz oluştu. Buna -formula-caz- adı veriliyor. Sanatçı, önceden yazılmış *formüle* uygun olarak çalıyor. Aynı anda yapılan senkoplar, unisonglar ve notayla önceden belirlenmiş doğaçlamalar güzel bir teknik dinleti görünümünde olsalar da duyarlılık ve doğaçlamaların canlılığı gitgide

kayboluyor. Örneğin çok hızlı ve özgün bir teknikle (staccato) gitar çalan Al di Meola, yıllarca böyle bir müziği son derece yetkin bir şekilde yaptıktan sonra, sınırlarında ve doğaçlamalarında daha özgür olabileceği bir arayışa yöneldi. Ne var ki, adının onca büyüklüğüne karşın, yukarıda sözünü ettiğim «sürat-i terkedince, satış grafiğinin düşmesini engelleyemedi. Evet, ken-

di plaklarını kendi finanse ediyordu.

Son bir örnek de, genç bir gitarıcı, Stanley Jordan. İki ayrı gitarcının ancak çalabileceği notaları, geliştirdiği, gitarda devrim sayılabilecek bir teknikle tek başına veren bu genç gitarcının doğaçlamalarını aynı güzellikte bulmak çok zor. İlk albümünün açılış parçası olan, daha önce bir çok cazcı tarafından yorumlan-

mış Beatles'ın Eleanor Rigby'si Jordan'ın teknik başarısının göstergesinde, son derece mekanik bir doğaçlama ile yorumlanmış.

Şöyle bir topariama yapabiliriz. Caz, teknik çığnılığıyla bir düşünüş yaşıyor. Bu teknik çığnılığa zorlanışında, kapitalist piyasa sanayi ve bizzat bu tüketim toplumunun koşullandığı dinleyici, önemli bir etken. Özellikle cazda, salt tekniğin biçimlendir-

diği bir müzik, hâlâ «dinleyici-yi heyecanlandırıyor»sa, bizzat heyecanlanana bir cazda bir düşünüş olduğunu kabullenemeyeceklerdir kuşkusuz. Ancak yine de, tekniğin bir araç olduğunu görenler de farkındalar: Caz, artık hüznün müziği olmaktan çok uzak.

Cazın neşesine gelince... Ne gelmesi! Biz geldikçe o gidiyor.

«DAYANILMAZ HAFİFLİKLER»

ALİŞİRSİNİZ, MİRİM, SİZ ONA DA ALİŞİRSİNİZ...

«Yerli ya da yabancı eserlerin basım öncesinde gözden geçirilerek ön düzeltmelerin yapılması, yayınevlerimizin böyle bir alışkanlık edinmesi ise hayal gibi bir şey. (...) Batı'da varolduğunu, yapıldığını söyledikleri böyle bir uygulamayla karşılaşsaydım ne yapardım diye düşünüyorum. Değiştirilmek, çıkarılmak, eklenmek istenenleri kabul eder miydim, etmez miydim? Duruma bağlı. Yasal sınırlara, dilbilgisel yanlışlara evet. Gerisine hayır. Çünkü biz yazarlar, burnumuzdan kıl aldığımızı, alışık olduğumuz bula-

Adnan Özyalçın
Hürriyet-Gösteri, Kasım 1987

...Kİ TARİHİMİZ DİRENEK ŞAİRLER TARİHİDİR... VALLAHİ!

«Şair kendi ayakları üzerinde durur ve destek istemez. Unutmayalım ki, şiir kapitalizm ile asla uzlaşmamıştır.»

Tuğrul Tanyol
Hürriyet-Gösteri, Kasım 1987

PATRON OLSUN DA, ÇAMURDAN OLSUN!

«Artık yayıncıların esnaf anlayışından patron anlayışına yükselmelerinin zamanıdır.»

Ahmet Altan
Hürriyet-Gösteri, Kasım 1987

ÜSTELİK HEM TÜTÜN BAŞ FİYATINI BELİRLEMİYŞ, HEM DE ASGARİ ÜCRET TESBİT KOMİSYONU'NA KATILMAMIŞTI!

«Oysa bence Nazım'ın asıl eleştirilmesi gereken yanı, ülkenin özgüllüğü bağlamında ulusların kendi kaderlerini tayin hakkı sorununa kayıtsız kalışdır. (...) Bu, Nazım'ın başlıca eksikliği ve en büyük yanlışlığıdır.»

Ahmet Kerem Çebi
Yeni Aşama, Kasım 1987

ABİ, BIRAK TEVAZUYU YAA!.. «NE YAPMALI-YI DA SEN YAZDIN ASLINDA!

«Bana olan hayranlık da uzun vadede insanları bir sınıf bilinci'ne vurduracaktır. (...) Gençler eskiye göre daha sağlıklı yaşıyorlar ve düşünüyorlar. Bu insanları kazanmak, belli bir sınıf bilincine vurdurmak istiyorum. (...) Ahmet Kaya, Türkiye'de devrimci sanatı oluşturacak söz veriyorum, mutlaka oluşturacak. Bunu benden başka kimse de yapacağını sanmıyorum.»

Ahmet Kaya
Söz, 14 Kasım 1987
(Alp Buğdaycı'yla yaptığı konuşmadan)

BU HALK DA Bİ TUHAFLAŞTI.

«Düşün, Yusuf Ziya, 7-8 bin satan bir derginin sahibi ve şair olarak tanınıyor. Şimdi ben gazeteci olarak bugün ondan daha ünlüyüm, daha çok tanınıyorum. Önemli bir gazetenin fıkra yazarıyım. Şu kadar şiir kitabım var. Ama öyle bir itibar, saygı görmüyorum. Başka türlü bir itibar görüyoruz elbette, ama o dönemde onların gördüğü itiba-

rı bugün kimse, hiçbir şair görmüyor. Toplum eski itibarı göstermiyor şairine.»

Mehmed Kemal
Cumhuriyet, 27 Ekim 1987
(Atilla Özokurmlu'yla yaptığı konuşmadan)

12 MART'IN KÜLTÜR BAKANİ: «NOBEL'SİZ NÂZİM NEDİR Kİ?»

«Ama diyelim ki, koşullar ve engeller ne olursa olsun, Nobel 1968'de ya da 1975'de, ya da 1982'de Nâzım'a verilmişti... Armağanın ardından, büyük küçük birçok ülkelerde, ciltler dolusu Nâzım Hikmet'ten çeviriler yayınlanacaktı. Çeşitli dillerde yüzlerce tanıtma yazısı, bilimsel inceleme, araştırmaya dayanan makale çıkacaktı. Edebiyat bilgileri, Nâzım'ın sanatı konusunda kitaplar hazırlanacaktı. Evet, belki Nâzım'a Nobel gerekli değildi, ama gerçekleştiği takdirde, onun yaymak bakımından büyük yararlar sağlayabilirdi.»

Talat Halman
Milliyet-Sanat, Ekim 1987

«NOBEL'SİZ YAŞAR KEMAL NEDİR Kİ?»

«Devletimiz, vakıflarımız, Türk Üniversiteleri ve yabancı üniversiteler, Yaşar Kemal'in eserlerini seven yabancı ünlü yazarlar elbirliğiyle «Yaşar Kemal'i değerlendirme» çabasına girişmeliydi. Bu çapta bir yazar hakkında, sadece kitapları çıktığında günlük basında kısacık eleştirilerle yetinilmemeliydi. Sempozyumlar, TV belgeselleri, yayın etkinlikleri düzenlenmeliydi. (...) Yaşar Kemal dağ gibi bir yazar... Dağlar gibi yerliyerinde olduğunu biliyoruz ve ihmal ediyoruz onu. Nâzım'ın Nobel'siz ölüp gitmesi büyük kayıp olmuştur. Yaşar Kemal'in Nobel'i kazanıp uzun ömürlü olması, hepimizin umududur. Ama, iş umutla bitmez: Bu uğurda ne yapabilirsek yapmalıyız.»

Talat Halman
Milliyet-Sanat, Ekim 1987

HAY, NOBEL'SİZ KAL E Mİ!

«Nobel Armağanı'nın en önemli yararı, Türk edebiyatının dünyadaki yerini genişletmek bakımından olurdu. Her şeyden önce, Türkiye'de edebiyat olduğunu hâlâ bilmeyen sayısız yabancı okur, «Nobel'e layık» bir yazarımız bulunduğunu öğrenmekle kalmaz, o yazarı yetiştiren kültür konusunda da bilgi edinirdi.»

Talat Halman
Milliyet-Sanat, Ekim 1987

FAZLAYSA, TALÂT BEY BİRAZ «EVRENSEL» RİCA EDİYOR!

«Gerçekten ülke ufuklarında olduğu kadar, evrensel düzeyde de saygınlığı olan bir birikim ve kültürlenme süreci güldüğü, hem sanatta, hem de politikada dünyaya tanışan isimlerimizin kabul görmesinden belilidir.»

Broy, Kasım 1987
Başyazı

GELİN CANLAR, N'OLURSUNUZ BİR OLALIMI!

«Geleniğin sanattan politikaya, felsefeden ekonomiye bir bütünlük içinde halkalanması, yenilenmeye bu ülkeden yönelinmesi, solun tarihinde iki biçimde yer alan bölünmüş- lüğün de ağılmasıyla umut verici ve kucaklayıcı bir kültürel süreci gerçekten başlatabilir.»

Broy, Kasım 1987
Başyazı

VİLADİMİR VİSSOTSKİ

LEYLEKLER

Gökyüzü bugün
pürüzsüz
Fakat artık heryanda tankların zangirtisi.
Ve toprağımızda bir homurtu,
Çamsakızları yapıyor ağaçlara—
hüzünle,
Yükseliyor duman ve kül
bir azap tıpkı
Ne yazık! Leylek de yuva kurmuyor bu yıl
damda.

Başaklarsa birer kehribar sanki, öyle parlıyor
Yakın mı hasat?
Hayır! Hayır, boşuna
bunları boşuna ekmişiz, anlaşıldı.
Ne demek oluyor ki hem, kehribar gibi parlamak?
Yangın! Hızla yayılıyor tarlalara.
Her şey sinmiş bu uğursuzluğun karşısında.
Ötücü kuşlar yok artık,
yalnızca kargalar.

Ağaçlar toz içinde—
güze giriyoruz sanki.
Bildikleri şarkıları da unuttular,
Sevgiye hayır!
Nefretin artan önemi
Asıl gerçek o değil mi?
Bir azap gibi yükseliyor duman ve kül,
Ne yazık! Leylek de yuva kurmuyor damda
bu yıl.

Ormanın bildik uğultusu yükseliyor
ağaç tepelerinden
Ama sızlanmakta su ve toprak.
Ah! Bir mucize olsa şimdi.
Orman, bir savaşın önsesiyle inliyor
Ve herkes bu uğursuzluğun önünden doğuya
kaçıyor.

Ötücü kuşlar da yok artık—
Leylekler de...
Boşluk çeşit çeşit koruyor sesleri
İşte! İnliyor, titriyor,
Hatta nal sesleri, tepinmek
Ve eğer bağırıyorsa biri— fısıldıyor diğeri.

Herkes doğuya çekildi önünde
bu uğursuzluğun.
Ve damlarda değil artık
Leylekler.

(Beyaz Rusya'da leylek, barışın simgesidir.)



Georg Baselitz

KARANLIKTA

Önümüzde karanlık— Dur!
Orada duvar, kıpkızıl batan güneşler duvarı
Duvarı ters rüzgârın, kamçı yağmurun
Ve dikenli yolların.
Orada yabancı sözcükler
Orada kötü söylentiler döner
Orada aptalca rastlaşmalar
Orada yandı çayırlar, kurudu.
Ve izler, ne yazık, yitip gidiyor
Karanlıkta.
Orada güçlülere direnmenin kanıtı: Kavg
Ve sis ve rüzgâr ve dalgaların kayalara çarpması.
Temposunu yitiriyor yürek
Dura dura atıyor artık.

Orada sesler ve renkler sahte
Başka bir çarem yok ama:
Orada, karanlıkta ihtiyaç var bana
Zaten de vız gelir!— gün kavuşmakta aydınlığa.

Çeviren: SEMA ÇUTSAY

EDİTÖRİYAT
DOSTLARI

Sahibi ve Yazışmaları Müdürü: Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. Yazışma Adresi: Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST.
Baskı: ÖZAL Basımevi Dağıtım: Etkin Dağıtım Fiyatı Yurtiçi: 600 TL. Yurtdışı: 3 DM. Yıllık abone bedeli: 6000 TL. Yurt-
dışı yıllık: 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.