



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 2

Sayı: 15

Temmuz 1988

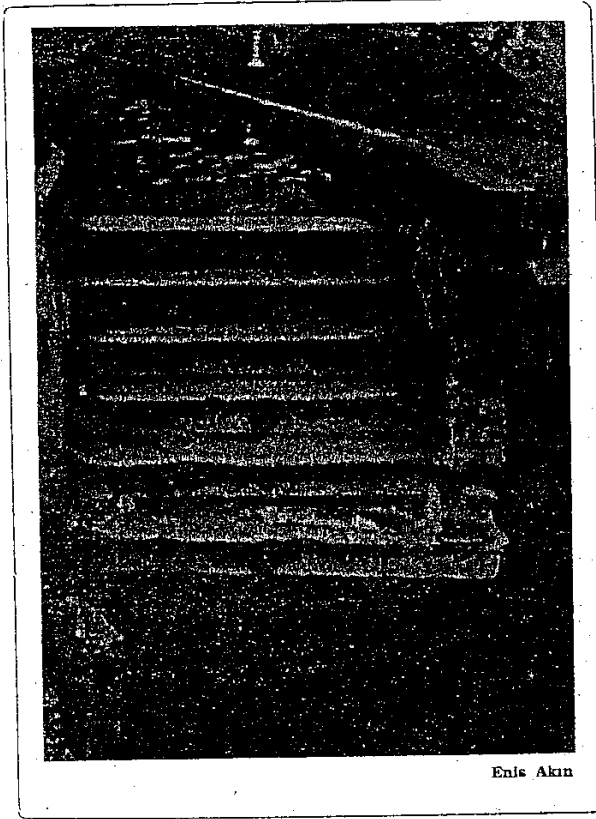
Fiyat: KDV dahil 800 TL.

Bir hareketlenmenin, bir kalkışmanın temel sorunlarından birisi, belki de en önemlisi, bu kalkışmanın, her anlamda «doğru» olup olmamasından önce, nereden ve nereye doğru yapıldığı, sözünü nereye götürmek istediğidir.

Doğruluk ya da yanlışlık, başlangıçta her zaman spekülasyona açık bir tartışma konusudur. Böyle bir hareketlenmeyi başlatanlar, kuşkusuz, bunun ahlâksal ve estetik olarak «doğru» olduğu algısından yola çıkmışlardır. Bu nedenle, tutarlı olunması bakımından, bu aşamada onlar açısından vurgulanması gereken, hareketlerinin doğruluğundan çok, sözlerini nereye gönderdikleri ve uzun vadede, bir diyalog zemini, bir medya olarak nereyi seçtikleridir.

Bir edebi hareket, kuşkusuz edebiyat dışı olamaz. Nesnesi, işgal sahası, çalışma ve üretim ortamı, kültür, sanat ve edebiyat dünyasıdır. Varolan edebiyat ortamı, kendisine rağmen gelişen bir hareketlenmeyi ciddiye almayabilir - hatta başlangıçta ciddiye alamayacaktır ve alamamalıdır da. Bunun, hareketi başlatanlar için elbette hiçbir önemi yoktur. Böyle bir edebi hareketin temel sorunsalı, edebiyatı, varolan edebiyat ortamının dışına, adeta kopartılırcasına çekip çıkartmak, ilişkilerini bu ortamın dışına taşıyarak, toplumsal - tarihsel dönüşüm sürecinin yeni bir aşamasına denk düşmek üzere, yepyeni bir yapılanmayı bu ortamın dışında bir yerde gerçekleştirmeye yönelmek olmalıdır. Bu, bütün toplumlar, bütün uluslar için olduğu gibi, Türkiye için daha da özel olarak böyledir. Türkiye'deki sanat - edebiyat ortamının ulusal sınırları, sanatı ve edebiyatı boğma noktasına dek daralmış, ağırlaşmış durumdadır. Özellikle de son otuz yıldır edebiyat dünyası, toplumsal grup ve sınıflarla dolaysız, apaçık ve kendine özgü kurallarla kurulması gereken bütün bağlantılarını kopartmış ve olabildiğince kendi içerisine kaplanmış durumdadır. Kendi dışına her açılma çabası, ancak politik referanslara dayanmak zorunda kalarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Üstelik bu referanslar, kendi tarihsel dinamikleriyle gelişen yeni yapılanmaların değil, sürekli olarak bir tür miras gibi devralınan, adeta devşirilen referanslardır. Sanat ürününün tüketilmesi her zaman politik bir referansa dayanmak durumunda kalmıştır.

Böyle bir sanat, politik mücadelenin yükseldiği dönemlerde kaçınılmaz olarak kaba bir yanıtmaya, bir idealleştirmeye ve slogancılığa yapışırken, düşün dönemlerinde bu kez alabildiğine «ince» bir yanıtmaya ile, dayanılmaz bir yazgıcılık, ağlayıp sızlanma ile ya da çeşitli sövgü ve korku üretme biçimleriyle varolabildi. Politik politikacılar mezarları ve hapishaneleri doldurmaya başlarken, onların arkasından, insanı tiksindirecek denli kaba biçimlerinden, son derece ince bir şekilde örülenlere kadar binbir türlü sövgüleri kapsayan bir «sanat» üret-



Enis Akın

SÖZ'Ü GÖTÜRMEK

KEMAL DURMAZ - AKİF KURTULUŞ

SÖZ'Ü GÖTÜRMEK / KEMAL DURMAZ - AKİF KURTULUŞ • YARATMAK VE ÜRETMEK / HÜSAMET-TİN ÇETİNKAYA • DÜALİZM, MİTOLOJİ VE «SANATERAPİ» / GÜRSEL KORAT • TARKOVSKİ'DEN PASOLİNİ'YE SINEMA VE EDEBİYAT / ALP BUĞDAYCI • SON AŞIKLAR VE POPÜLER MÜZİK / HAKAN BİLAL • BİR MEKTUP: EDEBİYAT DOSTLARI KİMİN DOSTU? / ERSİN ERGÜN • BAZI YARARLI AÇIKLAMALAR / SÜLEYMAN BULUT
ŞİİR: ENİS AKIN

me'ye koyulan «sanatçı»nın, «sanatın, gelecek bir toplumda ne olacağı» sorusunu sorması ve kendisini, verili ve tescilli değerler arasında seçilmiş bir etiketle tanımlayıp «huzur» bulmaması tabii ki beklenemezdi.

Özellikle son on yıl içerisinde «sol» sanat-edebiyatın, bir sınıfsal kategori olarak sermayenin, günümüz sanat ve edebiyat ahlakını aleni bir şekilde «kapatmış» olduğu olgusuyla, gerçekten temelli, inandırıcı ve radikal bir hesaplaşmayı, edebiyatın kendi içerisinde ve kendi malzemesiyle uygulanan ve yürütülen bir şiddeti, bir kavgayı bir türlü başlatamamış olması üzerinde önemle durulmalıdır.

Böyle bir ortamda başlatılan yeni edebî hareket ve bu hareket dolayısıyla girilen hiçbir eylem, hiçbir kavga, yıllardan beri böylece taşınıp getirilen bu edebî pratiği ve bu pratiğin taşıyıcıları durumunda olan «yillanmış» edebiyatçıları değiştirmeye, onları yeniden örgütlemeye yönelik olamaz. Bu hareket, olsa olsa, onlardan ayrılmayı, en iyimser bir bakışla, onları «nötralize» etmeyi hedeflemelidir. «Biz»lerin, yani gelecek toplumu, sosyalist bir toplumu kurmak durumunda olan insanların böylesine bir edebiyat ortamı içerisinde, kendi ifadettiklerini «alacak», «tutacak» sağlıklı ilişkilere yönelmesi, suya yazı yazma çabasından daha anlamlı bir çaba değildir. Kuşkusuz, bu verili ortama karşı alınan bazı «radikal» giysili tavırlar, zaman zaman bir «ilgi» odağı haline ve bir «itiraz»ın çekim merkezi durumuna gelebilmektedir. Ancak bu tavırlar, ortaya çıktıkları hızla bir moda akımına dönüşüp, yalnızca anılarımızda küçük bir zenginlik olarak kalabilmektedir.

Edebiyattaki her devrimci tavır, varolduğu toplumdaki devrimci dinamik ilişkileri hedef almak ve sözünü oralara götürmek zorundadır. Tartışma, bu devrimci dinamik ilişkilerin neler olduğu ve ileri sürülen söz konusu ilişkinin nasıl bir biçim alması gerektiği üzerinde dir.

★

Öncelikle yapılması gereken, sosyalist gerçekçilik adı verilen eğilimin ve bu kavramın önündeki koruyucu politik-ideolojik blokağı kaldırmaktır. Sanat ve edebiyatta sosyalist gerçekçi olmak, kesinlikle, sosyalist olmanın, devrimci olmanın olmazsa olmaz bir koşulu değildir. Türkiye'de ve dünyada hâlâ, sosyalist bir toplumu talep eden ve bu talep adına mücadeleye giren sanatçılar, edebiyatçılar, üzerlerinde sosyalist gerçekçiliğin ağır «mane'vi» baskısını duyarak üretimde bulunmaya çalışmaktadırlar.

Sosyalist gerçekçilik denilen sorunsalı başlıca iki düzeyde,

iki genel başlık altında tartışmak durumundayız. Bunlardan ilki, onun tarihsel gelişim sürecidir.

Bu tartışma, ilk devrimci demokrat Rus eleştirmen ve yazarları (Çernişevski, Bielsinski, Dobrolyubov) ile Ekim Devrimi öncesine dek gelen bir süreci kapsayan kesitte başlatılabilir. Özellikle 1934 yılındaki Yazarlar Kongresi'nde sosyalist gerçekçiliğin aldığı biçim düşünüldüğünde, bu insanlara «militan» eleştirel gerçekçiler» nitelenmesi daha çok yakışmaktadır. Bu «militan» kavramı, özellikle Lukacs'ın, 19. yüzyıl Avrupa edebiyatı (Stendhal, Balzac, Flaubert, vb.) için yaptığı eleştirel gerçeklik tanımının üzerine yerleştirilmektedir. Ekim Devrimi'ne gelene dek ve özellikle de Ekim Devrimi'nin hemen ertesinde, 1925'e kadar, sosyalist gerçekçiliğin yanında bir çok başka eğilimler ve akımlar varlıklarını sürdürdüler. Ancak 1925'ten itibaren, 1. Yazarlar Kongresi ile birlikte meydana çıkan ve ondan sonra da sürüp giden bir daralma söz konusu oldu. 1934'ten sonra ise, artık, sosyalist gerçekçilik tek «resmi» estetik görüş» durumundaydı.

İşte, tarihsel gelişme açısından, üzerinde önemle durulması gereken kritik nokta burasıdır. Bu noktada, tek ülkede sosyalist toplumun inşası, yükselen ve yerleşen faşizme karşı direnişin örgütlenmesi ve bunların özellikle de Sovyetler Birliği somutunda ortaya çıkarttığı sorunlar açısından, yalnızca tek «resmi» estetik görüş»ün sosyalist gerçekçilik olarak saptanması olgusu değil, toplumun bütün alanlarındaki dönüşümler üzerinde önemle ve dikkatlice durulmalıdır. «Jdanov, Stalin'in bir ürünüdür; Stalin ise tarihin yetiştirdiği en gaddar adamlardan birisidir.» benzeri yakıştırmalar, en hafif ifadesiyle, yeni bir toplumun kuruluşunu anlamamak ya da bu kuruluş sürecini anti-Marksist bir takım çözümlemelere tâbi tutmaya kalkışmak demektir.

Stalin'in, «sanatçılar insan ruhunun mimarlarıdır.» şeklindeki ifadesini ya da Jdanov'un, «edebiyatçılarınımızın da ne yazması gerektiğini söylememizi neden anlamıyorlar?» sözünü, tek ülkede sosyalizmin kuruluşu, sosyalist ülkenin savunulması, sosyalizmin korunması gibi sorunlar ve bunların trajik sonuçlarıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. En azından, o dönemleri yaşayan bu insanlar ve onların mücadeleleri olmasaydı, bugün bunları tartışabilecek durumda bile olamayacağımızı hiç unutmamalıyız. Ancak, şöyle bir sonucu da mutlaka eklemeliyiz: Böylesine tarihsel koşullarda yapılan *pratik vurgular*, adı üstünde, *teorik* değil *pratik* vurgulardır ve teorik ve «yapıştırılmazlar».

Tarihsel gelişimi içerisinde pratiğe değgin yapılan böylesi bir vurgulamayı, «tek sanat görüşü» gibi bir teoriye «yapıştırarak» evrenselleştirmeye çalışmak için, elimizde, yaşanan o dönemlerin somut sorunlarının dayattığı zorunlulukların ötesinde, çok daha başka nedenler olmalıdır.

İşte bu nokta bizi, ikinci ana başlığa taşımaktadır. Bu başlık, sosyalist gerçekçilikle teorik bir hesaplaşmadır.

Hem epistemolojisi, hem de üzerine teorik çatısını inşa ettiği öncül açısından, sosyalist gerçekçiliğin dayandığı temel, yansıma teorisidir. Bu ise, Aristodaki «mimesis» kavramından bu yana dallanıp budaklanarak ve giderek, neredeyse içinden çıkılmaz bir hal alan bir teoridir. Bu teorinin ve daha özel olarak da sosyalist gerçekçiliğin geldiği son nokta, özellikle son yıllarda yayınlanan Sovyet kaynaklı metinlerde, bu arada örneğin Kagan'da, saptanabilir. Bu metinlerde yer yer ifadesini bulan «yeniden üretim» kavramının, yansıma teorisinden bir kopuş anlamına geldiğini gösteren bir belirti bulunmamaktadır.

Öncelikle kurtulmamız gereken tehlike, «Peki ama, yerine ne koyacağız?!» şeklindeki bir paniktir. Panikten de çok, bir «ikame etme» histerisi diyebileceğimiz böyle bir telaş, aynı idealist bakış açısının bir uzantısı, izidir. Böyle bir hesaplaşma mücadelesinin kısa vadeli olacağını düşünmemek gerekiyor. Yapılması gereken, varolanın tavizsiz bir eleştirisi, «Eyyvah, şimdi ne yapacağız?!» telaşını yaşamamızın tek nedeni, kendi olanaklarının farkında olamayıştan kaynaklanan bir güvensizlik ve buna bağlı bazı önyargılar olabilir ancak. Yerine hiçbir şey koymamalıyız ya da işte bütün bunları, bu süreç, bu kavgayı koymalıyız!

★

Bugünkü edebiyat ortamından —belki de dürtüce— rahatsızlık duyan bir edebiyatçı, edebî pratiğinde kafa tutmayan, mücadelesini sosyalist bir toplum projesi bağlamında ele almayan bir tavır içerisinde kaldığı sürece, bu rahatsızlığa da kaçınılmaz bir şekilde alışacaktır. Öte yandan, yine sosyalist bir toplumu talep eden ve —örneğin politik politika gibi— farklı pratikler içerisinde bulunan insanlarla doğal ve kaçınılmaz olarak bir ilişki içerisinde bulunmak, en azından böyle bir ilişkiyi tasarlamak durumunda olacaktır. Çünkü sosyalist bir Türkiye, tarihsel koşulların olduğu kadar, bunu talep eden insanların zenginliğinin ve pratiklerinin de bir ürünü olacaktır.

Yatay ilişkilerde, edebî kadroların en yakınında bulunan-

lar, kaçınılmaz olarak politik politikacılar olacaktır. «Politik politikacı» ifadesini, edebiyatçının da politik olması gerektiği —ve her durumda ister istemez öyle olduğu— belirlemesinden hareketle, bir ayrımı ortaya koymak üzere kullanmaktayız.

1960'lı yıllarda Türkiye'de sosyalist örgütlenmelerin yatay düzlemde gelişmesiyle, «sol» politikacı ile «sol» sanatçı arasında zenginleşerek açığa çıkan ilişkileri gözlememiz oldukça kolaylaşmıştır. Sol politikacı için, sınıfla [daha doğrusu kitleyle(!)] ilişki kurma ve bu ilişkiyi güçlendirme esprisi içerisinde, tanınan —ya da tanıtılan— ve kitle karşısındaki sürüm değeri yüksek sanatçıları istihdam etmek, bilinen biricik ilişki kurma tarzıdır. Böyle bir yaklaşımın pratik tezahürü ve böyle bir ilişkide politikacıya bahsedilen «yüksek rütbe»nin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkan olgu, sanatçının, kendisine neredeyse dikte edilmiş olan bir takım «yazı» ve «görüntüler-i» sanat ürünü olarak kitleye sunmasıdır. Sosyalist bir toplumun kuruluşu için verilen mücadelede, başlangıçtan bu yana taşınagelen bir gelenekle, ilk sıranın tartışmasız bir şekilde her zaman politikacıya bırakıldığı bir hiyerarşi bulunmaktadır. Reddedilmelidir.

Öte yandan, bu ilişkinin muhatabı olan sanatçı için ise, politikacıya yapışmak, politikaya kapılanmak, sanatı için politik bir yapıdan referans almak, «sanatçı kişiliği» için oldukça sağlam bir korunak bulmak anlamına gelmekteydi. Bu korunak, sanatçının «kitle bağları»nda ifadesini bulmaktaydı. Partili —ya da partisiz(!)— bir sanatçının yapması gereken bir iş olarak gecelere çıkmak, şiirler okumak gibi eylemler, bu ilişkinin her iki tarafı için de asgari bir müsterek oluşturmaktaydı. Böylesine bir asgari müsterek, özellikle 1974-80 arası toplumsal mücadele dönemi içerisinde, bu ilişki için fazlasıyla yeterli olmuştur; ve bugüne yığılan bu ve benzeri sorunlar, büyük ölçüde, 1974-80 dönemi toplumsal pratiği içinde «partili sanatçı» kavramının bu denli sorumsuzca tahrir edilmesinin ortaya çıkarttığı olumsuzluklardan kaynaklanmaktadır. İşte, temelde bu nedenle sanatçı, 12 Eylül'e kadar kanatları altında yaşamını sürdürmeye çalıştığı politikacı mezarlığı ya da işkence tezgâhlarına, oradan da cezaevlerine doğru yola çıkarken, baştan başa bir terk edilmişlik psikozu içinde onun arkasından sövmeyi ya da dövmeyi bir sanat haline getirebiliyordu. «Sanatı»ndan geriye bunlar kalmıştı çünkü.

Sanatı ve edebiyatı, politikanın koruduğu bir ilişki olma biçiminden çıkartıp, politikayla birlikte yürüyebilecek, ama ken-

linçdisi' ruhsallığın ta kendisidir, onun asıl gerçekliğidir. Bu demektir ki Descartes'in 'düşünüyorum öyleyse varım' yargısı temelsizdir.⁵

Freud kuramı bilinci insan gerçekliğinin merkezi konumu olmaktan çıkarınca felsefi kurguculuğun olduğu kadar, insana bir bilinç özne şeklinde yaklaşan tüm antropolojik, fenomenolojik ve Gerçekçi açıklamaların, deyim yerindeyse düşmanlığını kazanmıştır. Dolayısıyla, felsefe en kısa sürede Freud kuramına girmekte gecikmemiş ve psikanalizi yine bir öz-görünüş, ruh-bilinç düalizmine (üstelik Freud'u temel alarak) çevirmiştir. Bu eğilimin, en ilginç örnekleri, W. Reich ve H. Marcuse gibi düşünürlerin biyolojik özelliklerinde izlenebilir. Nedir biyolojik özçülük ve Freud kuramının bu bağlamla ilgisi nasıl kurulmuştur?

Bilinçaltı, içgüdülerin dünyasıdır. İçgüdüler ise ancak temelde yer alan libidonal enerjinin tezahür ettiği biçimler içinde anlaşılabilir, çözümlenebilir. Libido kendi başına, enerji biçiminde olduğundan bilinçsizdir. Öte yandan bu libidonal enerjinin hareketleri insan gerçeğinin özünü kapsar. İnsan ancak libidonal enerjinin hareketinin görünüşünü —özün aldığı görünüşü— (temsil sistemlerindeki görüngüsel biçimi) bilebilir. O halde gerçek özne, bilinç etrafında odaklanan ego biçiminde ortaya çıkar. Buradan da egonun bu maddi-bedeni (libidonal enerjinin hareketi) üzerinde bir üst yapısal biçimlenme olduğu kabul edilir. Burada görülen çok açık biçimde felsefi düalizmin, öz-görünüş bağlamında geri geldiğidir. Ve bu düalizm Freud kuramı temelinde insan varlığının derin bir ikileye ayrılmasını ifade eder. Böylece Freud'un merkezsizleştirme çabası birey içinde köklü bir ikileye bölünme ile sonuçlanır. Bu bölünme toplumsal pratikte birey - toplum karşıtlığına dönüşmekte gecikmez. Deneyebilir ki ego, içgüdüsel güçleri, tezahür ettikleri temsil sistemleri içinde kavrar. Dolayısıyla temelde belirleyen libidonal enerjidir (bilinçsiz, maddi - bedenî temelli). Bellilenen ise insan gerçekliği ve giderek insanın içinde yer aldığı gerçeklik. Biyolojik özçülük budur ve temel işlevi, tarih-biliminin temel savı olan «tarifi belirleyen sınıf mücadelesidir» önermesinin yerine libidonal enerjinin (Reich'da 'orgon'un) ikame edilmesidir. Bu varlığı, toplumbilimsel bağlamda yer alan bir sonuçtur. Olayın sanat pratiğine yönelik sonucu ise biyolojik özçülüğün ereksel niteliği içinde anlaşılabilir. Felsefenin köken ve son erekler sorularına yanıt veren bir çaba olduğu hatırlanırsa, yukarıdaki çözümlemede 'köken' sorusunun, 'libidonal enerji' olarak yanıtladığı

görülmektedir. Şimdi de erek sorunu aydınlatılmalıdır.

Sadece Reich ya da Marcuse değil, hemen tüm sanat, ruh-bilim ya da toplum-bilimsel Freud yorumlarında başvurulan açıklama tarzı şudur: Uygarlıkla doğa arasında bir çatışma vardır. Bu çatışma, cinselliğin doğal içgüdüsel güçleriyle, toplumsal hayatın bastırıcı güçleri arasındadır. Bu çatışmada libidonal enerjinin doyurulması, na karşı bir dizi direnç doğar. İçgüdüsel güçleri bastırmak zorunda olan bir toplumda, bu ego dirençlerinin bir zirve, bir 'karakter zirvi' halinde katıldığı düşünülür. Reich, kendi tedavi yöntemiyle bu zirve delikler açacak (Marcuse ise bunları toptan inkâr edecek) ve cinsel içgüdülerin serbest bırakılarak doyurulmasını sağlayacaktır. Ve düşünülen (amaçlanan) sistemde (geleceğin özgür ve sosyalist toplumunda) cinsel adetler, bu temel içgüdüsel güçlerin ifadesine izin verecek ve böylece 'karakter zirvi'nin oluşumunu engelleyici yapı oluşacaktır. Giderek öz ile (içgüdüsel güçler) görünüşün (özün tezahür ediş tarzı, temsiller) arasında uyumlu bir birlik yaratılacaktır. Biyolojik özçülüğün erekselliği de buradadır. Amaç, öz ve görünüşün, *uyumlu birlik* olarak varoldukları bir toplum yaratmak düşüldür. Bu düşün toplumbilimsel ifadesi şudur: sınıf mücadelesinin rolü; maddi - bedenî özü doğrudan gerçekleştireceği, öz ve görünüşün mutlak olarak uyumlu olduğu bir toplum yaratma düşüncesine devredilir, aktarılır. Bu anlayış kendisine; Feuerbach sorunsalı çerçevesinde bir yabancılığa kuramı ile, '1844 Elyazmaları' bağlamında Marks'da varolan hümanist yabancılaşma kuramında referans noktaları bulmakta zorluk çekmeyecektir. Öz ve görünüşün mutlak uyumunu öngören böyle bir uzlaşım formülünün kurguculuğundan söz etmek hiç de güç değildir. Çünkü temel sorun Freud'un, içgüdüsel güçlerin hareketini mi kavramlaştırdığı yoksa bu içgüdüsel güçlerin psikik temsil sistemleri içindeki görünüşlerinin hareketini mi kavramlaştırdığı noktasındadır. Freud'un metinlerinde bu anlamda bir tutarlılık olmadığı, bazan biri, bazan diğeri doğrultusunda gidip gelmeler olduğu bilinen bir olgudur. Ancak eğer birincisi esas alınacaksa o zaman kurgucu içgüdüler kuramına gidilir ki, yukarıda çizilen şema böyle bir eğilimi gösterir. İkincisi kabul edilecek olursa Freud kuramının, nesnel bilgi üretiminde yer verilen önem (sadece önemli) ortaya çıkar.

Birinci yönelim (kurgucu içgüdüler kuramı) bağlamında sanatsal yaratma, ruhsal sağaltım bir çeşitlenmesidir. Sanatçı,

libidonal enerjinin yatırımları ile koşullu imgelemine, egonun katılmış dirençleri ile karşılaştırmadan, ancak yine de ondan sakınarak ters çevirip (plastik ve söyleysel temsiller) şeklinde yüceltir. İşte bu tersine yüceltilen içgüdüsel yatırımlı imgelem ürünleri sanat ürününde temsil edilirler. Dolayısıyla ürün, sanatçının kendi gerçekliğini de belirleyen içgüdüsel yatırımlarına belirlenim altındadır. Bu görüş gerçeküstücülerden kübistlere dek, hemen tüm Modern sanat akımlarının temelinde yer alan sanatsal yaratıcılık görüşüdür. Sanat ürününün gerçekliği, insanın içgüdüsel gerçekliğinin ego-toplum baskısı atlatılarak tersine yüceltilmesidir. Sanatçı bunu yapmakla belki de sinirceye yol açabilecek olan içgüdüsel yatırımlarını doyurmaktadır. Sanatsal yaratma böyle bir sağaltım yöntemine dönüşmekle, Aristoteles'in arınmasını (Katharsis) da gerçekleştirmiş olmaktadır. (H. Read bu görüştedir.) Ancak ortada bir sorun var, bilinir ki:

Duygu; nesneden gelen uyarıcıya karşı gösterilen fiziksel tepkidir.

Algı; dış ve iç dünyadaki nesne uyarılarının ve oluşan duyuların zihinsel yorumudur.

Duygu ise; duyu ya da algıların zihin tarafından mantıksal işleyiş düzeyine varılmadan, imgelem alanında *farfına varıldığı* uğrak ya da durumdur.

Görülüyor ki, daha algıdan itibaren bilinç imgelemin, çalışmasına katkıda bulunuyor ya da düzenleyicilik ögesi katıyor. Eğer sanatsal yaratma salt içgüdüsel yatırımların nesnel sistemleri içinde ifadesi olsaydı bu, kendiliğinden, başıbozuk ve düzensiz bir ifade olurdu, daha doğrusu *ifade* olmazdı. Ve hatırla imgelem kurulumazdı, temsil gerçekleştiremezdi. Picasso'yu düşünüyorum, Dali'yi ya da Kandinsky'yi, bu sanatçıların yapıtları imge üretiminde, temsillerde, bilincin katkısını azaltma eğilimine karşı, bilincin katkısıyla gerçekleşmiştir. Picasso'daki düzen ve yorum, Kandinsky'de neredeyse matematiksel hesaplamalara dayanan biçimler vb.. Sanatsal yaratmanın içgüdülerin doyurulması olduğu teranesi, bilincin etkisini yadsımanın nesnel gerekçesini oluşturumuyor. O halde incelenmesi gereken işin bir de öbür yönü, psikik temsil sistemi yönü var. Sanatsal yaratma *belki* o zaman daha açık kavranılır olacak ve yaratmadaki 'öznel' gibi önemli bir sorun yanıt bulacağı bir yola girecektir. Freud'un gerçek önemini de bu bağlamda aramak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü temsil

sistemlerinin hareketini kavramlaştırdığı en önemli çalışmaları düşlerle ilgili olanıdır ve sanatsal yaratma da genellikle bu düşün işleminde (dream work) analogi içinde yapılır.

Gizli düşün içeriğinin görülen düşün haline geçmesini sağlayan zihinsel işlemlere 'düş işlemi' deniliyor. Önceden bilince çıkması engellenen içgüdüsel güçler (id dürtüleri, libidonal enerji) gizli düşün içeriğini oluşturur. Dolayısıyla gizli düşün içeriği bilinçsizdir ama görülen düşün (gizli düşün içeriğinin temsili) bilinçlidir. Bu olay içgüdüsel güçlerin hayali doyurulmasıdır (sublimation). Görülen düşün istek doyurucu olması gizli düşün içeriğinden dolayıdır. Gizli düşün içeriğinin, görülen düşün çevrilmesi işlemi görsel-plastik ya da duyuşsal temsil sistemleri ile olur. Görülen düşün, gizli düşün içeriğini oluşturan bastırılmış isteklerin yoğunlaştırılmışı şeklindedir.⁶

Egonun 'düş sansürü' nedeniyle düşün, anlaşılabilirlik ve anlamlilik özelliğini genellikle yitirir. Ego savunması, gizli düşün, görülen düşün çeviren temsil sistemlerindeki düzeni, dizimi ve yer değiştirmeyi karıştırır ve anlamsızlaştırır. Egonun tüm karşı çıkışına karşın yine de gizli düşün içeriği uykuda, 'görülen düşün' haline gelir. Ego bunu önleyemez ama tanınamayacak hale de getirir. O halde görülen düşün, gizli düşün içeriği ile ego savunmaları arasında bir uzlaşım vardır. Düşün anlamı bu uzlaşım mıdır? Bir başka deyişle düşünün anlamı, uzlaşım olarak ortaya çıkan, görülen düşün içeriği, temsil sistemi midir? Freud kuramının geleceği açısından son derece tehlikeli bir sorudur bu. Çünkü düşer kuramının en çok eleştirildiği konu, düşün anlamına verilen yanıtıdır. Freud, düşün anlamının sadece 'gizli düşün içeriği' (libidonal enerjinin hareketleri) olduğunu belirtir. Düşün anlamının sadece gizli düşün içeriği olarak tanımlanması hemen ardından şu soruyu getirir; gizli düşün içeriği, libidonun hareketi olması bakımından esasen bilinçsizdir. Nasıl oluyor da böyle bilinçsiz bir mekanizma, düşün anlamını oluşturuyor. Anlam sözcüğünün anlamı değişmeksizin 'gizli düşün içeriği' ile 'anlam' deyimleri bir arada kullanılmazlar. Bu açmazı gören Freud, gizli düşün içeriğinin tanımını genişletmeyi denemiş ve günlük yaşantılar, bunalmalar ve baskıları da tanıma katmıştır. Ama bu çaba da sorunu çözmez. Kurgucu içgüdüler kuramı bağlamında kalmadığı sürece de sorunun çözümü yoktur.

Nesnel yönelim, bizim gizli düşün içeriğine nasıl vardığımızı, onu nasıl gördüğümüz ile ilgilidir. Gizli düşün içeriği, ancak görülen düşün olarak plastik temsiller aracılığıyla ve biçimlerle bilince çıkabiliyor. O halde eli-

mizde tek gerçeklik alanı vardır: genel olarak ruhsal ve zihinsel temsil sistemi biçimleri. Temsil sistemlerinde ortaya çıkan plastik temsiller (görüntüler, biçimler) ve ses duyularının düzeni ve dizimi, anlamın düzeni ve dizimidir. Daha önce izledik ki, Freud; ruhsal yaşamın hareketini, kendi ruhsal temsillerinin hareketinde tezahür eden içgüdüsel enerjilerin, engellenmesi ve yönlendirilmesinin hareketi olarak değil, anlam ve temsillerin hareketleri olarak belirliyor ve bu konuyu açıklayan bir örnekler yığını sunuyordu.

Eğer elimizde tek gerçeklik olarak salt anlam ve temsil sistemi varsa, sadece felsefi kurguculuğa düşmemek pahasına, bu sisteme yatırım yaptığı söylenen libidonal enerjinin hareketini değil, bizzat bu sistemi kavramlaştırmak gerekir.

Bu bakış açısıyla denebilir ki anlamlandırıcı ilişkilerin biçimleri; anlamlandırılan, anlamlanan ve im'in eklemleme biçimleri ile karakterize olur ve bu eklemleme biçimleri doğaları gereği toplumsaldır. Anlam ve temsil sisteminin biçimleri; verili bir toplumsal düzenleniş karakterize eden, belirlenmiş gidimli pratikler (discursive practices) kümesi tarafından kurulur, ancak aynı zamanda bu gidimli pratikler kümesinin kurucusudur da. Görülüyor ki burada hem özne kuran, hem de toplumsal biçimlenmeyi karakterize eden pratikler aynı düzen içinde eklemlemekte. Bu aynı düzen, gidimli pratikler düzenidir. Gidimli pratikler, ideoloji pratikleri içinde kurulan, yaşanan ilişkiye usallık ve meşruluk sağlarlar. Gerçek varoluş koşulları ile kurulan ilişkinin ussal, meşru ve doğal oluşunun temelinde gidimli pratiklerin düzenleyici, dizici ve yönlendirici özelliği belirleyicidir. İnsanlar, gidimli pratiklerce meşrulaştırılmış ideoloji pratikleri içinde ve arasında yaşarlar, onları düşünmezler. Düşündükleri ve inandıkları için değil içinde özne olarak yaşadıkları için bu ideoloji pratiklerinin eylemlerine katılırlar.

'Gizli düş içiği'nin belirleyici olarak ele alınması bu bağlamda gidimli pratiklerin özelliği nedeniyledir. Ancak eklemek gerekir ki, gidimli pratik bazan (özellikle yapısalcılar ve linguistikçilerde) anlamın düzeni, dizimi ve yerdeğiştiriciliği ile özdeşlenebilir ve bilinçaltının bir dil gibi yapılandığı ile sürülebilir. Bu durumda da anlamın düzeni gidimli pratiğin temel özelliklerinden sadece biri olan işaretler ve simgeler dizgesinin düzeni ile aynıleşir. Gerçek işaretler ve simgeler dizgesinin düzeni ve dizisi insanın maddi bir pratiğidir ancak, insanın içinde yer aldığı ve yer almakla da 'özne' konumuna girdiği gidimli pratiği salt bir

anlam ve işaretler dizgesi olarak (söylev pratiği olarak) anlamak yanlış ve kavrayışı güçleştirir. Gidimli pratikler sadece konuşma ve yazmadan ibaret değildir.

Gidimli pratik, toplumsal bir etkinlik olarak maddidir ve 'anlam'dan fazladır. Toplumsal düzeyde bu pratikler ideoloji pratiklerine eklemlemiş durumdadırlar. İnsan - toplum ilişkileri; ifadesini yalnız olarak değil ideoloji pratikleri içinde bulmaktadır. O halde gidimli pratiğin düzen ve dizi rejimini belirleyen, eklemlediği ideoloji pratiğidir. Böyle bir gidimli pratik içinde öznenin konumunu artık bir bilinç özne olarak kurma olanağı yoktur. İnsan özne toplumsal biçimlenme içinde belirli bir 'yer' kaplamaz, tikelliklerini, içinde eklemledikleri pratikler bütününden alan bir dizi belirleyici pratiğin ara kesiti olarak oluşur. Marks'ın Grundrisse'de dediği gibi; 'Toplum bireylerden oluşmaz; o, içinde bireylerin kendilerini birbirlerine göre konumlandırılmış buldukları ilişkiler ve koşulların toplamını ifade eder'.

Oysa; 'Bir özcülük (essentialism) temeline dayanan, hümanist olsun, biyolojist olsun psikolojilerin merkezi kategorisi 'birey' kavramıdır. Böylece onlar, Marks'ın Feuerbach üzerine altıncı tezinde formüle ettiği hayati önemdeki kopmayı görmezlikten gelmektedirler. 'İnsanın özü her bireyin kendi yapısında mevcut bir soyutlama değildir, gerçekte o, toplumsal ilişkilerin bütünüdür'. Şu halde Marksizm bu alanda bir alternatif, marksist ya da maddeci bir psikoloji olarak ortaya çıkmaz. Görev, halen bir burjuva disiplininin hizmet ettiği bir alan yerine marksist bir yenisini yaratmak değil, nesnesi teorisinin dışında, ondan önce gelen ideolojik biçimlenmeler tarafından verilmeyip, teorisinin kendisi tarafından kurulacak olan tümüyle farklı bir sorunsal oluşturmaktır. (...) Ruhbilimin teorik ideolojisinin kapsamına giren görüngülerin biliminde bir iyileşme sağlama yolundaki her girişimde ortaya sürülmesi gereken şey, temel sorun her ne karakterde olursa olsun bir yerini alma meselesi değil, bir kopuş olduğunun anlaşılması olmalıdır. Materyalist psikoloji diye birşey olamaz, bu olanaksız bir şeydir, iki terim birbiriyle çelişir.'

O halde şimdiye kadar sınıfsal yaratma olarak adlandırdığımız şey, bir yaratıcı bilinç özne, ya da biyolojik özcülüğün belirlenimi altındaki yetili özne ya da bastırılmış içgüdüsel dürtülerini ve komplekslerini doyurarak tedavi olmaya yönelik bir ruhsal özne vb... türden bir öznenin edimi, etkinliği değildir. Yaratma böyle bir öznenin özelliği olmaktan çıkınca artık 'ya-

ratma' olmaktan da çıkar. Çünkü yaratma sorunsalı iradesini gerçekleştiren bir bilinç özne olarak sanatçıyı gerektiniyordu. Yukarıda gördük ki böyle bir bilinç özne, biyolojist ya da hümanist ya da psikolojist ideolojilerin gerektirir ve tarihbilimi ile çelişir. O halde sanat ürününün üretim süreci diyebileceğimiz bir sürecin temel özelliklerini görebiliriz şimdi.

Sanat ürünü, toplumsal ve maddi bir pratik olarak, sanat pratiği denen özgün alanın tüm öğeleri arasındaki ilişkinin somutlanmasıdır. Ama öncelikle sanat pratiği ve öğelerini belirleyelim. Sanat pratiği olarak adlandırılan bu edimsel alanın ayırdedici özelliği, gidimli pratiklere hem karşı hem de birarada sürdürdüğü varoluşudur. Örneğin gidimli pratiğin eklemlediği ideoloji pratiği sanatsal üretimin hammadresidir. Sanat pratiği; dönüştürücü özelliği gereği bu ideoloji pratiğinin sabitleştirilerek sınırlarının gösterilmesine (bir diğer deyişle ideolojik yaşamının doğal olduğuna dair sarsılmaz inancın yıkılmasına) çalışır. Bunu elbette temsil sistemlerinin geliştirilmesi ve dönüştürülmesi ile yapar. Temsil sisteminin düzeni ve dizimi (biçimi) gidimli pratik tarafından oluşturulur ama aynı zamanda bu düzenlenmiş biçimlenmiş temsil sistemi, sanat pratiğinin içinde yer aldığı sanat geleneğidir de. Görüldüğü gibi sanat pratiği bir yandan hammadresini (ideoloji pratiğini) dönüşüme uğratarak öte yandan yine kendi hammadresinin bir unsuru olan ve gidimli pratik tarafından belirlenen sanat geleneğinin sınırları (biçim olanaklarının sınırlılığı) ile karşılaşır. Sanat pratiğini damgalayan uğraşın, biçim olanaklarının dönüşümü ve geliştirilmesi, o luşu buraya dayanır. Sanatın bir 'biçim' olarak kavramlaştırılışı da. Sanat pratiğinin dönüşümü hammadrenin (yaşanan ideoloji pratiklerinin) kurmaca sınırlar altında sabitleştirilmesi (sınırlarının gösterilmesi) için biçim olanaklarının (temsil sistemlerinin) dönüşümüdür. Bu dönüşüm temelde, biçim olanaklarını ve bu olanakların üretim araçlarını elinde tutan mülkiyet ilişkilerinin egemenliğindeki sanat ve birey arasındaki ilişki biçimlerinin dönüştürülmesini amaçlar. Öte yandan sanat pratiğinin dönüşümü gerek temsil sistemlerine biçim veren ve gerekse ideoloji pratiklerine usallık ve meşruluk kazandıran gidimli pratiklerin sınırlarının sarsılması ve onların da dönüştürülmesini amaçlar. Esasen ideoloji pratiğinin dönüşümü (dönüştürülen ideoloji değildir, pratiğidir), gidimli pratiğin dönüşümünü de beraberinde getirir. Çünkü bu ikisi kuramsal olarak ayırdığımız ancak, gerçekte bir bütün olarak işleyen mad-

di pratiklerdir. Böylece temsil sistemleri (biçim olanakları) kendisine düzen veren, yönlendiren gidimli pratiklerin sınırlarını zorlamakla, düzen verme, dizme ve yönlendirme mekanizmasını da dönüştürür.

Özetlersek sanat pratiği; hammadrenin (gidimli pratiğin eklemlediği ideoloji pratiği ve içinde yer alan sanat geleneği) belirli araçlarla (biçim olanaklarının üretim araçları) ve belirli bir insan emeği harcarak (ideoloji pratiklerince çağrılan küçük özne sanatçı) belirli bir ürüne (gidimli pratik tarafından düzenlenen ve kendisini düzenleyen bu gidimli pratiğe karşıtlık içinde varolan temsil sistemi) dönüştürülmesi sürecidir. Bu dönüşüm olayında artık sanatçının belirleyiciliğinden değil, sanat pratiğinde yer alan maddi öğeler arası ilişkilerden söz edilebilir. Bu dönüşüm artık bir yaratma değil, bir üretilimdir. Ne ki, sıradan bir üretim değil yeni bir temsil sistemi (yeni bir biçim ve anlam) üretimidir.

Çözümlemelerimiz, yaratıcılık sorunsalından köklü bir kopuşu ve sorunun 'üretim' edimi çerçevesinde kavramlaştırılabileceğine ilişkin vargılara ulaştı. Bu vargılar, bilincin merkezi konumuna bağlı kavramlaştırmalardan ayrılmayı da beraberinde getirdi ve öznelğin, gidimli pratiklerce düzenlenen dizilen ve yönlendirilen temsil sistemlerinin (biçimlerin) üretiminde ortaya çıktığı belirlendi. Çünkü temsil sistemleri hem gidimli pratik tarafından oluşturuluyor hem de kendisini oluşturan bu pratiği dönüştürüyordu. Çünkü, tüm toplumsal pratikler gibi sanat pratiği de hem gidimlidir (bilinçsel) hem de maddi. Burada temsil sistemlerinin gidimli pratiğin düzenine tabi olması, imgelemin oluşumuna bilincin düzenleyici katkısında olduğu gibidir. Fark, bilinç bir özne gerektirirken, gidimli pratik bir ilişki biçimini gerektirmektedir. Bu ilişki biçiminin dönüşümünde (gidimli pratiğin dönüşümünde) öznelğin katkısı yine de araştırılması gereken bir konu ise de, onu biçim olanaklarının gelişimi ve dönüşümü süreci olarak, bir diğer deyişle bir ideoloji pratiğine eklemelenerek varolan gidimli pratiklerin sınırlarını sarsan ve onu 'olan' bir gerçeklik olarak değil, 'olabilir olan' gerçeklik formuna dönüştüren bir METAFOR ÜRETİM süreci şeklinde kavramlaştırmak eğilimindeyiz. Ne ki, buradaki 'olabilir olan' ifadesi; Aristocu bir anlayışla olasılık ve zorunluluk yasalarının olabir olan gelenik tikelde yansıtılması ya da Lukacs'cı bir 'tipik durum' yaratılması olmadığı gibi, geleceğin ahlakı olarak ilan edilen bir 'olması gereken' (praksisin tezahür tarzı) da değildir. 'Olabilir olan' sadece gidimli pratiğin ve eklemlediği

ideoloji pratiğinin sabitleştirilip bütünüyle kurmaca sınırlar altında biçim olarak üretimidir. Olabilir olan, bir şeyin ille de şöyle olması gerektiği (gidimli pratiğin düzeni ve yönlendiriciliği) karşısında, böyle de olabilir (temsil sisteminin yeni ve karşı çıkan yapısı) demektir. İmgelerin ya da sanatsal temsillerin; yansıtmak, yaratmak, yeniden yaratmak, çarpıtmak gibi terimlerle ifadesi aynadaki görüntü benzetmesine dayanır ve iki ayrı varoluşu (düalizmi) öngörür. Oysa böyle bir şey yoktur; tek bir karmaşık yapı vardır. Bu yapı gidimli pratiklerden oluşur; şeyler bu pratiklerin arakesitidir.¹

Bir ideoloji pratiğinin eklenildiği gidimli pratik içindeki adlandırmasıyla yaratıcılık, artık tüm gizemli, soyut ve bilinemezci öğelerinden arınmış ve sanatın bir 'biçim' olarak kavranışına bağlı olarak üretim edimine dönüşmüştür. Üretim ise, sanat geleneğinin ve ideoloji pratiklerinin mesruiyetine karşı, temsil sisteminin (biçimlerin ve metaforların ve simgelerin ve tüm biçim olanaklarının) bir direnişine dönüşmüştür. 'Olan', 'olabilir olan'a dönüştüren bu direniş, kendisini oluşturan, kendisine biçim veren gidimli pratiğin egemenliği-

ne karşıdır ve bu gidimli pratiğin işleyiş mekanizmasının 'olan' dan 'olabilire' dönüştürmeye yönelen bir direniştir. Böyle bir sanatsal üretim anlayışı doğal olarak öncelikle, kendi ideolojik geçmişi olan felsefi kurgucu yaratıcılık sorunsalından temelli bir kopuşu öngörür.

NOTLAR :

- 1) Sorokin, P.A., *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, Bülgi Yay., Ank. 1972, s. 199
- 2) Stumpf, S. E., *Philosophy: History and Problems*, McGraw-Hill Publishing Inc., New York; 1977, p. 387
- 3) Croce, B., 'Art as Intuition' in, *Problems in Aesthetics*, Ed M. Weitz, McMillan Publishing Co., Inc., New York, 1970, p. 93
- 4) Vexillard, A., D. T. C. F. Felsefe Ars. Dergisi **ARAŞTIRMA** C. IV, Ankara, 1966, s. 112
- 5) Yetkin, S. K., *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkilap ve Aka Yay., İst. 1979, s. 17
- 6) Bu paragrafta özetlenen düşünüşü için bkz: Brenner, C., *Psikanalizin Temelleri*, Yankı Matbaası, Ank., 1977, ss. 150-68
- 7) Rose, N., ve Ark. 'Psychology, Ideology and Human Subject', in, *Ideology and Consciousness*, No. 2 Octobre - 1977, p. 30
- 8) Rose, N., ve Ark. ibid p. 48

DÜALİZM, MİTOLOJİ VEYA «SANATERAPİ»

GÜRSEL KORAT

Trobian yerlilerinin yaşamını incelerken, Oedipus karmaşasının bu toplulukta bulunmadığını saptayan Malinowski,¹ bu karmaşanın erkek - egemen toplumun ve ailenin çocuğa aşılacağı toplumsal bir ruh bozukluğu olduğunu söylememizi kolaylaştırıyor. Oysa Freud, Oedipus karmaşasını biyolojik bir temele dayandırmıştı; her çocuk, gelişiminin belirli bir evresinde böyle bir karmaşa yaşamak zorundaymış gibi kuramın formüle etmişti. Dolayısıyla Oedipus karmaşasını toplumsal bir ruh bozukluğu olarak değil, insanın bireysel özünde varolan bir olgu olarak ele almıştı.

Freud, *faillik* dönem adını verdiği, çocuğun cinselliği keşfetme döneminde erkek cinsel organıyla ilgili açıklamalarda bulunarak, Oedipus karmaşasını beş yaş civarında yaşanan bu dönem özelliklerine dayandırıyor. Ona göre erkek çocuk babasının kendisini kastre edeceğini, kız çocuk ise annesinin kendisini kastre ettiğini sanır. Dolayısıyla aynı cinsten ebeveynlere düşmanlık başgösterir.²

Freud'un tüm kuramını bir an için doğru saysak bile, onun, doğruluğunu ampirik olgularla anıldığını görürüz. Çünkü Freud açıklamalarını içinde yaşadığı toplumun bağli ilişkilerine dayandırmıştır. O toplumsal koşullar ortadan kalktığında kuramın anlamı kalmaz. Kaldı ki Freud'un bir çok genellemesi çok dar bir alanda gözlemediği klinik olayların tüm insanlığa maledilmesi yanlışına dayanır.

Freud karşılaştığı bir çok nevroz olayını doğru değerlendirecek, insanın cinsel dürtüleri ile toplumun ahlak kuralları arasındaki uzaşmazlığı, kişinin bilincinde oluşturduğu çelişkiye bağlıyordu. Ancak yanlışlığı, belirlenir bir toplumda, giderek onun bir parçasında gözlemediği bu özellikleri, tüm insanlığın geçmişi ve geleceği için de geçerli özellikler olarak ele almasıydı.³

Sormak gerek: niçin erkeklik organı önemli? Doğanın kadınlar üzerindeki bu zorbalığı neden? (Yoksa Freud erkek egemen toplumun fetişini yasa koyucu mu sanıyor?) Erkek e-

gemenliğinin yıkıldığı koşullarda, yeni bir demokrasinin, sosyalist demokrasinin sınıfsız topluma dönüştüğü tarihsel gelecekte, erkeklik organı kavuşması gereken bir altın madeni olma durumunu nasıl koruyabilir? Öyle bir çağda kadın olma talihliliği diye bir şeyden söz edilebilecek mi?

Çünkü şunu kesinlikle savunabiliriz: Oedipus karmaşası, ataerkil zorbalığa dayalı toplumdaki erkek egemenliğinin bir psikoloji kuramına yansımaları ancak bu kadar belirgin olabilir. Dolayısıyla bir kuram ancak bu kadar öznelenebilir.

Freud, baba düşmanı Karamazov'u, Shakespeare'i ve Oedipus'u görür görmez dört elle sarılıyor. Oysa *karşı cinse dostluk aynı cinse düşmanlık* formülünde açıklamasız bıraktığı Orestes, karşı cinse, annesine düşman olmakla boynu bükük bekliyor. Kim bilir, doğulu toplumlardan bir başka Freud çıksaydı, Oedipus karmaşası yerine *Orestes karmaşası* geçirir ve formül olarak da *aynı cinse dostluk, karşı cinse düşmanlık* bileşimini seçerdi, deyip geçecegiz.

Freud, düş çözümlemelerinde önemli olgular yakalamıştır; ama Freudizm'de sanatın uyanıkken görülen düşün yaratıcının emrinde olması olarak açıklanması; düşlemin kurbanı olan bir nevrozlunun yerine, nevrozunu kurban eden sanatçının geçirilmesi⁴ çok yanlış bir saptama olmuştur. Çünkü sanatsal yaratma eğer cinsel enerjinin yüceltilmiş haliyse ve nevroz sanatsal yaratma için gereklilikse sanatçının sapıncılı olduğunda duraksamamak gerekir. Nitekim Freud'un yaptığı da başka bir şey değildir.

Ötesi, cinsel enerjinin (libidonun) toplumsal bakımdan onay görmeyen dürtüleri rasyonalize etmek için yüceltilmesi ve bundan sanatın türemesi⁵ savı, cinsel enerjinin baskı altında olmadığı toplumlarda ya da günümüzde tek tek de olsa cinsel baskısız yaşama şansı bulan bazı insanlarda sanatsal özün yok olacağı anlamına gelir. Bu ise *Altamira* ya da *Lascaux* mağaralarında resimleri bulunan dünyanın saptanmış ilk ressamlarının durumlarını açıklamaz. Çünkü çağ bakımından o dönem insanı cinsel baskı altında değildi. Bunu Malinowski'nin bulgularına dayanarak söyleyebiliriz. Öte yandan, hadım-ların, eşcinsellerin en iyi sanatçıları olmaları gerekirken, böyle bir kesinleme yapmamız da olanaksız görünüyor.

İnsan toplumsal bir varlık olduğundan, salt içgüdüsel davranan bir organizma gibi değerlendirilemez. Dolayısıyla üretici etkinliklerinde ve doğa ile mücadelelerinde günden güne özdeşleşen bilinci, toplumsal örgütlenme davranışı taşıması, in-

sanın sanatsal etkinliğine bilinci ögesini yerleştirmiştir. Sanat, fizyolojik gerilimi hareket yoluyla gideren etkinliklerden bu yönüyle ayrılır; o bir arınma olduğu kadar sanatbilgisel bir yüklenmedir. O bir üretim sürecidir; dolayısıyla bilinçsiz, rastgele, sistemli bir çağrışım sürecinden ayrı nitelikler taşımaktadır. Çünkü üretim, bilgi ve sistematik işidir.

Burjuva epistemolojisinde her varlığı tek, bireyi toplumdışı ve etkilenim sürecinden bağımsız değerlendirmek gibi anaerşist bir yan var. Bu durum Fromm'da insanın gelişimini ve evrimini belirleyen yasalarla, toplumların sosyo ekonomik gelişimini belirleyen yasaların ayrılığını söylemeye kadar dayanıyor.⁶ Birey ve toplum mekaniği bir biçimde birbirinden ayrıran düalistik yanılgıda, bireyin tekillik ister istemez öne çıkıyor. Varoluşçu Psikoloji ise bu tekliğin övgüsünü trajik bir biçimde yapıyor:

Evrende kendi varlığını yaratan tek varlık insandır ve insandan başka tüm varlıklar varoluşlarından önce yaratılmışlardır. (...) İnsan yaşamaya başlamadan önce yaşam yoktur. (...) gerçekte doğada insana yol gösterecek kendinden başka hiç bir şey yoktur. O halde insan özgürdür, yaşamını hangi biçimde isterse çizebilir.⁷

Bu sözlerden yola çıkarak şöyle de diyebilirsiniz: Merkezde insanı alınca o insandan önce evren de yoktur. Deveküşü başını kuma sokarsa herşeyi ortadan kaldırabilir!

Birey - toplum zıtlığına dayanan düalizmi Jung'da daha çarpıcı bir şekilde, başka bir biçim altında buluruz: Bilinç ve insan organizması ayrılığı.

Jung'a göre «bilinçli zihin, bilinçten önce varolan ve bilinçle birlikte ya da bilince rağmen görevini sürdüren bilinçdışı bir psiseden çıkmaktadır»⁸

Yani bilinç bilinçten önce de var diyor Jung.

Jung insanlığın ortak bir bilinçdışına sahip olduğunu, onun kişisel bilinçdışını doğuran bilinmez bir madde olduğunu belirtiyor.

Her ne kadar halintimiz fizyolojik yollardan ibaretse de, o yolları yaratan, gene de babalarımızın zihin süreçleriydi. Bu izler bireyde yeniden bilince girerse, ancak zihin süreçleri olarak gelebilir. (...) Her «işleyici» yaşantı eski çağlardan kalan, ama bilinçdışı olan bir dere ya-tağındaki izdir.

Arketipler önceden varolan algılama ve kavrama biçimleridir, bilinçdışıdır, bu bakımdan kanıtlanması gerekmeden var sayılması gerekir.⁹

Jung mitosları ortak bilinçdışının göstergesi olarak açıkladı. Mitosların tekrarlanagelmesini ise arketiplerin kanıtı

saydı. Jung'un analitik psikolojisi böylece sanatçıyı da ortak bilincin temsilcisi gibi değerlendirdi:

Sanatçı kendi amaçlarını arayan serbest istemli bir kimse değildir, sanatı kendi aracılığıyla gerçekleştirmeye bakan biridir. Bir insan olarak kendine özgü ruhsal durumları, istemi, kişisel amaçları olabilir, ama bir sanatçı olarak daha yüksek anlamda bir insandır, —ortak insan'dır— insanlığın bilimsiz psikik hayatını taşıyan ve ona biçim veren kimsedir.¹¹

Jung tanrısal esin yerine «insandan önce varolan bilinc-kavramını koyuyor. Dolayısıyla sanatçı ancak sanatın aracısı, elçisi oluyor.

Freud tanrısal esin yerine nevrozu koyuyor ve sanat ancak günahlardan arınmanın bir yolu, sanatçı ise deliliğini zararsız bir şekilde doyma ulaştırmanın bir günahkar haline geliyor.

Bireyi ve bilinci ayıran tüm kuramlarda üretim ve akıl kavramlarından yoksunluk var.

Oysa nasıl ki insan doğadan öğrendikleriyle doğanın egemeni olmaya başlıyorsa, sanat da insanın yaşamsal verilerden elde ettiklerini bilgi yoluyla estetez ederek yeniden kurmasını da içeriyor. Sanat irade dışı güçlerin, ruhunu bir yerlerden ödünc almış aracıya ne kadar sabuklama varsa onu kusturması olmuyor.

Jung'un analitik psikolojinin öğrencileri ise insanın mitosları edebî çözümleme açısından incelemeyi sürdürüyorlar. Erich Neumann'ın başını çektiği bu ekolün söylediği şeyler şöyle:

Bütün dünya mitoslarında ortak bir yön var. İkkin uzak diyarlara gidilir, birtakım maceralar atılır ve sonuçta başarıyla öykü sonuçlanır. Bütün dünya efsaneleri bu kurgu üstüne kurulur. Ayrılma - aşama - dönüş.¹²

Yani bu mantıkla İliada ile Don Quijote arasında, Don Quijote ile Oblomov arasında bir çatı benzerliği bulmamız gerekiyor. Çünkü ortak insanın dile gelişen edebî ürünler, mutlaka ortak bilinçdışına dayalı ve ilk örneği, arketipi tekrarlayan yapılar oluyorsa bu ilişkiyi mutlaka kurabilmemiz gerekir.

Sevgili okur, tarihi tekrerr ettiren şeyin ne olduğunu anlamış olmalıdır; o şey edebiyatı da tekrerr ettirmektedir! Kim bilir Moliere'in *Cimri'si* Balzac'ın *Eugenie Grandet*'indeki cimri baba olarak tekrarlanmaktadır belki de!

Marx Louis Bonaparte ve 18 Brumaire'i adlı yapıtının girişinde şunları yazar: «Evet tarih iki kez yinelenir: birincisinde strateji, ikincisinde komedi olarak!»

Moliere ve Balzac trajedi ve komedi sırasını şaşırmış görünüyorlar.

Collodi'nin *Pinokyo*'sunu a-

nalitik psikolojinin bakış açısıyla inceleyen Üstün Dökmen Pinokyo'nun maceraya atılışını mitoslara benzerlik olarak yorumluyor. Pinokyo peri kızını arar, okula gider, annesini aramayı sürdürür. Tıpkı Keloglan masalı gibi. *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye* masalında olduğu gibi. *Arı Maya* da öyle.

Kahramanlarımız aslında bir yere gitmiyorlar. Yolculukları bilinçaltıdır. Bilinçaltına ulaşan kahraman orda bulunan, o güne kadar gizli kalmış bir takım yönleriyle taşıyıp, bir takım çatışmalarını çözüyor.

Sanatçının ne mene bir şey olduğunu yavaş yavaş anlıyoruz. Sanatçı öyle anlaşıyor ki tek ve başlıca amaç olarak *ototerapi*yi seçmiş bir zavallıdır; dolayısıyla kendisinin tüm özelliklerini taşıyan diğer zavallıların bir türlü ellerini değdirip de yapamadıkları şeyi yapıp onları zahmetten kurtaran aracıdır.

Collodi, Pinokyo'yu yazar-ken Oedipal kompleksini çözdü mü? Çözdü.

Sir Gawain Yeşil Şövalye ile niye dost oldu? Çünkü Yeşil Şövalye, Gawain'in *gölge arketipi*di; gölge arketipi ise cinsellik demek olduğuna göre bu dostluk, Oedipal karmaşanın çözümlemesi için kuruldu. Yani Yeşil Şövalye masalını ilk uyduran kişi, bu uydurma sırasında kendi çatışmasını çözdü. Bu masalı dinleyenler de dinlerken çözdüler. Cinli Kaya'ya *Terzi Ali* niye girdi? Çünkü mağaradaki cin, Ali'nin gölgesiydi. Burada da Oedipal karmaşanın Türkçe ve de Türk gibi çözümü var.

Mısır tanrısı Osiris her yıl öldürülür, her yıl dirilip ana-sıyla evlenir. Kral Oedipus boş durur mu? Hemen o da tekrarlar. Bunlar mülkiyet hukukunun doğuşundan önce varolan aile biçimlerinin mitoslarla dile gelişen olamaz, çünkü peri kızı ile Pinokyo arasında anlamlı bakışmalar olduğunu, Collodi'nin Homeros'tan miras kalan Oedipus kompleksi, bu tehlikeli arketipi tekrarladığını biliyoruz.

Yalnız anlamadığımız bazı şeyler var. Örneğin dünyadaki gelişmişlikler ve gerilikler ekonomik prosedürden değil de, geri olanların geriyi, ileri olanların ileriyi tekrarlaması yüzünden mi yoksa? Bütün masallar ve mitoslar dünyanın her yerinde niçin ortak da, toplumsal davranışlar ve sistemler farklı? Yoksa arketipler de mi seçme-ci? Yoksa bir *arketip merkantilizmi* mi türedi? Ve bu hain arketipler uygarlığı metropollere, masalları illkelere mi yolluyorlar artık?

Sanat(ter)api

Psikanaliz katartik bir yöntemdir; hastanın iç dünyasını dışarıya salmasını amaçlar. Bu boşalım sonucu hastanın temel korkuları, saplantıları bulgulanır. Psikanaliz bir tedavi yöntemi olarak olumlu sonuçlar vermektedir.

Amma Freud'un çok talihsiz bir benzetmeyle sanatı nevrozlu bir yüceltme eylemi sayması sonucu, sanat ürününe bir psikiyatrin psikoterapi seansından sonra derlediği notlar gözüyle bakılması olağanlaştı denebilir. Dolayısıyla burda uyduruk *sanaterapi* kavramını kullanmanın, amacımı doğrudan ve ekonomik bir söyleyişle dile getirdiğine inanıyorum. Sanat yapıtı tedavi edilemez, hastalıklıysa ortadan kalkar. Bu deyim bu yüzden uyduruktur. Dahası, sanat ürününü, hasta (sanatçı) - psikiyatr (okur) ilişkisi içinde ele alınamaz. Çünkü okuyucu yazarını tedavi etmek amacıyla değildir.

Böylece Freud'un ya da bir başkasının adını koymadığı şey, onlar adına ben uyduruk bir ad takıyorum.

Anlam iki yönlüdür:

1— «Doktor» okuyucu, «hasta» yazarını okuyarak rahatlatır.

2— Yazar ruhsal dengesini sağlamak için deliliklerini boşaltmak zorundadır.

Psikoterapi, doktorla hasta arasında bu türden bir ilişkidir. Sanaterapi'de de böylesi bir ilişki var ve bu ilişkiyi Freud'un açıklamalara dayalı olarak kurgulamak olanaklı.

Sanaterapi'de okur ödüllendirilmiş olmuyor. Okurun yazarı; izleyicinin üreticiyi rahatlatabilmesi için onun da bu sanatsal yaşantıdan haz duyması ve yazar gibi birkaç tahtasının eksik olması gerekir.

O halde sanatsal yaşantı üretmek kadar «tüketmek» de hastalıklı bir ilişki oluyor.

Sanatın haz boyutunun yanında estetik - bilgisel boyutunu görmeyince, sanatın her türlü dışı vurumunu marazi saymak kaçınılmazdır. Çünkü sanatın bilgi, zekâ ve üretimden yalıtılmış *olanaksız* hali, yalnızca haz olarak varlığı, ancak delilik olabilir.

Sanat, insanın düşünmesine ve içteplerine direnmesine karşın, içten fışkıran bir bilinçaltı mıdır? İnsan bilinci ve bilinçaltı böyle birbirinden ayrılabilir mi?

Metafizik bakışla bu mümkün.

Madde-ruh

Papaz-günahkâr

Psikiyatrist-hasta

İzleyici-sanatçı ilişkilerinde akıl ve «nefs» birbirlerinden bıcakla kesilmiş gibi ayrılıyorsa, bu bize metafiziği verir. Bu ilişkide, «sanaterapi» bir yaklaşımla izleyicinin papaz, psikiyatrist yahut herhangi bir dinleyici olarak «günahkâr»dan feyz alması tek «ayrıcalık»tır.

Sanatsal üretim ve «tüketim» süreci böyle açıklanabilir mi?

Hayır!

Sanat, heyecansal ve sezgisel olduğu kadar bilinçle de ilişkilidir. Onu içtepler üzerindeki kontrolü kaldıran düşlerle

karıştırmak doğru olmaz. Kaldı ki düşlerimiz bile yaşamla koşulludur, dolayısıyla *tamamen özgür* içtepleri ifade etmezler. Uyanık haldeyken «içteplerini tamamen özgür bıraktığını» *sanatan* sanatçı ancak akıl yoluyla içteplerin nasıl serbest bırakılabileceğini kurgular; içteplerini serbest bırakmış olmaz. Anlaşılacağı gibi bir psikanalitik malzeme olmak derdine düşen sanatçı bile *sanaterapi* bir malzeme olamaz. Malzeme olduğu anda ortada sanat kalmaz, psikolojik danışma başlar.

Sanatçının ya da bilimadının birdenbire «vecd» içinde kendinden geçerek ürününü yaratmaya başlaması, aslında dâğınık bilinçlerin ve çağrışımların *düzenlenmesidir*, akılla kurmadır.

Düşündüğünü düzeltmeyen, estetiği düzenlenmemişlikte bulunan tutum ise felsefi anarşizmin ta kendisidir. Psikolojiden sanata sıçrayan modern nihilizm ve anarşizm, sanatta uygarlığın dev atılımları karşısında küçülen insanın, ilkel uygarlığa, kayıp cennet «Atlantis»e özenmeye başlamanın psikolojik koşulludur. Toplumsal gelişkinlik karşısında sanatın «primitif» örneklerle öyküne nostaljisi bunu göstermektedir.

İnsanın toplumsal gelişme karşısında bir birey olarak hiçlenmesinin en önemli göstergesi insanın günlük yaşamda modern, zekâda ve sanatta «primitif» olmasıdır, denebilir. Yani çağdaş burjuva yaşam, insanın yaşam pratiğini düşünsel pratikinden ayırıyor. Ruh-madde ikilemi, bilinç-yaşam ikilemi olarak yansıyor.

Bize diyalektik materyalist yaklaşımla parçalanmış insan benliğinin yerine bütüncül insanı koymak düşünüyor.

NOTLAR:

- 1) W. Reich, *Cinsel Ahlakın Boy-göstermesi*, Payel Yay. 1976, s. 239
- 2) R. M. Liebert, Michael D. Spiegler, *Personality*, The Dorsey Press, 1970 Homewood, Illinois, s. 46
- 3) V. I. Dobrenkov, *Erich Fromm'un ve Yeni Freudculuğun Eleştirisi*, Sorun Yayınları, 1985, s. 24
- 4) Ender Gürol, *Freud, Cem Yayınları* 1978, s. 172
- 5) C. S. Hall - Dindzey, *Theories of Personality*, John Wiley Sons Inc. London, Second Printing 1957 N. York Bk. Freud
- 6) Dobrenkov, Agy, s. 49
- 7) Engin Geçtan, *Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar*, Maya 1981, s. 87-88
- 8) Ender Gürol, *Carl Gustav Jung, Cem Yayınları*, 1977, s. 8
- 9) E. Gürol, *Agy*, s. 11-12
- 10) E. Gürol, *Agy*, s. 170
- 11) Üstün Dökmen, *Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi*, AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi Cilt 18 sayı 2, 1983, s. 385

TARKOVSKİ'DEN PASOLİNİ'YE

SİNEMA ve EDEBİYAT

ALP BUĞDAYCI

1.

Geçen yüzyılda, film kamerası, film şeridi ve gösterim aletinin yüzü suyu hürmetine çevrilen yarım dakikalık 'Tren Geiyor' filmiyle göz, varlığını dünya âleme gösterdi. Hızla rüştünü ispat etmeye koyuldu sonra da. *Lumiere Kardeşler* ve *G. Meliès*, sinema sanatını 'doğurdular'. Doğum sancılı geçmişti ama bebek hızla büyüyordu. Kendilerinden sonra gelecekle arasında çocuğu büyötmek, beslemek isteyenleri, onu inanılmaz bir hızla *spastik* hâle sokacaklarını nereden bilebiliirdi ebeveynleri?

(...) Sinematografi hemen ardından, kaçınılmaz olarak, sanatsal bir yola, küçük burjuva değerlerine ve çıkarlarına en uygun düşen bir yola itilmiştir. Tam yirmi yıl içinde, yaklaşık tüm dünya edebiyatı ve tiyatro oyunları 'filme alındı'. Sinema basit ama çekici bir tiyatro buzluğu olarak kullanıldı. O günlerde sinema yanlış bir yoldan gidiyordu ve bugün biz, hâlâ bu yanlışın üzücü meyvalarını toplamakta olduğumuzu hiç hatırdan çıkarmamalıyız.¹

2.

Başlangıcından bu yana her edebiyat/tiyatro uyarlaması, giderek alevlenen bir sorun oldu. Sanatların birbirleri arasındaki ilişkilerin, sanatların özgünlüklerini zedeleyip zedelediği sorunu hep tartışılmalıdır. Gerçek yaratıcılar ise sanatların birbirlerini 'etkilemeleri'nden hiçbir zaman rahatsız olmadılar, tersine: bu etkilenme giderek daha verimli, daha hoş bir ilişkiye dönüştü.

Sinemanın kendini yeni yeni bulmaya başladığı ilk yıllarda, edebiyat uyarlamalarına, 'az çok kullanılacak ehven-i şer' gözüyle bakılıyordu. Oysa geçen zaman içinde, sinemanın edebiyat ve tiyatroya daha sık başvurduğu görüldü. Öte yandan edebiyat da, sinemanın bu yükselişine ve 'etkileme gücüne' kendini tuhaf bir şekilde 'uydurdu'. Yazı yazmak, giderek, 'sinemaya uygunluk' diye anlaşılmaya başladı. Edebiyatta da, sinema tekniğine uygun ya da filmse görüntüyle uyusabilen ifade biçimleri tercih edilir oldu. Yazarlar, (maalesef) bu bakış açısıyla, kitaplarını 'plân plân' yazmaya başladılar.

Sinemanın olağanüstü gelişiminin sırrı (ve çelişkisi), şu meşhur, 'yığınları dolaysız etkileme gücü'nde yatıyordu. Bu, daha ilk film gösterimlerinden itibaren belli belirsiz de olsa 'saptandı' ve 'bu gerçek gözetilecek filmler yapıldı. Edebiyat dahil bütün sanatlar bir singeler sistemine gereksindikleri halde, si-

nemanın hiçbir dile, hiçbir özel işarete gerek duymadan, kameranın görüş alanına giren dünyadan kesitleri doğrudan doğruya mekanik bir şekilde kaydederek, bir film bütünüdür görün-tülerini yaratabilecek kudrete sahip olduğu anlaşılmıştı çünkü. Bu 'etkileme gücü'nün kısa zamanda yarattığı endüstri, ister istemez, sanatçıların yanı sıra zanaatkarlara da ihtiyaç duydu. Sinema bir 'teknik' işi haline geldi. En iyi zanaatkarlar, sinemayı en iyi yapanlar olarak kabul edildiler. Ciderek, 'sinema piyasası'nı, bu 'endüstri'yi belirleyenler de onlar oldu: normlar, değerler, kurallar, tabular, starlar yaratıldı. Sinema kimilerince, 'hoşça vakit geçiren bir şey' olarak algılandı ve sunuldu. Hâlâ da öyle gören bir çok insan var.

Sinema öyle bir keşifti ki; gün gelecek, kıtalar, diller, insanlar arasındaki görünüş farklarını silecek, evrensel bir insanlık idealinin tahakkukuna yardımcı olacaktı. Bu öngörünün yanlış çıktığı söylenemez. Öyle ya da böyle: Sinema, kendine ait 'dili' kurmaya başladığı günden bu yana, yeryüzünün dört bir köşesine daha kolay ulaştı. İnsanlar arasındaki görünüş farklarını silebildiği söylenemez de, büyük insanlık idealinin tahakkukuna epeyce yardım ettiği inkâr edilemez. Sinemanın bu çabasında en önemli şey, 'sinema dili', 'görsel dil', ya da 'filmse görüntü' adları verilen 'kendine özgü bir dil'in oluşturulması için verilen mücadelede ortaya çıktı. Sinema, insanları canevinden vurabiliyor, sarsabiliyor; insanlar sinemalara 'hayat dersi almak' için, başka hayatları tanımak ve öğrenmek için gidiyorlardı. Çünkü:

«Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz işlenmemiş zaman yüzünden sinemaya gider. Yaşam deneyimleri arayışı içinde ortaya gider, çünkü sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir; hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, adeta gözle görülür bir şekilde uzatır da. Sinemanın esas gücü buradadır, yoksa 'star'larda, bikkınlık veren konularda, günlük hayatı unutturan eğlencelerde değil.²

Sinemanın 'teknisyenleri' bu sanatı içdiş etmelerine, bütün bir kültür ve uygarlık birikimini 'istedikleri' gibi kullanmalarına, tırtıklamalarına rağmen, gerçek yaratıcılar 'bu tür parazitliklere hiçbir zaman yüz vermediler. Sinemanın dil-sizliğine, olgulara 'dolaysız' bakabilme gücüne güvenerek yeni

ifade biçimleri arayışları içinde oldular. Eğer bugün bir 'sinema sanatı'ndan söz edilebiliyorsa; bu, 'ticari sinema' kisvesi altında 'sirk gösterisi' sunanlar tarafından değil; film makinesini 'düşünmek' için kullanan sinema yaratıcıları sayesinde gerçekleşmiştir.

3.

Sinema bugünkü değerler düzleminde *ticari* bir eylem, *ticari* bir oluş'tur; bu anlamda bir o kadar da kolay bir 'zanaat'tır. Yaratıcılık, sır ve kişisel buluş olmaktan çıkmış, Popüler Kültür'ün formüllerine, kalıplarına indirgenmiştir. Uzun zamandan beridir de, bu kalıplara ve şemalara göre seri halde filmler üretilmektedir.

Ashında sinema bu anlamda, tırtıklayan ama eşelemeyen, masseden fakat yeniden yoğurmayan, düşünüyor gibi yapan ama aslında sadece kaydeden bir sanat olageldi. Sancılı yaratma süreçlerinin ardından damıtılan yapıtların fikirlerini, yapıtlarını, bir çırpıda gövdesine indiriverdi. Bunu yapabilmek için de, hazır çorba formülünü bilmesi ve malzemeyi uygun biçimde kullanması dışında, sadece ve sadece gözlerini 'dikivermesi', 'bakması' yetti.

Denilecek ki: Sinema beğenile de beğenilmese de, insanların kendisine çekiyor; onları etkiliyor, hatta eğitiyor ya; aslo-lan bu değil mi? Ashında yerinde bir soru olurdu bu. İyi ama, filmse görüntüyle edebiyatın (ya da resmin, müziğin) bir ve aynı şeyler olduklarını kim iddia edebilir? Sadece bu da değil: Beyazperdeden yansıtılan görüntülerin *filmse görüntü* olduğu konusunda ne gibi bir kanıt sunulabilir ve inandırıcılık sağlanabilir? Soru şöyle de ortaya konulabilir: Edebiyatta anlatılmamış, resimde resmedilmemiş, müzikte bestelenmemiş, (ya da bütün bunların daha iyisinin sözkonusu sanatlarla anlatılması imkânı olduğuna inanılmayan) filmse görüntülerden kaç tane sayılabilir?

4.

Bütün etkileme ve bilgilenme süreçlerinin dışında nasıl her sanatın kendi *dili*, anlatım yolları varsa, sinema da kaçınılmaz olarak bu yola girdi ve ilerledi. Böylece ticari sinemayla yönetmen sinemasının (ya da sanat filmlerinin) arasındaki farklılık iyice belirginleşti. Kutuplar keskinleşti, kampların adı kondu. 'Yönetmen Sineması' kavramına inananlar 'alıştırılmış' ve 'şartlandırılmış' seyirciyi gözeterek açıl de, başka şeyleri düşünerek filmler yapıyorlar. Açık olarak görüldüğü için: Sinemanın işi, edebiyat/tiyatro malzemesini, olay örgüsünü, durum'larını, karakterlerini... film kamerası aracılığıyla (filmse görüntüyle ya da fotoğraflarla) beyazperdeye aktarmak değil. Bunun tersini düşünen ya da bu hususta hiç

'düşünmeyen' sinemacılar ise, gündelik rüzgârlardan da çokça etkilenecek 'halkın seveceği' filmler yapıyorlar. Böylece ortalama ve alıştırılmış seyirciye yönelik ürünler ortalığı kaplıyor. Popüler Kültür'ün bizzat kendisinin beslediği, yönlendirdiği, şartlandırdığı insanların tüketcekleri; muhtemelen pek sevecekleri, hatta bayılacakları filmler üretiliyor. Eh, bu film de yıllardır sinemalarda kapalı gişe oynuyor.

Hâl böyle olunca yazmanın hiçbir anlamı yok o zaman; ya da kalmıyor. Heyecanlı, sürükleyici bir 'şey'ler tasarlıyorsunuz (şöyle hafif egzantrik ve hatta mümkünse egzotik); olay örgüsünü (hikâyenin başı, ortası, sonu ve bazen de flash-back'i vardır) kurar, çatısını çatarsınız; starlar da bulunduğunda ve filmin çekilme süresinde kamuyunda gereken *etki-beklenti* yaratıldığında, bir film aşağı yukarı kotarılmış demektir. Geriye kalıyor filmse görüntü (!). Onu da şöyle işinin erbâbı bir yönetmen halletti mi, tamam; işte size bir film; hele de biraz büyükçe bir prodüksiyon olursa işi(n)miz iş.

Yâni, Popüler Kültür'ün kuyuculuğunun sınırı yok. Varolan bütün görsel-ışitsel iletişim araçlarının yeniden üretilmesi, kullanılması ve ısıtılarak tedavüle sokulmasıyla, insan her geçen gün biraz daha kuşatılıyor, biraz daha sınırlanıyor ve biraz daha bunahıyor. 'Bilinç Endüstrisi' adı verilen bu yaratık, bugün 'ürün' halinde sunduğu fantazyalarla insanları albulukaya almakla meşgul. Popüler Kültür'ün hegemonyası altındaki bütün *iletişim araçları* insan-oğlunun düş görme yeteneğini her geçen gün biraz daha köreltiyor. Bize nasıl, ne gibi ve ne tür düşler görmemiz gerektiğini öğretiyor. Sistemin 'bize' biçtiği, uygun gördüğü hayata katlanmamızı, boyun eğmemizi, kaderimize razı olmamızı; reddetmememizi öğütüyor. Üstelik bunlar, 'çağdaş mit'ler kılıfı altında en etkili sanatılardan biriyle, 'Sinema-TV'yle sunuluyor yığınlara. İlk çağlardan beri mäsallara, cin peri öykülerine, mitolojiye duyulan ilgi, bu motiflerin yeniden üretilmesiyle eskkiye dönüş biçiminde kullanılıyor. Eski ve bilinen bir örnek: 'Ekmek ve Sirk' isteyen 1930'ların Amerikalısına, Hollywood, 'sirk' sunmaya yönelmiş ve 'King Kong' gibi bir yaratığı icad etmiş, bundan iyi de para kazanmış. Burada bir parantez açıp bilimkurgu edebiyatına/sinemasına göz atılabilir:

«Yaygın ve çok okunan kesimiyle bilimkurgu, yüksek nitelikli bir edebiyat değildir. Bu yaygın türleri ile Bilimkurgu, daha çok, bir *paraliterature*'dür. Bilimkurgunun çok satılan, çok okunan bu büyük kesimi (yüzde 95'i) kâr amacıyla ya-

zılan; birbirinin kopyası denecek kadar konfeksiyon işi; okunduktan sonra da bir yana atılan cinsinden kötü şeylerdir. Estetik bakımdan ilkindirler.»

Yukardaki alıntı, 'çok satan' ve 'popüler hâle getirilmiş' bütün sanat ürünlerinin ruhunu aydınlatılabilir. Yani: 'Star'lı ve 'heyecanlı' sinemayla, ismarlanmış ve tasarlanmış hayatları cep kitapları boyutuna sığdırabilen edebiyat arasında, çok fazla bir fark olmadığı görülür.

Açık olan şu: Ortalama ve yetiştirilmiş seyirci, (diğer sanatlarda olduğu gibi) daha uzun bir süre bu tarz, bu tür filmleri isteyecek, tüketecek; farklı ve arayış içinde olanları beğenmeyecek, küçümseyecek: 'sabuklamalar' olarak nitelendirilecek; ama miyadının dolduğunun farkına varmadan da ölecek, gidecek.

Federico Fellini, yukarıda sözü edilen seyirci türünü küçük gördüğünü hiç saklamaz; salonları dolduran seyircinin 'kim' olduğunu bilmediğini söyler: «(...) Bilinmeyen bir şey için nasıl kaygılanabiliriz? Zaten bu seyirci sözcüğü de ne demeye geliyor? Kimdir onlar? Seyirci, hiçbir ortak bilinci ya da kimliği olmayan bir canavardır, bu yüzden onun istekleriyle şartlanmak olanaksızdır.» Fellini, bu sözler üzerine sorulan, «ortak bir kimlikleri olduğunu inkâr etmenize rağmen, seyirciyi ortak bir görünüm altında topluyorsunuz?» sorusunu da şöyle karşılar: «Daha çok bir acıma bu gerçekte: Yöünü şaşırılmış bir koyun sürüsüne duyulduğu gibi. Seyirci, sonuç olarak, sinemacıların yaratısından başka şey değildir. İşe yaramaz, çünkü bozulmuştur... sinema, dışardan, yaratıcı tarafından yönetilen belli ölçüde bir algılamaya yaratmıştır. Halk belli bir yaklaşıma alışmıştır. Bunu yapmayan bir film geldiğindeyse anlamaz olurlar.»

5.

Sinemamanın yayılmaya başladığı yıllarda beliren sorulardan biri de, tiyatronun sinema karşısında yaşamını sürdürüp sürdüremeyeceğiydi. Geniş topluluklara kolayca ulaşma imkanıyla sinema, dilediği zaman tiyatronun yapısını olduğu gibi aldı, dileyince de değiştirdi. Kesti, biçti, uygun bulduğu biçime soktu. Zamanla, yeni bir buluş olmanın sağladığı ilgi salgını durulunca, bu kez sinema adına kaygılanılmaya başlandı. 'Teknik olarak' sinema bulunca, 'şıp' diye 'sinema sanatı'nı da bulduklarını sananlar, yanlışlıklarını kısa sürede anladılar.

Bu bağlamda, sinemayla edebiyat/tiyatro ilişkisi ve ilişkisi, ta baştan beri sürüyor. Sinemanın başlangıcındaki o müthiş 'ilgi'nin de etkisiyle, birçok edebiyatçı, şair... sinema için yazmaya başlamışlardı. Zamanla, senaryo, daha bir önem

kazandı. Filmler, kâğıt üzerinde en ince ayrıntılarına kadar tasarlandı, senaryodan millim sapmadan sinema yapılmaya başlandı. Ticari sinemanın, edebiyatı, tırtıklayacağı bitmez tükenmez bir kaynak olarak görme ve kullanma eğilimi, artarak sürdü. Senaryonun, 'edebi bir yapıt' olup olmadığı da, o günden bugüne tartışılmalı. Oysa sinemada asılan 'görüntü'ydü, sözler ya da diyaloglar değil. Bu, deneyle de sabittir. En ince ayrıntılarına kadar yazılmış, 'tamamlanmış' bir çekim senaryosunun tek başına hiçbir değeri yoktur, işe yaramaz. Görüntülerle ya iyi bir film elde edilir, ya da (senaryo ne kadar iyi olursa olsun) edilemez. Senaryo, filmin yaratılması ve elde edilmesi sürecinde kullanılan araç gereçlerden (kâğıt, kalem, film şeridi, kamera...) herhangisi biridir sadece; 'bir edebiyat, bir yazın türü' değildir.»

Edebiyatla sinemanın bağlantılarını da 'düşünen' Tarkovski, başlıca ortak noktanın, 'gerçekliğin sunduğu malzeme'yi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlük olduğunu belirtir ve şöyle der: «(...) Bu noktanın dışındaki her noktada sözle ile görsel-filmsel ifade tarzı arasında temel varolan farklılıkların bir sonucu olan uzlaşmaz ayrılıklar ortaya çıkar. Aralarındaki en temel farklılık ise, edebiyatın, dünyayı dilin yardımıyla tanımlamaya çalışması, sinemanın ise böyle bir dile sahip olmamasıdır. Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır.»

Ayrıca: Sanatlar elbette birbirlerinden etkilenirler. Ama bu hiçbir zaman, bir sanatın kullandığı temaların ve dilin, bir başka sanatın daha gelişkin olduğu varsayımıyla imkansızla tekrarlama anlamına gelmez. «Bir senaryo, edebi bir eserin bütün güzelliğini ve büyüklüğünü taşıyorsa, o zaman düzyazı olarak kalmaya devam etsin.»

Andrey Tarkovski'nin, sinemasında ve fikiryatında gerçekleştirdiği en ileri şey, sinema sanatını öteki bütün sanat dallarından, onların alanlarından 'kesinlikle' ayırması, hatta yalıtması; bence; filmlerini de özgün kılan (her şeyin ötesinde) bu. Bir edebiyat okur-yazarı olarak, edebiyatta fazlasıyla 'edebi' olunması gerektiğini düşünüyorum. Tarkovski'nin filmlerini seyrederken beni en çok heyecanlandıran ise sinemanın 'hashığı' oldu. Kâğıt üzerinde tarif edilenlerin fotoğrafları ya da gözün algıladıklarının 'kare kare' çekilmesi, kurgulanması değildi; perdeye yansınlar; başka bir şeydi. Kendi adıma öğrendiğim ve hissettiğim şey, en halisinden film görüntüsünün, filmsel gerçekliğin, filmsel zamanın... görkemli ve etkileyici örneği, yani sinemanın biz-

zat kendisi oldu. Edebiyatla sinemayı her zaman kıyasladım ve her seferinde vardığım sonuç, bize sinema adına beyazperdeden yansıtılanların edebiyata oranla daha yetersiz, daha kısıtlı olduğuydu. Sinema salonundan çıkarken hissettiğim, çok zaman, bir aldatılmışlık, kandırılmışlıktan öte bir şey değildi. Hayır, abartmıyorum. Zaten, 'sinemanın bir oyun, bir sirk' olduğu yolundaki yaygın eğilime, düşünceye itibar etmediğimi söylemeliyim. Sirk halinde sunulan sinemanın da, 'eğlenti'nin ötesinde bir 'his' u yandırmadığını düşünmüşümdür hep (eğlenerek ve gülerек de düşünülebileceğine inanmadığım anlamına gelmiyor bu tabii).

Zaten iyi edebiyat okurları, ticari (kim zaman hem ticari, hem sanatsal?) filmleri onbeş dakika, bilemediniz yarım saat seyrettikten sonra, filmin izleyeceği yol üzerinde bir yargıya ulaşabiliyor. Bu yargı, çoğu zaman yanıltmıyor da insanı. Aynı şeyin edebiyat için de geçerli olduğunu söyleyecek olanlara, meselenin, sadece 'olayların gidişini' tahmin etmek değil, aynı zamanda 'düşünmek' olduğunu söyleyerek cevap vereceğim: Eğer aklı başında birçok insan bir filmi birden fazla seyretmek için gereken zamana ve sabıra sahip olabilseydi, birtakım görüntülerin beyazperdede nasıl kuralaştırılarak sunulduğu, kablalaştırıldığı, zamanın nasıl 'ters' bir biçimde dondurulduğu, statikleştirildiği daha kolay anlaşılacaktı.

Bu bağlamda, Tarkovski'nin, senaryo ve film için neler dediğine bakalım:

«(...) Senaryo benim için hiçbir zaman özel bir edebi değer taşımadı. Asla! Bir senaryo ne kadar filmselse, edebi başarı sağlama umudu o kadar azdır. Bu yönüyle pek çok tiyatro oyunundan farklı bir konuma sahiptir. Ayrıca, bugüne kadar gerçek bir edebi düzeye ulaşmış bir film senaryosuna hiç rastlanmamıştır. Aslında, edebi yeteneğe sahip bir insanın, maddi gerekçeler hariç, hangi akla hizmetle senarist olmaya kalktığını hiçbir zaman anlayamadım. Bir yazar yazmalı. Filmsel görüntülerle düşünmesini beceren birisi ise yönetmenler ordusuna katılmalı.»

Tarkovski, 'Film Tasarımı ve Senaryo' altbaşlığıyla ele aldığı konunun sonunda da şöyle der: «Bir senaryoda, edebiyat ya da düzyazı olma iddiasını taşıyan en ufak bir nokta bile filmin oluşturulma süreci içinde kararlı ve tutarlı bir biçimde ayıklanmalı ve yeniden işlenmelidir. Edebiyat, sinema sanatı içinde eritilmelidir. Kısacası, film tamamlandıktan sonra ortada edebiyat diye bir şey kalmamalıdır. Film çalışmaları sonra ordikten sonra geriye kalan yalnızca bir kurgu listesidir ve

kimse de bunu artık, edebiyat diye tanımlayamaz. Daha çok, bir körün gördüklerini, bir başkasına anlatmaya benzer.»

Sinemamanın bir 'dil' olduğunu yavaş yavaş farkeden sinemacılar, çok daha önce de benzer düşünceleri dile getirmişlerdi: «Sinema... yavaş yavaş bir dil haline geliyor. Dilden kasdım, ne kadar anlamsız olurlarsa olsunlar, sanatçının düşüncelerini, tutkularını açıkça ifade edebileceği bir biçimdir... Film zamanla kendisini görüntünün despotizminden, hâyâlden kurtararak kâğıt üzerinde yazılan bir kelime kadar yumuşak ve sağlam olacaktır.»

7.

Ece Ayhan, «Sinema ve Şiir» başlıklı yazısında, sorunu şiir bağlamında ele alır. Şiirin, öteki sanatlarla olduğu gibi, sinemaya da 'aynı oranda' katkıda bulunduğunu söyler ve 'etkilenmeye' işaret eder: «Sinema şiiri daha çok etkiliyor bugün.»

Büyük sinema yaratıcılarını has şairler, 'sinemanın ozanları' diye niteleyen Ece Ayhan, şöyle bitirir: «Film yapmak... kendi kendini bulabilmenin, kendi üzerinde konuşabilmenin bir yoludur. Özgünlüğün... bu biçimde sürdürülmesinde de anlaşlıkları için sinema ve şiiri bundan böyle de, ilişkiler içinde tasarlayacağız.»

«Şiir Sineması'nın kurucusu sayılan Pier Paolo Pasolini de, 'sinema dili' konusunda epey kafa yormuştur. 68'li yıllarda, 'Yeni Amerikan Sineması'nın önde gelen sözcülerinden ve 'Film Culture' dergisinin yöneticilerinden Jonas Mekas, bir soydeşide, Pasolini'ye, ABD'de 8 mm ve 16 mm'lik yedi milyon kamera bulunduğunu söyler. Filmi, endüstrinin elinden alarak 'evlere' götürmeyi tasarlıyorlardı: «Yeraltı sinemasının bütün anlamı budur.» Bu yedi milyon kameranın politik bir güç olabileceğine inanılır. Sonunda, hapishanelere, bankalara, orduya girecekler ve bu, kendi bulundukları yerleri görmelerine yardımcı olacaktır. «Bu yedi milyon kameraya söz hakkı vermek istiyoruz», der, Jonas Mekas. Pasolini ise, «biraz şüpheliyim», der ve sorar: «Amerika'da kaç milyon yazı makinesi var? Umutlarınızı gülcük bir biçime sokmak istemiyorum, tam tersine. Ama niçin kendi kendini bağımsızlığa kavuşturma girişimi için sinemayı edebiyata yeğlediğinizi anlamak istiyorum.» J. Mekas, insanın yazı makinesiyle hayallerini, komplekslerini, düşlerini yazabileceğini; kameranın ise gerçeği gösterdiğini, gösterebildiğini söyleyerek kendini savunur. Bu cevap, J. Mekas'ın sinemayı edebiyata niçin tercih ettiğini açıklar gerçi; ama Pasolini'nin asıl anlamak istediği, 'sinemayla şiir yapıp yapılamayacağı'dır. 'Şiir sineması' kavramını filmlerinde uygulamaya çalışan

P. P. Pasolini, kendi deyişle, 'sinemaya kırkıdan sonra girmiş bir edebiyatçı'dır. İlk filmi, sadece, 'düşüncelerini değişik bir teknikle anlatmak için' yapar ve bunu da ilk filmi ni çevirerek öğrendiğini söyler: «Ondan sonraki her filmim için de ayrı ve uygun bir teknik öğrenmek zorunda kaldım.»¹¹

P. P. Pasolini, senaryoyu 'dilbilim' açısından incelediği yazısında yazarın bağımsız bir eser yaratabilmek için bir senaryo tekniğini benimsemeye karar verdiğinde, 'çevrilecek olan' bir sinema eserine anırtma yapmayı kabullenmesi gerekliliğinden söz eder.¹² «Yoksa benimsediği teknik uyduzmadır ve o zaman doğrudan doğruya 'edebi yazının' geleneksel biçimleri arasına girer» diyerek senaryonun, 'bağımsız bir teknik' olduğunu vurgular.

Bizi ifade ettiği 'şey'e gönderen sözcüğe (ya da işarete) Pasolini, 'im' adını veriyor. Her sözcük ya da im, ifade ettiği (başka bir deyimle imlediği) şeye gönderir bizi. Buna, 'im-imlenen' ilişkisi denir: bir yazıyı okurken ya da birisini dinlerken bu işlem sayesinde okuduğumuzu ya da işittiğimizi anlarız.

Pasolini, senaryoyla ilgili olarak, bir başka 'im-imlenen ilişkisi'nden söz ediyor. Bu 'başka' ilişkiyi açıklamak için de, sözcük biçimi altında olan imleri üçe ayırıyor: a) *Grafem*: İfade ettiği anlamı yazılı şekle iletebilen en küçük birimdir ama alıntılatacağımız yazıda, imin grafik yanını gösteren anlamında kullanılmıştır. b) *Fonem*: Yazıda, fonem, imi meydana getiren ses ögesi olmaktan çıkıyor ve imin söylenişinde ortaya çıkan 'esas nağmesi'nin adı oluyor: c) *Sinem*: Yazılı-Sesli imin üçüncü ögesi. Hayalimizde kurduğumuz görüntü birimine, Pasolini, 'sinem' diyor. Yani sinem, filmde görülecek, gösterilecek, anlatılacak, imlenilecek şeylerin imidir. Bu, «sinem, diğer öğeler olmadan da imleneni anlatabilir», demektir.

Bu durumda sinem, yazılı-sesli dillerde imin bir ögesiysen, sinema dilinde imin ta kendisi oluyor. Pasolini, bu şekilde bağımsızlaşan, diğer öğelere ihtiyacı olmadan bize imleneni veren sinema, GÖRÜNTÜ-İM adını takıyor. Görüntü-im'i, görüntüyle karıştırmamak gerekiyor Pasolini'ye göre; çünkü görüntü-im'ler ancak belli bir düzen içinde diziirlirse görüntüyü yaratabilirler.

«Senaryo tekniği 'im'inin en başta gelen özelliği, birlikte olan ve birbirine kavuşan iki ayrı yoldan imlenene anırtma yapmasıdır. Yani: Senaryo imi, bir yandan alışılmış bütün yazı dilleri ve özel edebiyat dilleri gibi imlenene anırtma yapar; ama aynı zamanda, okuru başka bir ime, çevrilecek olan filmine imine göndererek aynı im-

lenene, ikinci bir yoldan anırtma (telmi) yapar. (...) Sinem'ler ilkel görüntülerdir, gerçekte varolmayan monad'lardır. Sinemlerin düzenlenmesinden görüntü doğar.

«Sorunun düğüm noktasına geldik: Sinem'lerin düzenlenmesi bir edebiyat tekniğine bağlı değildir. Bunlar, sinem'lerden ve görüntü-im'lerden kurulu bir sisteme dayanan başka bir dil meydana getirirler. (...) Şimdiye dek sinema dilinden, yazılı-sözlü (edebiyat, tiyatro, vb.) dilin benzeriyim gibi söz edildi ve bu dilin görel (visuel), yani ancak biçimci sanatlarla benzerliği yüzünden inceleme konusu oldu. Bu dilbilimsel kopyacılık, sinema üstüne yapılan her türlü inceleme ve araştırmayı yanlışlığa götürüyor... semiyoloji için, sinema dilinin, en aklı gelmedik, garip, farazi dillerden hiçbir farkı yoktur.»¹³

Pasolini, sinemayı edebiyattan alınmış kavramlarla düşünmeye şiddetle karşı çıkar: «(...) Görüntü-im dediğimiz bu temel öge nedir ve görüntüyü meydana getiren görüntü-im'lerin düzenlenişi nasıldır? İşte burada da düşünürken edebiyattan alınma birtakım kavramlar yerleştirilmiştir kafamıza. Bu yüzden sinemayla yazılı diller arasında, farkına varmadan ve durmadan bir benzerlik kurarız... Sinema dilinin isimleri, fiilleri, bağlaçları, ünlem işaretleri nelerdir? (...) Eğer sinema başka bir dilse, bu tanımayan dil, alıştığımız dilbilimi kurallarıyla hiç ilgisi olmayan kurallardan kurulu olamaz mı? (...) Sinema bir dildir, hiç değilse farazi ve potansiyel bir dildir. (...) Senaryonun edebi yapısından, sinematografik yapısına... geçiş de deneylere dayanarak yeniden yaşayabiliriz çünkü senaryonun 'yapısı', özellikle bu 'edebiyat evresinden sinema evresine geçiş'ten ibarettir.»¹⁴

8.

Elbette, bu bağlamda, diğer sanatlardan da, çarpıcı örnekler bulunabilir. Örneğin: Gabriel Garcia Marquez. Şu sıralar, ülkesi Kolombiya'da bir Film Enstitüsü'nü yönetmekle de meşgul olan Marquez, büyük edebi gücünün yanı sıra, gençliğinden bu yana tutkulu bir sinema izleyicisidir de. Romanlarında kendisini en çok uğraştıran şeyin 'edebi yapı ve çatı' olduğunu ısrarla vurgulayan Marquez, «kitaplarındaki çıkış noktası nedir?» sorusuna şu karşılığı verir: «Görsel imge. Sanırım, diğer yazarlar için bir kitap, bir düşünceden ya da bir kavramdan doğar, gelişir. Ben, bir imgeyle başlarım her zaman.» Marquez, «sinema, yazarı yararlı teknikler öğretebilir mi?» sorusu karşısında da şu kısa 'itirafname'yi yazar:

«Bilemiyorum. Benim durumunda sinema hem destek, hem köstek oldu. Bana imgelerle dü-

şünmeyi öğretti fakat aynı zamanda Yüzyıllık Yalnızlık'tan önceki bütün kitaplarımda, karakterleri ve sahneleri hayalimde canlandırmak için abartılmış bir gayret, hatta sabit fikir haline gelen kamera açısı ve çerçevesi görüyorum. (...) Albaya Kimseden Mektup Yok... stil olarak bir film senaryosuna benzer. Karakterler, onları sanki bir kamera izliyormuş gibi hareket ederler; kitabı yeniden gözden geçirdiğimde, kamerayı görüyorum. Şimdi, yazınsal çözümlerinin sinematografik çözümlerinden çok farklı olduğuna inanıyorum.»¹⁵

Yerli ve çok taze bir örnek de bizden verilebilir: Yılmaz Güney. 'Angaje' bir sanatçı olduğu için değil, dünya ölçüsünde büyük bir sinema yaratıcısı olduğu için de önemlidir Yılmaz Güney. Tabii, Y. Güney'in aynı zamanda çok iyi bir 'yazar' olduğunu söyleyenler de var. Hatta 1974 yılında Orhan Kemal Roman Armağanı'nı bile kazanmıştı 'Boynu Bükük Öldüler' romanıyla. 1971 tarihini taşıyan bu romanının ardından, Hücrem (1975), Salpa (1975), Sanık (1975), Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz (1977) romanları yayımlandı. Yılmaz Güney, romanların dışında, sayısız hikaye ve senaryo da yazdı. Peki, Yılmaz Güney bir edebiyatçı mıydı? Yoksa bir yazar mı? İkisi de değil: Güney, dâhi bir sinemacıydı. Gelecek kuşaklar tarafından da yazdığı kitaplarla değil, çevirdiği, yönettiği filmlerle hatırlanacak. Yazdıklarının değerinin (incelemeleri ve mektupları dışında) edebi olarak değerlerini neredeyse 'sıfıra' yakın oluşu da, 'yazı yazmayı' sinema kadar beceremediğini gösterir. Kullandığı sinema dili ve sinematografik çözümlerle sağladığı etki gücüne, tek kelimeyle olağanüstüdür. Sinemayla edebiyatı birbirinden bu kadar güzel ayıran ve 'etkilenmeyi' bu kadar çarpıcı biçimde ortaya koyan çok etkili bir örnek bu bence.

9.

Filmleriyle sinematografik anlatıma yeni bakışlar getiren yönetmenlerin en ilginçlerinden biri, Alfred Hitchcock'tur. Hitchcock'a hayranları tarafından sıkça yöneltilen sorulardan biri de, «Suç ve Ceza'yı niçin filmle almadığı'dır. Hitchcock, François Truffaut'a bunu şöyle açıklar: «Bunu asla yapmaya çağırm. Çünkü Suç ve Ceza bir başkasının başarısıdır... yapmış olsam bile iyi bir şey olmayacaktı... Dostoyevski'nin romanının da, her birinin bir işlevi olan çok, çok fazla sözcük var.»¹⁶

Hitchcock, edebiyat eserlerinin sinema tarafından ruhunun, özünün boşaltılması karşısında ise çok sinirlenir: «Hollywood yönetmenlerinin edebiyat yapıtlarını nasıl mahvettiklerine dair çok şey söylenmiştir. Benim buna asla bir katkı olmayacak!

Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı: unutarak, sinema yaratmaya başlamak... Bugün size Daphne du Maurier'in Kuşlar kitabının öyküsünü anlatamam. Bu kitabı sadece bir kez ve süratle okudum. Bir yazar, iyi bir roman yazabilmek için ömrünün üç dört yılını verir, bu onun tüm yaşamıdır. Sonra başka insanlar, tümünü üstüne alır. Sanatçılar ve teknisyenler, çeşitli yollarını kurcular ve sonunda yazar tümüyle unutulurken, birisi çıkıp Oscar'a aday gösterilir. Ben böyle bir şeyi gelemem.»¹⁷

Hitchcock, edebi ve filmse zaman arasındaki karşıtlığa da parmak basar: «Zamanı daraltma ve genişletme yeteneğine, film yapımında öncelikle ihtiyaç duyulur... gerçek zamanla filmse zaman arasında bir ilişki yoktur, ikisi ayrı ayrı şeylerdir.»¹⁸ Sinemada, zamanın akışına tam olarak hakim olmanın büyük tecrübe ve ustalık gerektirdiğini hatırlatan Trauffaut'a, Hitchcock, «bir roman yazarının kendi kitabını sahne için uyarlamasının hata olduğunu düşünmemin nedeni de bu,» diye cevap verir; çünkü: «bir film, bir tiyatro oyunu ya da romanla kıyaslanamaz.»¹⁹

Oysa sinemada, edebiyat uyarlaması yaptığını zannederek aslında ona ihanet edenler, dün olduğu gibi bugün de var. George Orwell'in '1984' romanını 'filme alan' Michael Radford, filmi ve romanı 'kötümser, kasvetli' olarak niteliyordu. Romanı uyarlarlarken öyküye, yaklaşımlarına, atmosferine sadık kaldığını düşünüyordu ama hemen ardından şu sözleri de edebiliyordu: «Orwell'in kitabı siyasal bir denemedir. 1984'ün özgünlüğü Orwell'in siyasal bir metinden mükemmel bir melodram yaratmasıdır.» (1) Radford, bir tür 'fütüristik' film yapmaya çalıştığını da ekliyordu ama bu, romanı okuyanların filmi seyrederken hayal kırıklığına uğramasını engelleyemedi.

'1984'ün 'filmini' gördükten sonra, edebiyat uyarlamaları karşısında köpürenlere tavsiye edilen 'itidâl'i gösteremediğimi söylemeliyim. Hele hele 'psikolojik film yapma' (bu da son zamanlarda çok moda oldu) adı altında, '1984'ün ruhunun, özünün boşaltılması, epeyce sinir bozucu. Ama belki de haklılık ediyoruz: M. Radford, '1984'deki 'düşünceleri' aktarmadı; aktarmadığı gibi, filmi yaparken de düşünmedi ya da düşünemedi. Sonuç: O olağanüstü romanı, o müthiş soyutlamayı ve politik taşlamayı birkaç fotoğrafı (üstelik de beceriksizce) özetleyen bir 'film' yapıldı.

Tek başına bu örneğin bile, sinema/debiyat arasındaki ayrılıkları, aykırılıkları, çelişkileri ve her ikisinin de kendi ayakları üzerinde dikilmesi hususunda, ne kadar 'titiz' olunması ge-

rektiğini yeterince açıkladığını düşünüyorum.

10.

Her sanat önce 'kendi' olup olmadığını sorgulamak zorunda. Sinemanın bugün ulaştığı gelişkinlik ve yaygınlıktan sonra, sorun, edebiyat özelinde daha da önem kazanıyor. Edebiyat, önce edebiyat olmak zorunda: Hattâ mutlak anlamda edebiyat.

Aksi takdirde edebiyata re-va görülen muamele ortada: Ticari sinemaya bol bol malzeme sağlayan bir depo, hatta antrepo! Bu beynelmil antrepoda, işe yaramayan, zamanında yeterince kullanıma girmemiş ya da 'yazılı ve basılı kâğıt olarak' mübadele değeri azalmış yazılı ve basılı kâğıt parçacıkları var. Yazarlar, sinema yapımcılarının 'süper prodüksiyonlarına' ham malzeme sağlayan duygu biriktiricilerinden, psikoloji gözlemcilerinden, düşünce ve olay çözümleyicilerinden, ayrıntı değiştiricilerden başka bir şey değiller. Hatta çoğu zaman bu bile değil: Tarkovski'nin deyişiyle, 'yapılacak filmin bir tür tutanağından' öte bir şey olmayan senaryoya aynı değerde ve kategoride yer alıyor edebiyat, kıymet-i harbiyesi en fazla böyle bir şey haline geldi. Yazarların, eserlerini 'verirken' sinemayı düşünmeleri bir yana, yazarken henüz bu 'olanağın' farkına varamamış birtakım zıppıkçı edebiyatçılar, yazdıklarının sinemaya çekilmesi, film haline getirilmesi için yana yakıla sinemacıların ayaklarına kapanacaklar neredeyse. (Burada suçlanan ve sabık olan, kötü edebiyat ile kötü sinemadır: kötü, yetersiz, sig, yüzeydeki sanattır. Hepsi de aynı hal-i yemektedirler ve boğulmaya, yok olmaya mahkûmdurlar!)

Çok bilinen (ve biraz da kabaca olan) bir işretilme vardır. Eskimis gemilerden jilet yapılar! (Bir zamanlar donanmamızın gözbebeği olan *Yavuz Zırhlısı* bile bu feci akıbetten kurtulamamıştır.)

Şimdilerde, sözü edilen işretilme, giderek, metafora dönüşüyor. Elindeki malzemeyi 'ham' olarak işleyen kötü edebiyat eserlerini de bozup bozup film yapıyorlar. İyi de ediyorlar! Çünkü bu kitapların bütünü'nün, 'edebiyat olarak hiçbir değeri yok!'

Ayrıca, şu kadar bin yıllık edebiyat geleneğinden, birikiminden sonra, hâlâ anıtsal bir dangalaklıkla üretilmeye devam edilen bu tür kitapları Dünya Kütüphanesi'ne yerleştirecek yer de kalmadı. Kötü edebiyat artık 'endirekt' olarak değil, 'direkt' olarak edebiyat mezarlıklarında yerini alıyor, buluyor. Hem, çağdaş insanın, birtakım 'duygulu' ama 'salak', 'uyanık' ama 'arlatan' yazarcıkların kalemle aldıkları 'yazıtları' okuma sabrı da kalmadı artık! Birçok entellektüel, şu sıralarda, klâsiklere yeniden dönüşün -mutluluğunu-, kıvancını yaşıyor;

klâsikler, kitaplıkların görünür köşelerine yerleştiriliyor ve kadirdirmezlik edilmemeye çalışılıyor.

Bir yandan yazarı kötü edebiyat yapmaya 'itekleyen'; öte yandan sinemacıyı ticari filmler üretmeye 'ittiren' günümüz dünyasının ve Popüler Kültür'ün çarkları, sonsuza kadar (teorik olarak) bu kör dairenin çevresinde dönüleceği sanısını uyardırıyor bir an. Korkunç bir şey bu!

Neyse, bitirelim: Yalnız şu bilinmeli ki, sinema/debiyat ilişkisi ve ilişkisi, birinin öteki üzerinde hiyerarşik anlamda bir otorite kurması ya da birinin ötekini 'galebe çalması' surecinden farklı bir şeydir. Sanatlıardan herhangi birinin 'konkordato' ilan ettiği görülmediği gibi, birbirlerinin 'vekilharçlığını' üstlendiklerine de rastlanmadı henüz. Bütün sanatlar, gerçek yaratıcılarının ellerinde yükselecek ve varlıklarını sürdürecekler. Yalnız, aman: Ahmakıslatan'a dikkat!

NOTLAR :

- 1) Andrey Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman, Afa Yayınları, s. 66
- 2) a.g.e., s. 68
- 3) Ünsal Oskay, Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması, s. 93-95
- 4) Federico Fellini, Becerikli Bozguncu, Aiminli'li Federico Fellini, s. 43-44
- 5) Bir not : Burada sorun, polemik yaratmak değildir; görün-tülerin bizzat kendisi öyle güçlüyken, böyle bir sorunu 'salt' anlamda tartışmak, buz üstüne yazı yazmaya benzer. Metin Erksan'ın ... Ve Sinema'nın beşinci sayısındaki 'senaryo bir edebiyat, bir yazın türüdür' önermesine katılmıyor ve bunun tersini görmeye / göstermeye çalışıyorum sadece...
- 6) Andrey Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman, s. 65
- 7) a.g.e., s. 135
- 8) a.g.e., s. 135
- 9) Penelope Houston, Çağdaş Sinema, 1966, İstanbul, s. 71; Çeviren: Dikmen Gürün.
- 10) «Yeni Sinema» Dergisi, Haziran 1967, sayı 7.
- 11) Türk Dill, Sinema Özel Sayısı, 1965.
- 12) «Les Cahiers du Cinema» dergisinin, «Film ve Romanda Anlatım Sorunları» özel sayısında, «Senaryo: Başka yapıya yönelen bir yapı» başlıklı makalesinden İtâh Eroğlu'nun çevirdiği ve «Yeni Sinema» dergisinin Haziran 1967'deki 7. sayısında yayınlanan metinden...
- 13) a.g.e.
- 14) a.g.e.
- 15) P. A. Mendoza, Gabriel Garcia Marquez'le Konuşmalar, Metis yayınları, 1982
- 16) François Truffaut'la Alfred Hitchcock'un söyleşileri, Afa Yayınları, 1988, s. 58
- 17) a.g.e.
- 18) a.g.e.
- 19) a.g.e.

SON AŞIKLAR VE

POPÜLER MÜZİK

HAKAN BİLAL

Yeni bir toplumu talep edenlerin Luis Bunuel'in filmle-rini çok iyi izlemeleri ve değerlendirmeleri gerekiyor. Tüm sinema yaşamını burjuvazinin çikışsızlığı ve çürümüşlüğüne vurgulamaya adanmış Bunuel'i ölümsüz yapan başka bir özelliği de sinemaya kazandırdığı (burjuvazinin dahi yadsıyamadığı) özgün ve ilginç gerçek-üstü anlatımıdır.

Bunuel'in 1962 yapımı *The Exterminating Angel* filminin hâlâ güncelliğini koruduğunu düşünüyorum. Özellikle de yansıtıcı sosyalist gerçekçi sanatın peşine takılanlar için.

Film, burjuva sınıfından yirmi kişinin bir şatoda verilen yemek davetinde biraraya gelmeleri ile başlıyor. Yemek sonunda anlaşılmasa da gücün etkisi ile davetlilerden kimse çeşitli bahanelerle evine gitmiyor. Bahaneler, saatler ilerledikçe açıkça odadan dışarı çıkamamak korkusuna ve güçsüzlüğüne dönüşüyor. Bir tek sadık usak dışında tüm hizmetçi ve usaklar daha konuklar eve gelmeye başlarken kendilerinin de anlayamadığı bir sıkıntıyla kaçmışlardır. Evin mutfağına bile gidemeyen konuklar, bir zaman sonra sadık usanın da aynı gücün etkisi ile odadan çıkamaması üzerine tamamen açlığa ve susuzluğa mahkûm oluyorlar. Hanımların makyajları akıyor, gentileman'lar vahşileşiyor, partî kokuları yerini ter kokularına bırakıyor. Tüm bu olumsuz koşullara karşın kimse odanın dışına bir adım bile atmayı düşünmüyor. Film, üzerinde durulması gereken birçok önemli ayrıntılarla sürüyor. Beni en çok etkileyen, en genç konukun diğer konuklara sürekli nefretini dile getirmesi, «hepiniz kokuyorsunuz, hepinizden nefret ediyorum» diye bağırması ama yine de odadan dışarı çıkma gücünü bulamaması oldu.

Günümüzde devrimci müzik yaptıklarını ancak şarkı sözle-rinden anladığımız, Ahmet Ka-yanın başı çektiği «son aşıkla-rın» odada kapalı kalan o en genç konuk ile benzerlik oluş-turduklarını düşünüyorum. Her ne kadar «son» olmasalar da aşıklığı iyiden iyiye benimseyen Zulfü Livaneli, Sadık Gürbüz, Rahmi Saltuk gibi sanatçıları da bu benzerlik sınıfları içinde buluyorum. Aynı odanın içinden red türküleri, isyan şarkıları söylüyorlar ama odadan dışarı çıkmaya eylemi bir türlü gerçekleştiremiyor. Müzik üretim yöntem ve düzeyleri karşı olduklarını

söyledikleri sistemin üretim tarzı ile tam bir uyum içinde bulunuyor. Bu uyum kapitalist plak tekelinin üretim-pazarlama yöntemleri incelendiğinde daha da netleşiyor.

Öncelikle kapitalist ülkelerde plak tekelinin büyük ticari başarısının en belirleyici nedenini saptamak gerekiyor; kolay akılda kalan müzik! Diğer sanat dalları gibi müzik de kuşkusuz kendi başına bir 'dil'dir ve derin bir anlatım gücüne sahiptir. Müzik dinlemek belirli bir kültürel birikim ve eğitim gerektiriyor. Günümüzde, kapitalizmin bireyin sınırlarını daraltarak sanatsal yazışmayı resmi politika olarak topluma enjekte etmesi bilinen bir olgu. Belki en fazla ve en hızlı tüketilen sanat dalı haline gelen müziğin böyle bir anlayışla yönlendirilmesi kaçınılmaz oluyor. Gerçekten de müzik, güncel yaşamın, diğer sanat dallarına oranla daha fazla parçası olmuş bir durumda. İnsanlar banyoda duş alırken, mutfakta yemek yaparken, ıssız bir yolda tek başlarına yürürken bir şiiri ezbere okumak, bir resmi düşünmekten daha çok şarkı marıldanıyorlar. Kimi zaman da kendi seçimlerinin dışında, otobüslerde, dolmuşlarda, sinemalarda müzik ile eşlik ediliyorlar. Böylesine yaygın bir sanat dalının ticaretin en verimli kaynaklarından biri olması doğal oluyor. Toplumlar, ortalama kulakların alışık olduğu müzikal, ezgisel kolların dışında yeni denemeleri, yeni sesleri kolay benimseyemiyor. Yeni müzik, yaratıcısına büyük bir popülarite kazandırmıyor. Plak şirketleri, kapitalist toplumlarda, ürettiklerine daha geniş bir pazarlama potansiyeli oluşturmak amacıyla müziğin daha da basitleşmesi ve kolay tüketilmesi için bir denetleme mekanizması oluşturuyor. *Edebiyat Dostları*'nın 8. sayısında yayınlanan «*Caz'a Neler Oluyor*» adlı yazımda, kapitalist ülkelerde plak tekelinin kitle iletişim araçları üzerindeki belirleyici etkisini İngiltere'den örnekler vererek belirtmiştim. Batı'da, armoni ve ezginin ayrı ayrı düşünülmediği, çok sesli bir bütünlükten oluşan müzikal gelenek, armoni zenginliğinin elektronikleşme ile yer değiştirmesi sonucu bozulurak, toplumların şartlandığı sesler doğrultusunda ezgiler ön plana çıkarılıyor. Klâsik ve caz müziği dinleyicisi armonik yapıyı ezgiden ayrı dinlemeyen, popüler müzik dinleyicisini ilgi-

lendiren yalnızca kıvrak bir ritim ve hemen katılabileceği ezgi oluyor. Batı'da müziği çok seslilikten az sesliliğe (tek sesliliğe diyemiyorum) indirmek müzik üretiminde ön koşul olarak belirliyor. Bu pazarlama anlayışının amacı, müziği sanatsal değerinden soyutlayarak, üzerinde düşünmeyi gerektirmeyen bir eğlence aracına dönüştürmektir. Türkiye'de de müzik böyle bir anlayışla karşı karşıyadır. Toplumumuzun kendi ticari koşulları çerçevesinde oluşan pop-müzik en yaygın müzikal biçim olarak devrimci müziği de yönlendirmekte. Ahmet Kaya'nın şarkı söyleme tekniğini Ruhi Su'dan alarak bol hicrikirli Ferdi Tayfur'a yaklaştırması bu noktadan bakıldığında hiç de şaşırtıcı olmuyor. Ayrıca Ruhi Su'dan söz ederken başka bir gerçeğin altını çizmek gerekiyor. Klasik Batı Müziği eğitilmiş şan tekniğini Türk folklor müziği ile kaynaştıran ve çok önemli bir gelişme kaydeden Ruhi Su'nun şarkı söyleme tarzı, kendisinden sonra gelen sanatçılarda sürekli taklid edilerek moda haline dönüşen bir akım yarattı. Bu akım daha da yozlaşarak sonuçta eğitimsiz, tok-erkekli sesli devrimci-şarkıcı tipini oluşturdu. Devrimci sanatın birçok dalında sık karşılaşılan feodal kalınlı erkekli söyleme de uygun düşen bu tarzın aşılmasına dair somut örnekler ne yazık ki çok az.

Kuşkusuz, bireylerin kulaklarının şartlı olduğu sesler, ait oldukları toplumların müzikal geleneği ile ilintili oluyor. Toplumumuzda bu geleneği tek sesli Klasik Türk Müziği ve Folklor Müziği oluşturmaktadır. Popülizm müziğe işte tam bu noktadan, bu gelenekten davet edildi. Geleneksel müzik, ancak bir esin kaynağı olarak kalması gerektirir, ezgisel kalıpları üzerine oynanan ve ne yazık ki devrimci müziğin de içine çekilmesine çalışan, oldukça rahat ve kolay bir yatırım olarak sürmekte. Toplumun müzikal beğenisi, halkçılık adı altında aynı düzeyde tutuluyor. Birçok devrimci sanatçıyı da kuyruğuna takan bu anlayış bir gazinoda şarkı söyleyen ses sanatçısı jargonu ile bütünleşiyor. Şarkıcı *«şimdi şarkının bu bölümünü hep beraber söylüyoruz»* diyor ve hep bir ağızdan kubbeye hoş bir sadâ bırakılıyor (!). *«Çeçeen günlere yazık, yazık etmişsin gönüllü seen...»*

İlericinin müziği halk müziğidir» anlayışını salt teorik altyapıdan yoksun bir yanılsama olarak değil, bilinçlice tezgahlanmış bir popülizm olarak görüyorum. İlerici olduklarını söyleyen sanatçıların anlatmak istedikleri ile müzikleri o kadar çelişiyor ki, böyle görmek doğal oluyor.

Günümüz devrimci müzik «hit»lerini, sözlerini yok sayarak dinlediğimde popüler mü-

zikten farklı bir yanını göremiyorum. Ahmet Kaya'nın, «Zagreb radyosunda Lili Marlen türkü» diye süren şarkısındaki müzikalite, sözlerini bir yana atınca, bir zamanlar Seyyal Taner'in söylediği «Kalbimi Affettim» adlı şarkıdan nasıl ve nerede ayrılıyor, anlaşılmıyor. Yine sözleri bir yana Arif Kemal'in «Red Türküleri» nasıl bir müzikal tutuculuğu reddediyor? Bilmek olanaksız. Zulfü Livaneli'nin, Atilla Özdemiroğlu'nun yardımı olmadan yaptığı müzik, «Öyle sarhoş olsam ki» diye tekrarlanan bir zamanların hafif müzik 'hit'inden nasıl bir müzikal farklılık taşıyor? Duymuyorum. Kuşkusuz, söz müzikte önemli bir unsur, ancak öncelikle müziğin, kendisini, sözün yardımı olmadan anlatabileceği bir dil oluşturması gerekiyor.

Son aşkıların bir türlü çözemedikleri başka bir müzikal sorun ise tek seslilik. Çok sesli müziğin önemini (her nasılsa?) yadsımayorlar ama tam olarak da özümseyemedikleri için, işin bu yönü aranjörlerle bırakılıyor. Ancak daha ezgilerini oluşturma aşamasında tek sesli düşümleri için, ortaya çıkan yapıtlarına aranjörlerin de yapacağı fazla bir katkı oluşmuyor. Aynı ezgisel klişelerin artık değişik bile olamayan varyasyonları, çok sesli bir orkestrasyon adına gözle görülür bir aşamanın gerçekleşmesine olanak vermiyor. Besteci orkestrasyon yapma yetkinliğinde olmasa da, bestesini oluştururken çok sesli düşünerek geniş ve yeni bir armoni-counterpoint yapılanması-na açık olmalıdır. Müziğinin nelerle uzanacağını daha notaya dökmekten duyabilmelidir. Artık defalarca orkestrasyonu yapılmış «Muş Türküsü» gibi ezgiler için yapılacak fazla birşey yoktur. Son aşkıların müziği de böyle bir tekrarı aşmıyor. Ayrıca bu noktada sorulabilecek başka bir soru da «Folklorik müziğin biçimlenmesinde neden caz ve klasik müzik gözardı edilip, pop müzik tek seçenek olarak kullanılıyor?» olabilir.

Çok sesliliğin özümsemesi ile paralel olarak, müzikte sürekli arayışlar gerektiren başka bir olgu da «sound» anlayışıdır. Stüdyo olanaklarını da içeren bu olgu daha çok enstrümanların kullanışı, birlikte çalışması ve armonik yapılanma ile oluşuyor. *Gil Evans*'in birlikte çalışması düşünülmeyen enstrümanları birarada kullanması, *Al di Meola*'nın gitarını «stacato» olarak yeni bir ton elde etmesi, *Erkan Oğuz*'ün perdesiz gitarı ve tekniği *sound* arayışına örnekler olarak gösterilebilir. Bu arayış başlangıçta çalışmalarında *Zulfü Livaneli*'nin bağlama çalma tekniğinde görüldü de yeterli olmuyor. Kendisini yinelediği için aşkıktan kurtulmuyor.

1981 yılında, Ankara Devlet

Operası korosundan 12 sanatçı, Romen koro şefi *Bujor Hoinic*'in, üst yapının yalnız insan seslerinden oluştuğu caz ağırlıklı bestelerini, yine bestecinin kendisi yönetiminde Ankara'da verdikleri bir dinletide sunmuşlardı. Dindeki müzikal bir ders niteliğinde idi. Özellikle «Fayton» adlı yapıtta sanatçıların şan teknikleri ile oluşturdıkları ezgi ve efektler dinleyicilere gerçekten bir fayton gezisi yaşattı. Dinleti, koronun *The Singers Unlimited*, *Manhattan Transfer* gibi vokal müziğinde büyük aşamalar yapmış grupların da üstünde oluşturdıkları müzikalite ile sürerken, başka bir başarı da *Bujor Hoinic*'in tüm yapıtlarında sözü hiç kullanmadan, kendi özgün müzik dilini yardımıyla dinleyicilerle kurduğu iletişim oluyordu. Bu dinletiyi son aşkıların ve özellikle vokal grubu ile konserler veren *Sadık Gürbüz*'ün dinlemiş olmaları istordim.

Müzikal aşama, zaman zaman hiç de sosyalist olmayan sanatçıların bireysel çıkışları ile gerçekleşiyor. Müzik, gelecekteki ezgilere ve hafif müzik biçimlendirmesine hapsedildiği sürece de aynı başarıyı Türkiye'de sosyalist müzisyenlerde görebilmek olanaksızlaşacak. *Sosyalist bireyin sanatı ağılayıp sızlanıyor, sövgüler ya da övgüler düzün, ağıtlar yakan ya da sloganlar atan değil, en gelişkin bir kültürel birikim düzeyinde halka şamarı yapıştıran, burjuvaziye ise tezlerini dayatan bir sanat olmalıdır.* Türkiye'de günümüz devrimci müzik örnekleri ne yazık ki tezlerini dayatmıyor. Bu doğrultuda bir gelişme de yok. Anlatılmak istenen, şarkı sözlerinde, ünlü şairlerin dizelerinde ve gazetelerde, dergilerde yayımlanan demecilerde kısıp kalıyor. «Saz başlayınca, söz susar» deyimini kullanmak yerinde olacak; müzik bir türlü başlayamıyor. Yalnız müzikte değil, halkçılığın peşine takılmış sanatçıların ürünleri sloganlardan sıyrılınca sanat hiçbir dalda ortaya çıkmıyor. Bu nedenle olsa gerek, eleştirilere gelen yanıt ve tekdizler salt bireysel sosyalist geçmiş, dünya görüşlerinin özeti ve kişisel saldırılardan oluşuyor. Sanat ısrarla anlatılmıyor, anlatılmıyor. Kuşkusuz sanatçıların hapise atılmaları, ürünlerinin engellenmesi, pasaport alamamaları her sosyalist bireyin kesinlikle karşı olduğu bir ilkeliktir ama sanata ve dolayısıyla müziğe referans olmuyor.

Popülizmin sevimli görünümüne tuzağına düşen sanatçıların ve çevrelerine üşüşenlerin eleştiri karşısında gösterdikleri saldırgan tavırlar yanında geliştirdikleri başka bir tavır da «daha yemidir, o da gelişecek tir», «zaman tanıyor», «hemen karalamayın» gibi klişelerle bir «hoşgörü talebi» olarak ortaya çıkıyor.

The Secret Life of Plants (Bitkilerin Gizli Yaşamı) adlı albümü için iki yıllık bir çalışmadan sonra stüdyo kayıtlarına başlayan *Stevie Wonder*, kayıtların bitimine az bir zaman kala, ortaya çıkan ürünlerin istediği yetkinliğe ulaşmadığını görüp, notaları yırtarak kaydı iptal ediyor. Yapımcıların tüm ısrar ve sızlanmalarına karşın, albümü yeniden bestelemek üzere evine kapanıyor. Çalışma ancak bir yıl sonra tamamlanıyor. Şimdilerde böyle bir titizliği gösterdiği her ne kadar tartışılmalı olsa bile, bu davranışın bir ahlak, bir sorumluluk olduğunu düşünüyorum. Hoşgörü, tezlerini dayatması gereken sosyalist müziğin itici gücü olamaz. Özellikle sanatçıların dürtöl olarak kendi denetleme mekanizmalarını oluşturması bir ön koşul oluyor.

Halk müziğine sevgi ile bakıyorum ve tarihsel görevlerini tamamladığını düşünüyorum. Ortaya çıktıkları zamanın tarihsel koşullarını anlatan bir kültürel birikim olarak arşivlerde kalması, yeni müziğin kendisini değil, ancak esin kaynağını oluşturmaya gerektirir. (İle de kullanılması gerekiyorsa.) Bunu yaparken de sanatçıların *Bartok*'u, *Bizet*'i, *Ulvi Cemal Erkin*'i, *Paco de Lucia*'yı iyi dinlemeleri ve çözümlemeleri gerekiyor. Folklorik esinlenmelerini, müziğini Macar, Arap, Türk, Slovak ve Romen folklorleri üzerinde geliştirmiş bir *Bela Bartok* seviyesinde ve onu da aşmayı amaçlayan bir anlayışta bestelemeyi hedef almayan sanatçının müziğini ciddiye almıyorum. Biraz zaman gerektirse de bu yönde bir çalışma belirtisi, denemesi olmayan müziğin ilerici olduğunu reddediyorum. Son aşkıların müziğinde böyle bir hedefin varlığı konusunda hiçbir işaret bulunmuyor.

Günümüzde Türkiye'de ürettiği söylenen ilerici müzik ile pop müzik arasındaki sınırların gittikçe yokolmasını daha somut olarak örneklemek için kuşkusuz sanatçıları ve yapıtlarını tek tek incelemek gerekiyor. Bu yazı bu doğrultuda başlattığım araştırmanın bir ön çalışması oluyor. Kapitalizm ve ona bağlı yabancılaşmanın yarattığı pop müziğin çöküşü nedenleri ve örnekleri ortadadır. Devrimci müziğin de Türkiye'de aynı biçim içine çekilmesi her iki müzik de dikkatlice dinlenildiğinde somut olarak karşımıza çıkıyor. Son aşkıların pop müziğini, müziğin biçimlenmesinde tek seçenek olarak kullanmalarının nedeni kitlelere daha kolay ulaşmak ise bu dillerinden hiç düşürmedikleri «halk'a saygısızlık olmuyor mu? İşçi sınıfını *Bela Bartok* düzeyinde müzik dinlemeye layık görmüyorlar mı? Batıda 50'li yılların sonlarına doğru, evinin garajında üç-beş akor ile gitar çalan gençlere müzik pazarında şans tanımak ama-

ciyla da ortaya çıkan pop müzik, neredeyse böyle bir eğitimsizliği ön koşul olarak kullanan plak şirketlerine büyük paralar kazandırmıştır ve hâlâ da kazandırmaktadır. Müzikal bilgilerini yetkinleştirmeden plak-kaset doldurmaya yönelen sanatçıların konumu da başka türlü açıklanamıyor. Son aşkların ve taraftarlarının bu yazıyı «karama» olarak nitelemeyen önce bu benzerliği düşünceleri ve müziklerini acil olarak böyle bir benzerlikten ayırmaları gerekir.

Doğrudur: Yeni seslere mec-

buruz.² Bu sesleri, müzikal yetkinlikleri üç telli bağlama ile sınırlı anlayışlar değil, kırk kişilik bir orkestrada enstrümanların ayrı ayrı çalacağı ezgileri kurgulayabilen, daha da ileri gidecek tonallık sınırlarını bile zorlayacak yetkinlikteki müzisyenler duyuracaklardır.

NOTLAR:

- 1) Kemal Durmaz, *Kötüler Olmasa...*, Edebiyat Dostları, Mayıs 1988, s. 7
- 2) Yalçın Küçük, *Hericinin Müziği*, Edebiyat Dostları, Aralık 1987, ss. 2-3

BİR MEKTUP:

EDEBİYAT DOSTLARI KİMİN DOSTU?

Edebiyat Dostları dergisinin 12. sayısında Belge Yayınları «Yeni Sesler» dizisine getirdiği eleştirilere ilişkin böyle bir yazıya «Edebiyat Dostları Kimin Dostu» başlığıyla girmenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Çünkü getirilen eleştiriler belli bir art niyetlilik taşıdığı gibi, eleştirilerin üzerinde yükseldiği anlayış da devrimci bir anlayıştan uzaktır. Bu haliyle Edebiyat Dostları devrimci mücadele ve sanatın değirmenine değil, başka değirmenlere su taşıyor görünmektedir.

Edebiyat Dostları'nın «Yeni Sesler» dizisine getirdiği eleştirileri kavrayabilmek için öncelikle E. D'nin sanat anlayışı üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bu geri plan yeterince değeri edilmeksizin E. D'nin eleştirilerinin içeriği yeterince anlaşılamaz. Bu nedenle E. D'nin «Yeni Sesler» dizisine yönelik eleştirilerine girmeden önce E. D'nin yazarı Hüsamettin Çetinkaya'nın «Yanıtsına Kuramı Felsefidir» başlıklı yazısı üzerinde temel yönleriyle durmak gerekmektedir. (Bkz. Edebiyat Dostları Sayı: 12)

H. Ç'nin «Yanıtsına Kuramı Felsefidir» başlıklı yazısında ilk elde yansı kuramının kendisinin bir eleştiriyi tabii tutulduğunu görmek mümkündür. Yansı kuramının eleştirisinin, bu eleştiriyi yapanları hangi felsefi kamplara götüreceği konusunda burada tartışmayacağım. Burada H. Ç'nin M. Kagan ve A. Çalılar'a yönelik eleştirilerinin hamlığı, düzeysizliği ve içeriği üzerinde de uzunca durmak gerekmiyor. Hamlık ve düzeysizlik diyorum, çünkü gerçekten bu yazıda birçok mantık yanlışlıkları yapıyor. Örneğin: A. Çalıların «Çağımıza ilişkin hakikat, sanatçının 'Hakikat' bilgisiyse pratiksiz arasındaki uyumsuzluktan başka bir şey olup olmayıp, ... Gerçekçi bilgilendirme nesnel gerçekliğin yapısıyla uyumluk içinde olan bir modellendirme yoluna gider» diye başlayıp biten sözlerinden nasıl oluyor da «bu açıkça yönetsel olarak... bir bilinçlilik biçiminin bir madde pratiği belirlemesidir. Bu da yanlış bilmiyorsa idealizmdir.» sonucu çıkarılabiliyor, anlamak olası de-

ğil. Burada bir mantıksal çıkarım yanlışlığı açıkça sırtıyor. «Gerçekliğin yapısıyla uyumluluk» bilincin nesnel gerçeklikle uyumluluğu bağlamına maddeci bir anlayış olup idealizmin tam karşısıdır. H. Ç. mantık yürütmeyi de bilmiyor. Yeni Sesler dizisinin kitaplarını Türkçe eksikleriyle eleştirmeye meraklı olan E. D'nin kendi yazarı H. Ç'nin okuduğu Türkçeyi anlayamaması ise bir başka ilginçlik oluşturuş. M. Kagan'ın «Bir sanatçı... kendi görüşleri ile kendi yakınlık ve soğukluk duyduğu şeylerin birbirine uyuşmasına... çaba gösterir» sözlerini H. Ç., «M. Kagan'ı dinleyin: ... Sanatçı kendi görüşleriyle yakınlık duyduğu ya da soğukluk duyduğu şeyleri birbirleriyle uyuşturacak (yakınlık duyduğu işçi sınıfı ve çıkarları, soğukluk duyduğu ise burjuvazi ve çıkarları olsa da bunları birbirleriyle uyusturacak)...» şeklinde anlıyor. Burada M. Kagan'ın uyusturulacak şeylerin burjuvazi ve çıkarlarıyla işçi sınıfı ve çıkarları olduğunu söylemediği, uyusturulacak şeylerin «görüşler» ile «yakınlık veya uzaklık» duyulan şeyler olduğu tümcede geçen «die» ve «ve» bağlaclarıyla açıkça görülebiliyor. «Okuduğu Türkçeyi anlayamayanların nasıl edebiyatçıları olduğunu» sorusunu gündeme getirip E. D'yi bu noktada «mahkûm etmek» pekâlâ mümkün. Ama hayır, ben tartışmayı E. D'nin yaptığı gibi böylece verimsiz anlara çekmek amacında değilim. Bu nedenle tartışmamı H. Ç'nin yazısındaki yanlış anlayışı eleştirerek sürdüreceğim. Bu nedenle de H. Ç'nin yazısındaki diğer mantık ve anlama yanlışlıklarına değinmeyeceğim.

Bu noktada tartışmaya E. D'nin sanat anlayışını ortaya koyan H. Ç'den bir alıntıyla sürdürmek doğru olacaktır. H. Ç. yazısının son paragrafında şöyle diyor: «O halde sorun eldeki sanatsal araçlarla 'doğru dünya görüşü' gibi mesajlar iletme değil, eldeki bu sanatsal araçların kendilerinin topeye dönüştürülmesidir... Sanat pratiğinin maddeciliği budur. Brecht'in tüm pratiğinin özü bu yaklaşımdır. (Bu da aynı bir yanlış saptama oluyor. Brecht'i, sahip olduğu maddeci dünya görüşünden

koparıp ele almak, onun yapıtlarında ilettilen mesajları görmezden gelmek mümkün değildir. E. E.) ... Bir yapıtın gerçekliği sadece ve sadece kendi gerçekliğine eşittir.»

Burada sanatçının bir üretim eylemi olarak sanatsal etkinliğin kendisinin dönüştürülmesiyle sanatın bir bütün olarak toplumsal eylemi dönüştürücü işlevi arasında diyalektik ilişkinin anlaşılmadığı görülüyor. Sanatın toplumsal eylemi dönüştürücü etkisinin ileri doğru gerçekleşmesi sürecinin doğal olarak sanat araçlarının ve bir bütün olarak da sanatın dönüştürülmesi gereksinimini doğuracağı ve sürecin gereksinimleri-ne göre dönüşen sanatın toplumun dönüştürülmesindeki işlevinin yetkinleşeceği açıktır. Ve bütün bu ilişkinin gerçekleştiği sürecin tarihsel - toplumsal bir süreç olduğu ve bu noktada sanatın kendisinin dönüştürümü ile dönüştürücü işlevinin bu tarihsel - toplumsal temelde belirleneceği de açıktır. Burada sanatın işleviyle bilimin işlevi arasında bir analoji kurmak öğretici olacaktır.

Evreni, sanat estetik imgeleri, bilim ise mantıksal kavramlarla açıklar. Nasıl ki bilim dünyayı daha iyi açıklamak ve bu noktada daha etkin olarak dönüştürmek için kendi araçlarını ve kendisini geliştirmek zorundaysa, sanat için de aynı şey sözkonusudur. Bu noktada, bilimi, bir bilim adamının bilimsel pratiği veya üretkenliği süreci içinde bilim araçlarını dönüştürmesine indirgemek mümkün olmadığı gibi, sanatı da bir sanatçının kendi üretim süreci içinde sanat araçlarını dönüştürmesine indirgemek mümkün değildir. Çünkü bu, bilim ve sanat kendi iç ilişkilerine indirgeyip toplumsal - tarihsel pratikten koparmak anlamına gelir.

Sanatı, ilk elde ana çizgileriyle, belli bir toplumsal - tarihsel çevre içinde yaşayan ve bu çevreden etkilenen ve onu etkileyen sanatçı öznemin nesnel gerçeklikle ilişkisiyle başlayan, sanatçının gördüğü veya gördüğünü sandığı gerçekliği sanatın kendi iç ilişkilerinin gerektirdiği süreçlerden geçirerek sanat ürününe dönüştürmesiyle devam eden ve sanat ürünüyle alıcı arasında kurulan ilişkiye biten bütünlüklü bir süreç içinde tanımlamak doğru olur. Ancak böyle bütünlüklü bir anlayış içinde sanat kendi yerine doğru olarak oturtulabilir.

Sanat üretimi sürecini nesnel pratikten sanatçı özne ve buradan tekrar nesnel pratiği doğru bir ilişki içinde diyalektik bir süreç olarak ele aldığımızda, sanatın toplumun dönüştürücü işlevi daha iyi belirlenir. Gerçekliği alıp sanatsal üretim süreci içinde yorumlayan sanatçının ürünü, ortaya koyduklarıyla alıcıya ulaşır ve bu dolayısıyla gerçekliğe etkide bulunur.

Sanatçının doğrudan pratiği olarak sanatın kendisini ve kullandığı araçları bu diyalektik bütünlüğe yerleştirmek gerekir. Ancak bu bütünlük içinde sanatın ve araçlarının dönüştürülmesi gerçek anlamına kavuşur. Eğer böyleyse, şimdi bütün bunların sanatçı tarafından nasıl doğru ve iletileye yönelik bir biçimde yapılacağı sonucu üzerinde durabiliriz.

Sanatçının toplumsal eylemin

dönüştürülmesine katkıda bulunacak veya bu dönüştürme eyleminin bir bileşeni olabilecek ürünler verilebilmesi, herşeyden önce bu ürünün nesnel gerçekliği kendi içeriğinde doğru olarak yansıtmayı ve bu yüzden alıcı tarafından çıkarılacak sonuçların toplumsal eyleme devindirici - iletici bir işlev görmesi gerekir. Bunun için ise sanatçının dünyayı doğru yorumlamasını sağlayacak bir yöntem, bir bakış açısına sahip olması gerekir. (İşte şimdi H. Ç. yine bilincin sanat pratiğini belirlediğinde hareketle burada idealizm keşfinde bulunabilir. Ama unutulmalı bir nokta var: «Maddeci bir pratik» olarak belirtilen sanatın bizzat kendisi toplumsal bilinç kategorisinin bir unsurudur. Sanatçının üretim eylemi bir bilinç ürünü üretme eylemidir. Bu birinci nokta. İkinci nokta şu: «Doğru bakış açısı ya da yöntem»den söz ediyorsak, doğru bir «dünya görüşü»ne sahip olmakla bir ön koşul olarak söz ediyorsak, doğal - toplumsal - tarihsel pratiği nesnel olarak yansıtabilecek bir ürünü oluşturan gerçekliği doğru olarak ele alıp değerlendirmeyi sağlayacak diyalektik maddecilikten söz ediyoruz demektir. Şimdi bu noktada «dünya görüşü, maddeci bir pratik olan sanat eylemini belirlerse bu idealizm olur» demenin anlamı nedir? Tersine böyle olmazsa idealizme kapılar ardına kadar açılmış olur. Aslında H. Ç. dünya görüşünün sanat pratiğini belirlemesine karşı çıktığı noktada bütün bir devrimci kurama ve bu noktada diyalektik maddeciliğe karşı çıkmakta ve zaten sonuçta da sanat pratiğini ve sanatsal pratiğin maddeciliğini sanat araçlarının dönüştürülmesine indirgeyip bununla sınırlayarak «sanat sanat içindir» idealist anlayışın maddeci görünümünü bir versiyonunu oluşturan idealizme varmaktadır.)

Bu noktada sanatın toplumsal eylemin dönüştürülmesiyle ilişkisi sorunu üzerinde biraz daha duralım: Bu nokta E. D'nin kavrayamadığı bir noktadır. Sanatın bu işlevinin gerçekleşmesi iki aşamayı içerir. Birincisi, dünyanın doğru olarak ve toplumsal eylemin öbünü açıcı bir doğrultuda yansıtılması, ki bu sanatçının dünyayı diyalektik maddeci bir anlayışla ele alıp yorumlamasına bağlıdır. İkincisi, ortaya çıkan sanat ürününün toplumsal pratiğe etkisi: Bunun için sanat ürünü toplumun dönüştürülmesi mücadelesinin bir bileşeni olabilemeye başmalıdır. Bu ise ürün ile alıcı arasındaki ilişkide somutlaşır. Sanat araçlarının devrimci bir işlev görmesi bu noktada alıcıyla kurulan ilişkinin biçiminin alıcıyı devindirme olanaklarını kendi içinde taşıması noktasında bir anlam kazanacaktır. Ve tam bu noktada dil sorunu gündeme gelmektedir. Alıcı - Ürün ilişkisinin aracı olan dil, alıcının toplumsal eyleme katılımını etkinleştirecek bilincin taşınması veya alıcının bu bilincin oluşturmaya ürün içeriğinde aktif olarak katılımının gerçekleşmesini sağlayacak bir anlaşılabilirliği kendi içinde taşıma durumundadır. (Burada dil konusu üzerinde ayrıca durmak gerekmiyor. Sanatın, dil dönüştürücü - geliştirici işlevi böyle bir çerçeveden yadsınmasını ge-

rektirmiyor. Ayrıca estetik sorunu üzerinde de durmaya gerek duymuyorum. Çünkü estetikten yoksun bir yapıtın sanat ürünü olması söz konusu olamaz.)

Dünyaya nereden bakılırsa öyle görülür. Bu söz kabaca anlaşıl-mamak kaydıyla doğrudur. Sanatçı toplumun bir parçasıdır ve o toplumun tarihsel - toplumsal - doğal - psikolojik çevresi içinde yer alan bir bireydir. Sanatçının o toplumsal - tarihsel süreçte hangi noktasiyla eklemlendiği, sanat pratiğinin kendi iç işleyiş ilişkilerinden doğan görelli bağımsızlık etkisini de gözünde bulundurmak kaydıyla, sanat ürününün içeriğini son tahlilde belirleyen olmaktadır. (Buradaki görelli bağımsızlık, H. Ç.'nin bir türlü anlayamadığı Balzac, Tolstoy, vb.'nin siyasal görüşleriyle sanat ürünlerinin nesnel içeriği arasındaki gelişkiyi bir yönüyle açıklayabilir sanıyorum. Aslında Balzac, Tolstoy, vb. de yukarıda belirttiğim belirleyicilik ilişkilerinin dışında değildir. Bunların, özel siyasal, dinsel görüşlerinden öte, eklemlendikleri tarihsel - toplumsal süreçle ilişkileri, bu sürecin onlar üzerindeki nesnel etkileriyle birlikte kavranıp değerlendirilmesi gerekmektedir. Sonra bir de şu var: Bunların özel siyasal, dinsel inanışlarının eserlerine hiç yansımadığını söylemek de ne derece doğrudur, bu tartışılır.)

Sonuçta, sanatçının, ürününde esas olarak, toplumsal - tarihsel öğeler üzerinde yükselen karmaşık bir bütünlük olan kişiliğinin sanat üretim sürecinin yöntemlerinden geçmiş bir yansımasını buluruz. Bunalımlı bir küçük burjuva şairin, küçük burjuvazinin konumundan doğan çözümsüzlüklerin iç bunalısını yansıtan, bu nedenle sözcükler ve imgelerin soyut dünyasında anlaşılmazlıklar içinde kaybolup giden iç sıkıntısı veren şiirleri de bir toplumsal gerçekliği dolayımı olarak yansıtır. E. D., M. Kagan'a karşı çıkayım derken, bu noktayı da anlamamakta ve sanat ürünlerini temelinde ki ya da son tahlildeki sınıfsal içeriğinden soyutlayarak idealizme yönelmektedir.

Sanat ürününün nesnel anlamı denilen şey, o ürünün eklemlendiği toplumsal tarihsel ya da öz deyişle sınıfsal gerçekliktir. Sanat ürününün denk düştüğü sınıfsal tavır alış son tahlilde sanat ürününün nesnel anlamını oluşturur. Sanat ürünü bu bağlamda, yaratıcısından bağımsızlaşabilir de. Bu bağlamda kendine devrimciyi diyen birinin ürününün, yaratıcısının savunduğu dünya görüşünü değil de, başka bir dünya görüşünü yansıtmaya mümkün olduğu gibi, küçük burjuva siyasal tavır alışın birinin ürününün nesnel gerçekliği maddeci biçimde yansıtmaya da olanaklıdır. Bir sanat ürünü, bu anlamda, yaratıcısının siyasal tavır alışı ile değil, öncelikle kendi nesnel içeriğiyle değerlendirilir. Ama bu, sanatçının siyasal - sınıfsal tavır alışını bir kenara atmak ya da önemsememek anlamına gelmez. Dünya görüşü idealist olan bir sanatçının ürününün nesnel içeriğinin, görelli bağımsızlık temelinde, maddeci olması bir noktada rastlansalıdır. Biz bu rastlansallığı ortadan kaldırıp sanat pratiğini bilinçli bir eyleme dönüştürmek istiyorsak bu rastlansallığı aşip di-

yalıktık maddeci dünya görüşünü sanat üretim sürecine kılavuz yapabilmeliyiz.

Ama E. D. buna, «dünya görüşü sanat pratiğini belirlerse idealizm olur» diyerek karşı çıkıyor ve tam da buna derken kendisi idealizme düşüyor.

E. D.'nin diğer yazarlarında da aynı anlayış hüküm sürüyor. Onlara da H. Ç. gibi mantık ve anlama yanlışlıklarına düşüp duruyor. Yücel Filizier'in, «İnsanlık Onuru İşkenceyi Yenecektir» sloganını yorumlarken, bu sloganın içerdiği anlamları anlayamadığını

BAZI YARARLI AÇIKLAMALAR

1 — Ersin Ergün diyor ki: «S. B. saçmalıyor.» Dediğine bakılırsa: «S. B.'un hiç de dürüst davranmadığı söylenemez. Çünkü Belge Yayınlarının Yeni Sesler dizisi önsöz aynen şöyledir. Son günlerde yanlış bir edebiyat anlayışı egemen oldu. '70'li ve 80'li yılları» ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan ya da yaşamayan kimi yazarlar.» Burada önsözün tamamını olduğu gibi almaya gerek duymadım. Amaçım bu önsözde «zihinsel» yaşama olgusunun yereldiğini göstermektir.»

2 — Ersin Ergün saçmalamıyor. Ne yapıyor? «Önsöz aynen şöyle» dedikten sonra bir cümle alıntı yapıp, gerisini alıntılama gereğini duymuyor. Gerisini alıntılarsaydı: orada «geçtiğimiz dönemin deneyimlerini ve gerçeklerini bizzat yaşayanlar tarafından aktaran yapıtlarla» nitelemesini görecekti. Süleyman Bulut, Ersin Ergün'ün saçmaladığını düşünmüyor. Yalnızca alıntılarsaydı, bu «bizzat yaşama» nitelemesini görecekti, diyor.

3 — Ayrıca Süleyman Bulut'un yazısına iyi bakılırsa, bu alıntının yapıldığı yerin hemen öncesinde Süleyman Bulut'un şöyle dediği görülebilir: «Söz konusu açıklamada, 70'li ve 80'li yıllarda yaşanan toplumsal çelişkilerin, bu dönemi ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan kimi yazarlar tarafından...» Demek ki, Süleyman Bulut, «Zihinsel ve gerçek» kavramlarını atlamamış. Yalnızca şuna işaret ediyor: böyle denilmesine rağmen, daha sonra «bizzat yaşayanlar» tanımlaması yapılmış ve dizi «bizzat yaşayanlar» mantığı üstüne kurulmuştur. Ersin Ergün saçmalamıyor, kabul ama Ersin Ergün, Süleyman Bulut'a dizide «bizzat yaşayan» sanatçıların dışında bir kitabın yayınladığını gösterebilir mi? Gösteremez. Bu da demektir ki, yayınevi alternatif olarak «bizzat yaşayanları» önermektedir.

4 — Ersin Ergün yazımdan bir alıntı yapıyor: «S. B.'un Bir Avuç Şiir'e yönelik «a. Devrimci şiir, düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, ... hayatın şiiridir.»

5 — Ersin Ergün saçmalamıyor, kabul ama, eksik alıntı yapıyor: Bakın cümlemin aslı şu: «a. Devrimci şiir, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, hayata belli bir dünya görüşüyle bakmanın şiiridir. Yani hayatın şiiridir, eninde sonunda.»

6 — Ersin Ergün'ün alıntısı ile benim söylediklerim arasında materyalizm ile idealizm arasındaki fark kadar, büyük bir fark var. Ben diyorum ki, evet şiir eninde sonunda hayatın, somut'un şiiridir. Ama nasıl bir hayatın? Belli bir dünya görüşüyle kavranan bir hayatın. Tersine olabilir mi? Yani hayat hiç belli bir dünya görüşü olmadan kavranabilir mi? Biz böyle birşeyi söyleyebilir miyiz? Ama Ergün eksik alıntı yapıyor, —saçmalıyor demiyorum— sonra da bizim şiirde, sanatta dünya görüşü istemediğimizi söylüyor. Bir kere daha tekrarlamak gereğini duyuyorum: Bizim eleştirdiğimiz nokta, bir sanat eserinde dünya görüşünün kılavuz olarak kullanılarak hayatın anlatılması yerine, bizzat dünya görüşünün kendisinin anlatılmasıdır. Eserde, bir dünya görüşünün kılavuzluğunda üretilmiş hayatın (somutun) yerini, dünya görüşünün kendisi almışsa, biz bunu eleştiriyoruz. Çünkü sanat dünya görüşüne indirgenemez. Hayatın indirgenemediği gibi.

7 — Süleyman Bulut saçmalıyor olabilir. Ersin Ergün öyle söylüyor. Olabilir ama saçmalasa bile, saçmaladığının yazdığı kelime ve cümleler üzerinden gidilerek gösterilmesini istemek, sanırım Süleyman Bulut'un doğal bir hakkı: yazmadıklarından dolayı ya da «atlanarak» yapılmalı bu iş.

8 — Bu polemigi Ersin Ergün beni dürüst olmamakla, saçmalamakla suçladığı için yaptım. Süleyman Bulut'un «nasıl saçmaladığının» biraz daha net görülebilmesi için yardımcı olmak istedim. Yazısının kişisel olmayan kısımlarını ise, çok daha geniş planda ve ilker düzeyinde yanıtlamak, başka bir yerde tartışmak istiyorum.

SÜLEYMAN BULUT

görmek mümkündür. Diğer yandan Y. F., «Tasavvuf ruhu» ile uğraşırken konuyu bir anda devrimci mücadeleyle sıyrıp devrimci karakterlik, coşku ve fedakarlığı geliştiren ve bileymi devrimci değerlerin yanlış bir eleştirisine yönelebiliyor.

E. D.'nin bir diğer yazarı Gürsel Korat da, örneğin «halk» kavramını eleştirirken, tıpkı H. Ç. ve Y. F. gibi zorlama yorumlarda bulunmakta ve yanlış şeyler söylemektedir. G. K. «Çünkü halk, amorf varlık, 1970'lerin sonuna kadar köylü devrimi teorilerinin, halkı kurtaran stratejilerin, ulusal kurtuluş savaşı nidalarının öznesi olarak başköşeye kurulmuştu» diyerek bir yandan devrimci mücadele geçmişini bir kalemde karalarken, diğer yandan «halk» kavramını hiç anlamadığını gösteriyor. «Halk» kavramı siyasal içerikli bir kavram olup başta işçi sınıfı olmak üzere demokratik devrimden çıkarları olan sınıflar bütünlüğünü anlatmaktadır, «amorf varlık» değil. Ama ortada bir amorflik var ve bu G. K.'ın kendi kafasındaki «amorflik»tan başka birşey değil. Bu amorf anlayışla G. K., aslında, devrimci mücadeleyle yan çizdiğinin bilinci de değil.

Belki alçak göndüllük gerekmiyor, ama E. D. bu eksik ve amorf anlayışlarıyla büyük burunlu olunca, bu, hiç çekilmiyor. Bu haliyle E. D. kendi altını aydınlatamayan bir lamba olmayı bile beceremeyip idealizmin sağ sularında tüm ışığını kaybederek bizleri bazı yararlı değerlemelerinden de yoksun bırakacak.

Bütün bunlar E. D.'nin çizgisine ilişkin bir çerçeve veriyor sanıyorum. Süleyman Bulut ve Akif Kurtuluş'un Belge Yayınları'na yönelik eleştirilerinin geri planını böylece yanlış anlayışlar oluşturuyor.

E. D.'nin «sanat kaygısı (!)» ile «devrimci kaygıları» bir yana bıraktığını söyleyebiliriz, ki «sanat kaygıları» da sanat araçlarının dönüştürülüp dönüştürülmesi kaygısıyla sınırlı olup, bu noktaların devrimci kaygılardan uzaklaşmasının çıkış noktasını oluşturuyor.

Artık bu noktada Süleyman Bulut'un Belge Yayınları Yeni Sesler dizisine yönelik eleştirilerine girebiliriz. Çünkü artık bu eleştirilerin düşünsel geri planını biliyoruz.

S. B., uzunca anıattığım bu yanlış anlayışlardan hareketle devrimci mücadeleyle eklemlenen sanat ürünlerini küçümseyen bir tavır alış içinde görünüyor. Kuşkusuz her sanatsal ürün, hem toplumsal mücadeleyle ilişkisi, hem de sanatsal yapısı ve estetik yönünden bütünlüklü bir eleştiriyeye tabi tutulmalıdır. S. B.'un yazısında böyle bir bütünlük yok. Yeni Sesler dizisinin kitaplarını tek yönlü olarak sadece sanatsal yapıları yönünden E. D.'nin yanlış sanat anlayışı temelinde bir eleştiriyeye tabi tutmakta ve bu eleştiriyeye Yeni Sesler dizisi ürünlerinin devrimci mücadeleyle olan ilişkilerini gözardı etmekte kullanmaktadır.

S. B.'un «Yaşanılan - Yazılan» başlıklı yazısında sürdürülen tartışmada dürüst bir tutum izlendiği de söylenemez. Belge Yayınları Yeni Sesler dizisinin kitaplarındaki önsözün alıntısı ola-

rak kendi yorumuyla «b. yazıda dönemi konu edilen yazarların önüne yaşayan/yasamayan ikilemi konmakta ve alternatif olarak 'biz-zat' yaşayanlar önerilmektedir.» şeklinde çarpıtan ve bu çarpıtılmış yorumdan hareketle «biz-zat yaşamak... fiziki olayın içinde olmak... Pozitivist - ampirist düşüncenin temel dayanaklarından birdir... Yaşamayı 'zihinsel somut' çerçevesinde gördüğümüz zaman 'fiziki' sınırlamasından da kurtulmuş oluruz.» şeklinde bir güzel eleştiren (!) S. B.'un hiç de dürüst davranmadığı söylenemez. Çünkü Belge Yayınlarının Yeni Sesler dizisi önsözünü aynen şöyledir: «Son günlerde yanlış bir edebiyat anlayışı egemen oldu. «70'li ve 80'li yılları» ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan ya da yaşayamayan kimi yazarlar.» Burada önsözün tamamını olduğu gibi almaya gerek duymadım. Amacım bu önsözde «zihinsel» yaşama olgusunun yeraldığını göstermektedir. Bu da gösteriyor ki S. B. dürüst bir eleştiri yapmamaktadır. Önce önsözün kendisini yorumlayıp bu önsözün bir güzel «pozitivist - ampirist» olmakla eleştirilmektedir. Ve ardından «yaşamak mı yazmak mı ikilemi yanlış» diye belli doğruları sıralayıp, Marks'ı örnek göstererek «iş bitirmektedir» (!)... Ve ben tam bu noktada «Edebiyat Dostları» adındaki «Dostları» sözünün çıkarılmasını önermeye hak kazanıyorum.

Belge'nin önsözünde anlatılmak isteneni anlamak yerine böylesi çarpıtmalarla bir eleştiri yapmak aslında «edebiyatçılık»la da pek bağdaşmıyor. En azından bir sanatçı dürüstlüğü beklemeye hakkım olduğunu sanıyorum.

Aslında Belge'nin önsözündeki amaç açıktır. Eleştirilen yazın Eylülüst yazındır. Belge, Eylülüst yazının karalamalarına karşı karalamaların yazınsal ürünleriyle gerçeklerin ortaya koyulmasını amaçlamıştır. Belge'nin yayınladığı yazınsal ürünler, ilk elde 12 Eylül'ün yoğun ve karalayıcı propagandasına yanıt vermeye çalışan ama bunu yaparken sanatsal kaygılar da taşıyan ürünlerdir.

Ülkemiz yaşayanların az yazdığı ve yazarların yaşamın içine az girdiği bir ülkedir. Böyle bir ortamda yaşayanların yazmaya yönelişini bir olumluluk olarak nitelenecek gerekirken, yaşayanların yazmasını küçümseyen boş tavırların anlamsızlığı açıktır. Ülkemizdeki yazarların yaşamın içine yönelişini görmek ne kadar sevindiriciyse, yaşayanların yazmaya yönelişini görmek de o kadar sevindiricidir. «Yaşamak - yazmak» ancak bu şekilde bir ikilem olmanın çıkacaktır. Belge'nin Yeni Sesler dizisi bu doğrultuda olumlu bir girişim olarak nitelenebilir. S. B. konunun bu yanını geçiştiriyor.

S. B.'un «Edebi Ürün» tanımlamasındaki anlayış da başta değindiğimiz yanlış sanat anlayışının bir devamı olarak görünüyor. S. B., edebî metnin başarısını okuyucuya «yeniden üretme imkânı» vermesiyle ölçüp, klasiklerin bugün yeniden okunmasını sağlamanın da bu «imkân»da yattığını ve yine edebî metni «var eden» şeyin «metin içinde yaşanan toplumsal güç ilişkisi ve çelişkileri» olduğunu söylerken; ve «metin içinde de dü-

şünceyi metnin maddî ilişkileri belirler» derken ve bu noktada yazarın kendi düşüncelerini metne sokmasına karşı çıkarken sanatı kendi içinde kapalı bir devreye dönüştürme tehlikesinin doğduğunu göremiyor. Sanat ürününü bir yapıyla kendi sanatsal iç ilişkileriyle ölçmek kuşkusuz zorunlu ama tek başına asla yeterli değildir. Böyle yapmak eksik bir sanat anlayışı içine düşmek anlamına gelir.

Aslında S. B.'un Yeni Sesler dizisinin ürünlerine ilişkin olarak belli sanatsal kaygıları dile getirmesi tek başına eleştirilebilecek bir şey değil, hatta böyle kaygılarımızın olması genelde sanatsal gelişim ve zenginleşme, özde de Belge'nin ürünlerinin yazarları için geliştirici bir işlev görebilir. Ama sanatsal ve siyasal kaygıları bir bütünlük içinde ele almak kaydıyla. S. B.'un konunun siyasal yanını geçiştirdiği veya yadsıdığı görüldüğü (S. B. ile tam bu noktada, Ana, Demir Ökçe, Ve Çellenge Su Verildi, vb. kitaplar konusunda yollarımız ayrılıyor. Ben bu kitapların birçok olumlu işlevinin olduğunu düşündüğüm gibi, olumlu devrimci tiplerin temel alındığı bu kitapların yaşamı belli bir yönüyle ve olumluya yönelik olarak yansıttığını da düşünüyorum.) Şimdi «siyasetin burda ne işi var?» denilemez. Çünkü deyim yerinde ise «sıpa kadar» var. Zaten tartıştığımız Yeni Sesler dizisi kitapları «doğrudan siyasetçilerin kendi yaşamlarını yansıtan ürünleridir.

Şimdi bu noktada, bu ürünleri, içinde oldukları siyasal - toplumsal - tarihsel koşullardan ayırmak olanaklı mıdır, sorusunu sorabiliriz.

Bir yandan 12 Eylül ve onun her düzeydeki zincirlerinden boşanmış saldırganlığı ve siyasal karalamaları, diğer yanda bu saldırı ve karalamaların üzerlerine en çok yoğunlaştırdığı devrimci insanlar. Bu karşıtlık içinde doğacak sanatsal ürünlerin ilk elde bu karşıtlığın dolaysız yansıtıcıları ve Eylül karalamalarına birer yanıt olacakları açıktır. Ve zaten bu ürünlerin yazarları da bunu açıkça dile getiriyorlar.

Bu ürünleri öncelikle bu işlevleriyle ele alıp görmek gerekir. Ama bu tutum bu ürünlerin sanatsal düzeyde bir eleştirisinin geçiştirilmesini gerektirmez. Bu ürünlere yönelik sanatsal kaygıların siyasal kaygılar kadar önemli olduğu açıktır. Sanatsal değerleri yönünden, Yeni Sesler'in bu ilk ürünlerinin, yazarlarının ilk kitaplarının, yazarlarının ilk kitaplarının olmalarından ileri gelen çeşitli eksiklikleri taşıdığını söylemek doğallıkla yerinde bir eleştiri olur. Ama bu ürünlerde doğru bir çıkış ve sanatsal anlayış çizilmiştir olduğunu ve bu çizginin yaşamdan zihinsel veya fiziki olarak kopuk sanat anlayışlarına alternatif bir öz taşıdığını da görmek gerekir. Ama kuşkusuz bu alternatif anlayış kötü bir sanatsal düzeyde «icra» edilirse, ya da kendine uygun ve bu alternatifin gereksinimlerini karşılayacak sanatsal araçları geliştiremez veya önceki araçları kendine uygun olarak dönüştüremezse kendini gerçekleştirmez. Bu tipki artı-değerin meta satılmadıkça kendin gerçekleştirilmesine benzer.

Bütün bunlar bir bütünlük o-

luşturuyor. S. B. ve E. D. işte bu bütünlüğü kavrayamıyor. Bu bütünlüğü kendini oluşturan parçalarından birine indirgeyerek eksik ve bu noktada da yanlış bir sanat anlayışı içinde düşüyor.

Bu noktada S. B.'un «Bir Avuç Şiir»e yönelik eleştirilerine geçmeden önce Akif Kurtuluş'un E. D.'nin yine bu 12. sayısında yer alan «Hangi Alternatif» başlıklı yazısına birkaç değinme de bulunmak istiyorum. Akif Kurtuluş, bu yazısına, Yeni Sesler dizisinin kitaplarının siyasal özünü boşaltarak, Yeni Sesler dizisini «Cezai edebiyatı» niteliğiyle sınırlayarak başlıyor. A. K.'un bu yazısı aslında üslup olarak da, niyet olarak da olumsuz. Yayınevinin tavrını «kompleksli ana-baba» tavrına benzeterek ne yaptığını sanıyor? Bu yolla, A. K., ancak kendisini küçümsüyor. A. K., bu yazısının sonlarına doğru ise kafasını Ayşe Hülya'nın «Dövüşenler Konuşacak» kitabının arka kapakındaki tanım yazısına geçen «eşli Doğan Özümrlüt...» cümlesindeki «eşli» sözcüğüne takarak «alle» konusunda fetvalar vermeye başlıyor. (A. K.'un «alle» konusunda Lenin'in yazılarını okumasını tavsiye etmekten başka yapacak bir şey yok.)

Aslında A. K.'un yazısı, öncelikle eleştiri anlayışı konusunda eleştiriyi tâbi tutulmalıdır. A. K. ilerletici ve dürüst eleştiri yapmayı bilmiyor. Art niyetli bir eleştiri çizgisi izliyor. Eleştirisi, bir yayınevinin ve yayın çizgisini kolayca yoldan «mahkûm etmek» amacını taşıyor. Kendilerine yer bulamayanların, dolu yerleri boşaltmaları gerekiyor. Sorun da buradan çıkıyor. Sonuçta bu nokta eleştirinin biçimini de, özünü de belirliyor. Bu nedenle A. K.'un yazısı üzerinde uzunca durmaya gerek duymuyorum. Ayrıca, A. K.'un yazısı temelinde sürdürülecek bir tartışmanın sanat hanesine hiçbir şey kazandırmayacağını düşünüyorum ve bu nedenle de verimsiz bir tartışmaya satır ayırmanın gereksiz olduğuna inanıyorum.

Şimdi tekrar S. B.'un yazısına, «Bir Avuç Şiir»le ilgili eleştiriyi yanıtlamak için dönelim. S. B.'un «Bir Avuç Şiir»e yönelik «a. Devrimci şiir, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, ... hayatın şiiridir. E. Ergün düşüncesinin şiirini yazmaya çalışıyor» eleştirisine rastlayınca önce şaşırım. S. B.'un böyle bir sonuca nasıl ulaştığını anlamak ilk elde mümkün değil. Ama sanıyorum, bu eleştiri E. D.'nin anlayışının özünü oluşturan «dünya görüşü» sanata sokulmamalı» anlayışının, diğer sanat ürünlerine karşı bir eleştiri olarak getirilmesi alışkanlığından kaynaklanıyor. Ben dünya görüşünün bizzat ürüne de doğrudan girebileceğini düşünüyorum. Örnek mi? Tolstoy'un Dirliliği, Çernişevski'nin Nasıl Yapmalı'sı (tabii E. D. Nasıl Yapmalı'yı sanattan sayıyorsa, kimbilir belki de saymıyordur, ne de olsa Çernişevski'nin kitabı neredeyse bir dünya görüşünü anlatmayı amaçlayan bir kitap) ve Nazım'ın pek çok şiiri. Örneğin sormak istiyorum: Nazım'ın «yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür/ve bir orman gibi kardeşcesine» dizelerini E. D. ve S. B. sanattan saymıyor mu? Acaba Nazım bir «dünya görüşü»nü» böylesine özül iki dizeyle ifa-

de ettiğinde «sanatsal bir suç (!)» mu işlemiş oluyor?

Aslında «Bir Avuç Şiir»de düşüncesinin şiirinin yazıldığı eleştirisi de yanlış. Çünkü «Bir Avuç Şiir» fazlasıyla «hayatın şiiri». Ama belki S. B.'un hayatı başkadır ve bu nedenle benim yazayıp yazdığım hayatı «hayat» saymamaktadır. Bu durumda ben «hayat» değil «dünya görüşü» yaşamış olmalıyım. Ama «dünya görüşü» olarak yaşanamayacağına göre demek ki yaşamamışım... vs. vs. Bu kadar eğlence yeter. Amacım S. B.'un saçmalığının net olarak görülmesi.

S. B.'un diğer eleştirisi «Bir Avuç Şiir»in şiir dünyasını «basit ikilemler üstüne kurulu» olduğu eleştirisi. Eğer 12 Eylül sürecini en uç noktalarında yaşayıp, bu süreçte karşıtların ak-kara olarak uç noktada şekillendiğini görmeseydim bu eleştiriyi bir noktada haklı bulabilirdim. Ama «Bir Avuç Şiir» böyle bir süreçte yaşamın şiiri. Bu süreçte «dylar - kötüler», «düşmanlar - dostlar», «devrimciler - hainler», «umut - umutsuzluk» vs. türünden net ikilemler yaşadık insanlar. Eylül'ün bütün azgınlığıyla teslim almak için saldırdığı bir dönemde şiir, bu karşıtlıkları ortaya koyarak, iyinin doğrudan bir savunusunu net bir dille yüklemek durumunda. İşte S. B.'un göremediği veya anlamak istemediği şey bu.

Ama «Bir Avuç Şiir» bir ilk türündür ve belli eksikleri vardır. Bunu biliyorum. Örneğin S. B.'un «c.» şikâidinde getirdiği eleştiri bu anlamda doğru. Ama S. B. bu noktayı yanlış bir anlayışla savunmak için kullandığından ve bu temelde eleştirisinden dürüst olmadığında bu eleştirisini ilke düzeyinde reddediyorum. Eleştirinin «d.» şikâki için de bunu kısmen söyleyebilirim. «Kismen» diyorum, çünkü bu eleştiri kısmen doğru.

Ayrıca şunu da belirtmeliyim: E. D.'de yer alan şiirlerin sanatsal yönden «Bir Avuç Şiir»i aştığı da söylenemez. Kaldı ki pek de anlaşılır olmayan bu şiirlerin çizgisini benimsememe olarak yok. Bu şiirlerin «sanat araçları» dönüştürme» adına toplumsal pratikten kopmaya varan bir anlayışın ürünleri olduğunu düşünüyorum.

Son olarak E. D.'nin bu 12. sayısının son sayfasındaki «En Devrimci Gerçekçi Şairlere Çağrı» başlıklı komik yazı üzerine bir not düşmeliyim. Bu «en edebiyatçı (!)» «dostlarımız (!)», böylesi gülünç yazarların edebiyat dostluğuna pek yakışmadığını görmeliler.

Ve tekrar baştaki tartışmaya dönerek son bir not düşmek istiyorum: «İçeriği ne olursa olsun bir bilinçlilik biçiminin... bir madde pratiği (sanat üretimini) belirlemesine» «idealizm» damgasını vururken dikkat edin. İçeriğine bakmaksızın diyalektik maddeci dünya görüşünün sanat pratiğini belirlemesini reddetmek insanı idealizme götürür. Ayrıca, böyle bir anlayışla «devrimci teori olmadan devrimci pratik olmaz» diyen Lenin'i de anlayamaz ve ona bile «idealist» deme yanlışlığına (ya da gafletine) düşebilirsiniz.

Evet, Edebiyat Dostları kimin dostu olacağına karar vermelidir.

ERŞİN ERGÜN

BİR ÇAY CENNET BİR ÇAY CİNNET

YER O YER
SAAT O SAAT
adınkaç numaranne babanniye annenkim
şapkalannmış A'dır üç öğün kimlik öğretür

YER O YER
SAAT O SAAT
kalK : adınkaç numaranniye
surata çarpılacak ismin vardır, göğözünü kakaçıran ismin vardır

YER O YER
SAAT O SAAT
dosyam beni bekler : adınkaç numarankim
dardır, güneşi katlayıp içime batırırım
.....
bir biz zamiri vakit kaybetmeden pantolon çıkarır, onlar kelime-öteden beri yok
bir kendin bağlayabilmemiş ok, bir sorun açılabilmez dilbilimsel parantez içidir

denizatından düşmüş tahta oğlum-mücahit
içiçine kokonuşur, paltolar dizilirim dibine duvarın odaya

bir kork filminde siyah-beyaz, karanlığım
bir polisiye filmi bu, malûm ve maktûlüm

şuradan şuraya kadar bir 1
bir 1 oraya kadar, hesap makinalarını bozdüran bir 1. O kadar
.....
kopuşmanın rengi kolaydır. Ötesi çay uzatılırsa, ya ..mazlarsa?
içiçine tartışmalar; sırtımdan duvardibim düşer üşürürüm

—afedersiniz ben sayın bayalbay neyindir?
içerizriz içmeyizyiz —ben bilmeyiz jandarmaya sor

çay mı dedim? çay demedim mi? birşey mi dedim?
demokrasilerde çay varmış orada demokratlar çay içermiş

siz bayım içmeksemezseniz ben biliyorsunuz midem..
içilir çay oğlum-tahta, bilirim içilmez

.....
arkaarkana bakabaka mı bilirsin bıraktığına.
salına da gidersin, kasket ve tespih örter

iyi günlerler bayalbaybay
düdük çalmayı seven suçlu çocuklar vardır

bir daha, bir hiç daha hiç bir şey dışleyemeyeceğim
iyi yalnızlıklar bahanederdin güzel şiirler okur

senle ben salınmışız, buruntum yürür beni seni yere
kasket ve keyfiyet sırtır kelimizi

belli ki
şarkının ortasında piyanonun tuşlarında annenin eli

bir su kumrusu bir kız kalbi kadıköye kadar şarkı söyler
şarkının ortasında sesinin tellerinde annenin eli

ENİS AKIN