

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

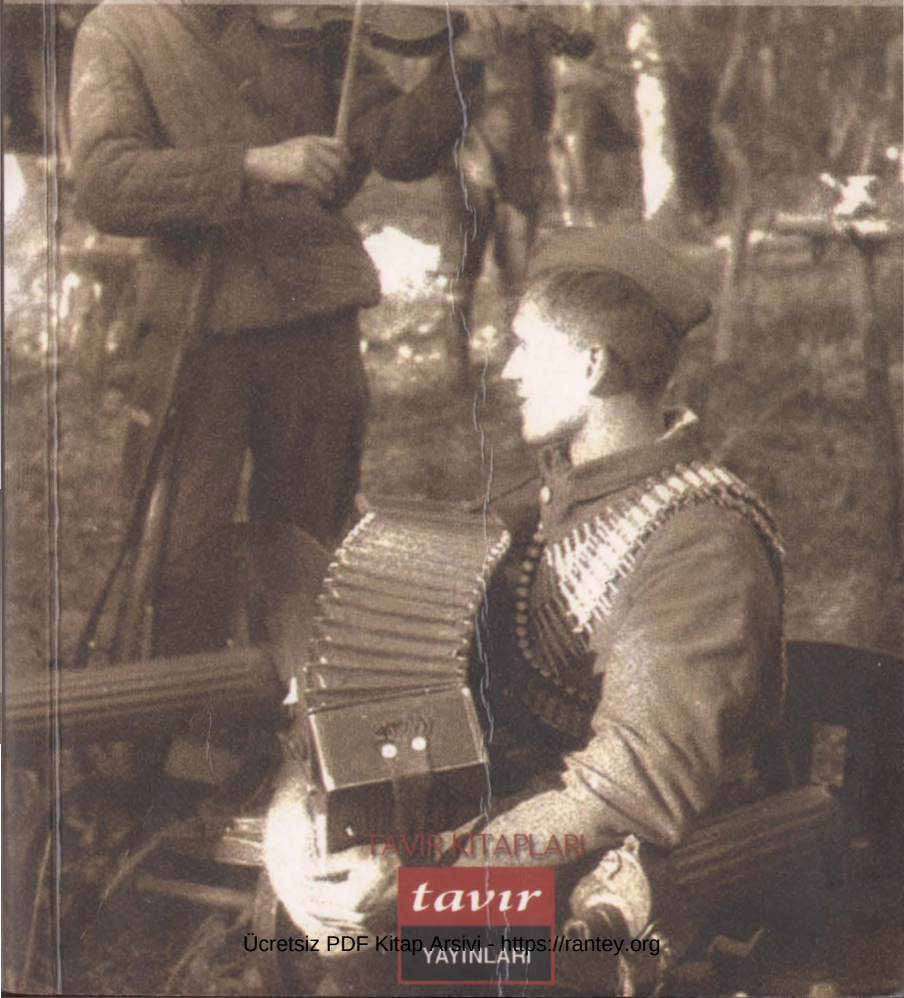
<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

DEVİRİMCİ SANAT- I



TAVİR KİTAPLARI

tavir

YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

“Savaşın bir tarafında çürüme derinleşirken, diğer tarafında geleceğin yaratıcısı olmanın coşkusunu, şevincini taşıyan, yeniyi temsil eden bir kültür giderek billurlaşır. Bu ayrışma ve karşı karşıya gelme, sürekli bir hareketlilik yaratarak boyutlanıp derinleştikçe yeni kültür de renk ve derinlik kazanmaya başlar.

Devrimci sanat, doğmakta olan bu kültürü konu alır. Tarihte yaratılmış tüm ileri değerleri sahiplenip bir senteze varmakla, böylelikle insanlığın kültürel mirasının gerçek anlamda taşıyıcısı olarak evrensel bir misyon sahiplenmekle birlikte asıl konusu, insanlığın tarih öncesi çağdan kurtuluşu ve geleceğidir, insanlığın gelişimi ve insanileşme sürecinin önündeki en büyük engelin-sınıflı toplumun- ortadan kaldırılması için sürdürülen savaş ve bu savaşta tüm insanlığın gelecek umudunu taşıyan proleterya; bu savaşın ve bu sınıfın kültürü, onun asıl konusudur. Bu nedenle sömürü üzerine kurulu, tüm insani değerleri yıkıma uğratan bir düzene son verilmesini örgütleyen faaliyet onun en temel kaynağıdır.

Sosyalist gerçekçi sanat, yalnızca içeriği, ideolojisi ve savunduğu değerler açısından ayrılmaz burjuva sanattan.

Üretim ve sunum faaliyetiyle ve estetiğiyle de ayrılır. Bunlar devrimci sanatın yapısal özelliğidir ve sanatın taşıdığı ideolojiyi ve özü bütünüleyen unsurlardır.

Devrimci sanatın esin kaynağı örgütlü mücadeledir. Ve örgütlü mücadelenin hayatın her alanına müdahale etmesiyle ve ideolojinin yığınlarca sahiplenilip somutluk ve derinlik kazanmasıyla devrimci sanat da yetkinleşecek içerikte ve estetikte derinlik ve renk kazanacaktır.”

“Her devrimci aynı zamanda ozan, ressam, aydındır. Kiminin alt alta yazılıdır, kiminin eylemidir şiiri. Kiminin tuvalden yansır, kiminin yeryüzüdür tablosu. Özlem, üretenin yöneten olduğu bir dünyadır. Bu özlemin yanında yer almak ise namuslu olmakla eş anlamlıd



tavir
YAYINLARI
BİRİNCİ BASIM EKİM 2010

OFSET HAZIRLIK:TAVIR

TAVIR YAYINLARI
Mahmut Şevket Paşa M.
Mektep S. No: 4-B Okmeydanı
Şişli-İstanbul
Tel: 0 212 238 81 46
tavir2007@gmail.com

KAPAK TASARIM
TAVIR

BASKI
Ezgi Matbaa
Sanayi C. Altay Sok. No:10
Çobançeşme / İstanbul
Tel: 0 (212) 452 23 02

İSBN: 978-975-6433-10-2

DEVİRİMCİ SANAT-I

DERLEYEN: Ümit Zafer

Ayşe Nil'e...

Sanatın tarihi yazılsa, herhalde insanlık tarihiyle birlikte başlatılır. İnsana dairdir çünkü sanat: Onun bilincinde şekillenir, onun ellerinde vücut bulur.

İlkel-komünal toplumun mağara resimlerinden Picasso'ya; tam tam ve boru seslerinden Çaykovski'ye; pandomime benzer taklit diyebileceğimiz oyunlardan Brecht'e; çivi yazılarından Cervantes'e, Şolohov'a sanat sürekli gelişmiş, bugünlere ulaşmıştır...

Sanatı sınıflardan ayrı düşünmek mümkün değildir. İlkel-komünal toplumda doğan sanat, sınıfların ortaya çıktığı andan itibaren ikili bir özellik göstermeye başlamış; ezen ve ezilen sınıflar, kendi sınıflarına ait kültürün, geleneklerin ve bakış açılarının sanatını yapmışlardır.

Sanat, ezilenin bilincinde, yüreğinde ve ellerinde ulaşır devrimci öze... Çünkü ezenin sanatı, ilerici görünümüne rağmen gericidir. Onun sanatı paraya tahvil edilmiş, sömürü çarkının devamı için icra edilmiştir gerçekte...

Tavır, sahip olduğu dünya görüşü olan sosyalizmin sanatını, halkın sanatını taşıyor sayfalarına çıktığı ilk sayıdan itibaren.

Tavır'ın yanı sıra ezilenin, mazlumun, hakkını arayanların yanısırdır. Hep onların dilinden yazılmıştır sayfalarındaki tüm yazılar.

Tavır, 1980'den bu yana, devrimci sanata dair yazılan tüm yazılar arasın-

dan derlediği bazı yazıları, "Tavır Kitapları" serisinin bir parçası olarak okurlarıyla paylaşıyor.

Elinizdeki bu kitap, Tavır'ın tarih içindeki bir nevi yolculuğunu da aktaracak, bir yandan da geçmişten bugüne, devrimci sanatın nasıl anlaşılması ve nasıl pratiğe, eyleme dökülmesi gerektiğini anlatacak.

Bu tarihsel yolculuk, bir seri şeklinde devam edecek. Devrimci sanata da-ir diğer Tavır'da yayımlanmış yazılar da zaman içerisinde yeni kitaplarda yerini alacak.

Örgütlü ve devrimci sanatın gelişmesi ve okumanın hazzına varılması dileğiyle...

TAVIR YAYINLARI

BİR MÜCADELE ALANI OLARAK KÜLTÜR

Mehmet AYDIN

Ocak 1980

Devrimciler herhangi bir konuya açıklık kazandırmak için kendilerine bilimsel yöntemi (diyalektik yöntemi) kılavuz olarak alırlar. Bu nedenle kültür konusundaki yaklaşımımızda da yöntemimiz diyalektik materyalizm olacaktır. Yararlanacağımız bilim ise, çağımızın tek devrimci sınıfı olan işçi sınıfının bilimi Marksizmdir.

“Marksizm bize bir meseleye yaklaşırken, soyut tariflerden değil, objektif gerçeklerden hareket etmemiz ve bize yol gösteren ilkeleri, siyasetleri ve tedbirleri bu gerçeklerin tahlilinden çıkarmamız gerektiğini gösterir.” (Lenin)

Ekonomik temelde nitelik bir değişikliğin olması, yani üretici güçlerin gelişimini sağlayacak üretim ilişkileri ile, eski üretim tarzına uygun üretim ilişkileri arasındaki çelişki, üst yapıda da ideolojiler arasında bir çelişki olarak kendini gösterir. Bu yeni ideoloji, üretici güçlerin gelişimini sağlayacak yeni üretim ilişkilerinin gelişiminde de yardımcı olur.

İnsanlık tarihinin, belli bir aşamasında toplumların sınıflara ayrılmasıyla ideolojilerde belli bir sınıfın damgasını taşımışlardır. Dolayısıyla da bir üst ya-

pı kurumu olan kültürü toplumların sosyo-ekonomik yapısından ayrı incelemek olanaksız hale gelmiştir.

Bilim, sanat, ahlak, teknik, politika vb. alanlarının maddi ve manevi ürünlerinde olduğu kadar, toplumsal yaşama biçimlerinde de ifadesini bulan kültür, toplum ve doğanın tarihsel bir süreç içerisinde üretim yapan insan tarafından değiştirilmesinin bir ifadesidir. Bu nedenle Mao'nun da dediği gibi:

“İnsanın toplumsal yaşamında kendini gösteren her kültürel yapı o toplumun ekonomisinin ve siyasetinin ideolojik bir yansımasıdır.”

Ekonomik yapıya hakim olan, üretici güçleri elinde bulunduran, bunlara bağlı olarak politik iktidarın sahibi olan sınıf, ya da sınıflar kültüre de kendi damgalarını vururlar. Onu sömürdükleri sınıfların ideolojilerine karşı çıkacak bir ideolojiyle biçimlendirirler.

Çağımızda iki temel sınıf olan proleterya ile burjuvazi arasında hayatın her alanında süren mücadele, kültür alanında da sürmektedir. Bu mücadelenin dışında kalmak mümkün değildir. Herkes şu veya bu şekilde sınıf bilinçlerini düzeylerine göre, sınıfsal yapılarına göre birinin yanında tavır geliştirirler. Yaptıkları çalışmalar direkt, ya da dolaylı olarak ikisinden birine hizmet eder. Bu nedenle bu alanda tarafsızlık diye bir şey söz konusu olmaz.

Gerek burjuvazinin, gerekse emekçi yığınların kültürleri birbirlerini etkiler. Buna hakim sınıflarla, ezilen sömürülen sınıfların kültürleri birbirleri üzerinde etkide bulunurlar demek daha doğrudur. Emekçi yığınların kültür birikimlerindeki hakim sınıfların yarattığı olumsuz etkiler arındırılmadıkça devrimciler sosyalist kültürün yaratılmasında başarıya ulaşamazlar. Bu ise ancak devrimcilerin doğa ve toplumsal olayları yorumlamalarındaki yöntemleri olan diyalektik materyalizm ile olur.

Bilindiği gibi devrimci mücadele çok yönlü kavranıp sürdürülmesi gereken bir mücadeledir. Devrimci kültür çalışmaları da bu mücadele alanından bi-

ridir. Toplumsal düzenin değiştirilmesinde bu alanda yaratılan örgütlülük ve bu örgütlülüğün sürdürdüğü mücadele temel bir öneme sahip olmasa da; temel alınan mücadeleyi kültürel araçlarla desteklemesi nedeniyle reddedilemeyecek bir konuma sahiptir. Mao kültür hareketinin devrim hareketinin pratiği açısından önemini belirtirken şunları söylüyor:

“Devrimci kültür geniş halk yığınları için, güçlü bir devrimci silahtır. Hem devrimden önceki ideolojik zemini hazırlar, hem de devrim sırasında geniş devrimci cephe içerisinde önemli ve gerçekten gerekli bir mücadele cephesi oluşturur.”

Devrimci kültür çalışmaları, her şeyden önce kapitalizmin şartlandırmalarından arındırılmış sosyalist insanın yetiştirilmesinde (hem devrimden önce, hem devrimden sonra) işlevi vardır. Yani toplumsal yaşantımızda, eğitim-öğretim kurumlarında, çeşitli sanat alanlarında, TV, radyo vb. kitle iletişim-haberleşme araçlarında yansıtılan kültür, insanların düşünce yapısının oluşumunda, hayata bakış açılarının gelişiminde büyük rol oynar.

Çağımızda dünya halklarının kültürel gelişimini engelleyen (emperyalizm sömürü ağı içinde tuttuğu ülkelerin ekonomik gelişimini nasıl ki yeni sömürgecilik yöntemleriyle engelliyorsa) en önemli öğelerden biri emperyalizmin kültür politikasıdır.

Bugün emperyalizm, sömürgesi, pazarı haline getirmek istediği bir ülkeye; ekonomik, siyasal, askerî ve kültür politikalarıyla birçok alanda birden yavaşmaktadır. Ekonomik alanda yukardan aşağı oluşturduğu hafif ve orta sanayiye dayalı çarpık kapitalist sistem. Siyasi platformda görünürde bağımsız, gerçekte ise ekonomik bağımlılığın doğal sonucu olarak emperyalizmin istemlerine göre biçimlenmiş siyasal yapı (parlamentar demokrasi maskesi altında sürekli faşizm). Askeri alanda emperyalizmin dünya üzerindeki egemenliğinin korunmasına yönelik bir yapı (ki yabancı üsler, çeşitli askeri paktlarda yer alma vb.) Kültürel alanda ise tüm bu alanlardaki yozluğunu, çürümüşlüğü, asalaklığını, sömürsünü gizlemek, hatta hoş göstermek, kendi düşünce sistemini aşmak, halkların kültürel gelişimini engellemek, çarpıtmak, kültürel yabancılaşmayı oluşturmak, geli-

şen devrimci kültür çalışmalarını engellemek, en doğru, en güzel olanı burjuva kültür ve sanat anlayışı olduğunu yerleştirmek ve bunu ulusal kültür politikası diye adlandırmak ve bunu tüm ulusun benimsediği varsayımına dayanan kavramlarla ideolojik zeminde de haklı göstermek, yüzyıllardan beri halkların maddi yaşamlarından kaynaklanan kültürel birikimlerinin olumlu yönlerini yozlaştırmak için yoz, kozmopolit, bir kültür politikası oluşturur.

Emperyalizmin yeni sömürgesi olan ülkelerde, kapitalizmin iç dinamiği ile gelişmemesinin doğal sonucu olan olgunlaşmamış anlamdaki milli kriz sürekli olarak varlığını korur. Bu ise, hakim sınıfların iktidarlarını sürdürmeleri için, sürekli baskı ve zoru devlet içerisinde örgütlendirmelerine yol açmaktadır. Bu tip ülkelerde burjuva demokrasileri aramak olanaksızdır. Devlet biçimi sömürge tipi faşizmdir. Sömürge tipi faşizmi emperyalizmden ayrı bir olgu olarak ele almak olanaksızdır. Bu nedenle kültür alanında da faşizmin etkilerini ayrı bir olgu olarak ele almayacağız. Bugün faşizmin istediği şey, düzenin ve kendi ideolojisinin devamını sağlayacak kişi ve kurumlar oluşturmaktır. Bunlar aracılığıyla da kendisine taban yaratmaya çalışmaktadır. Bunu bazen yalan, karalama, iftira kampanyasından ibaret sanat, kültür faaliyetleriyle, yalanının kâr etmediği bazı zamanlarda da toplumsal etkisi yüksek sanat eserleri ve yaratıcılarına karşı, terörle sürdürmektedir.

Kültür alanındaki devrimci çalışmalar, emperyalizmin kültür politikasını ve faşizmin demagojisini yıkıcılığını kurumlarıyla birlikte teşhir etmeyi amaçlamalı, ezilen halkların çıkarlarını savunmayı, kurtuluşlarının yollarını ve buna engel oluşturanları sergilemeyi amaçlamalıdır. Emekçi sınıf ve tabakaları arasında birliğin sağlanmasına yönelik olmalıdır. Geleceğin proleter kültürünün yaratılmasına zemin hazırlamak amacıyla, geçmişin demokratik özelliğinin yozlaştırılmasına karşı mücadele etmelidir. Devrimci saflardaki küçük burjuva özelemlerinin yansıması olan popülizm, yılgınlık, pasifizm ve benzeri türden eğilimlere karşı tavır almalıyız.

Kısacası kültür alanındaki devrimci mücadele de, diğer alanlardaki gibi siyasi mücadeleye bağlı ve onun belirleyiciliğinde sürmelidir. Bunu sağla-

mak, alandaki çalışmaları merkezi bir örgütlülük altında sürdürmekle olacaktır. Bu örgütlülük hem alana ilişkin kadrolaşmayı gerçekleştireli hem de alanda kurumlaşmaya yönelik olmalıdır. Bunu ise, kendi dışındaki bağımsız çalışmaları, belli bir dünya görüşüne dayanan kültürel perspektifi oluşturduğu ölçüde sağlayacaktır.

Devrimcilerin bugünkü hedefi, kısa vadede kültür alanındaki devrimci çalışmaları emperyalizme ve faşizme karşı sürdürülen mücadelede demokratik bir mevzi halinde bütünleştirmek olmalıdır. Zaten bugün sürdürülen demokratik mücadele geneldeki devrimci mücadelenin bir parçası olması nedeniyle; kültür alanındaki demokratik mücadele de siyasi gerçeklerin açıklanmasına, kitlelerin bilinçlenmesine yardımcı olan devrim için eğitim ve kültür mücadelesinin bir parçasını oluşturur. Devrimci kültür çalışmalarının başarıya ulaştırılması için hem sanatsal yönü, hem de içeriği üstün olan yapıtlar yaratılmalıdır. Niteliği düşük yapıtlar, en az, emperyalizmin kültür politikasının ürünleri kadar tehlikelidir. Engels bu konuda şunları söylüyor : “Özellikle çapsız edebiyatçıların, eserlerindeki zekâ geriliğini örtmek için ilgi çekeceğinden şüphe olmayan politik imalar yapmaları alışkanlık oldu.”

Bu belirlemelerin ışığında ülkemiz somutuna bakacak olursak; ülkemizin 1920'lerde emperyalizmin fiili işgalinden, küçük burjuva radikallerinin önderliğindeki ulusal kurtuluş savaşı ile kurtulmasından sonra, küçük burjuvazinin ülkede milli burjuva yaratma çabasına paralel olarak, ulusal kültür yaratma çabaları da olmuştur. Bu konuda öncülüğü hümanist aydınlar üstlenmiştir.

Küçük burjuvazinin, ekonomik alanda milli burjuva yaratma çabaları çağımızın emperyalizm çağı olması nedeniyle boşa çıkmış ve ülke 1946'dan itibaren emperyalizmin gizli işgali altına girmiş (ki bu dönem Marshall-Truman Doktrinleri, yabancı sermayenin ülkeye girişini düzenleyen kanunlar, Amerika'yla karşılıklı dostluk, yardımlaşma, kültür alışverişi (!), NATO gibi askeri paktlarda yer alma ve benzeri olayların yoğun olduğu bir dönemdir); buna bağlı olarak emperyalizm ülkemizin kültürel sürecine de müdahale etmiştir. (Çünkü, emperyalizm ekonomik, askeri, siyasal ve kültürel

bütün bir sistemdir). Sonuç ise, küçük burjuva hümanistlerinin, hümanizmi yaygınlaştırma çabalarının boşa çıkışı, yerine emperyalizmin sömürsünü devam ettirebilmesi için zorunlu bir ittifak içerisinde siyasi iktidarı elinde bulunduran, hakim sınıflar ittifakının yapısına uygun çarpık bir kültürel yapının gelmesi olmuştur. Bu yapının görünümü kentlerde işbirlikçi, tekelci burjuvalar tarafından yaygınlaştırılan emperyalizmin kültür politikasının yoz ürünleri, kırsal kesimde gerici feodal kültür öğelerinin (şeyhlik, tarikatçılık, din ve mezhep ayrılıklarının körüklenmesi) filizlendirilmesi, güçlendirilmesi şeklindedir.

Uzun yıllar ülkemiz solunda, siyasi anlamda doğru devrimci bir önderliğin olmaması revizyonizmin etkisinde oluşu, kültür alanına da yansımıştır. Sol adına, ilericilik adına pasifizm, yoksulluk edebiyatı sürekli olarak işlenmiş ve sürecin özelliklerini dile getirmeyen eserler dönem dönem boy göstermiştir. Bu arada gündemde olan bazı çalışmalar ve birkaç tutarlı kalem dışında bir şey yapılamamıştır. Yapılamadığı gibi, yapılanların da etkisi zayıf kalmıştır.

EMPERYALİZMİN KÜLTÜR POLİTİKASI

Kapitalizmin emperyalizm aşamasında yeni sömürge ülkelerde artık burjuva demokrasiden (burjuvaların kendi aralarındaki demokrasiden) söz edilemiyor. Çünkü ekonomik hayatta tekelci burjuvazinin mutlak hakimiyeti söz konusu. Bu ise tekelci sermayenin gittiği her yere beraberinde baskı eğilimini ve siyasi gericiliği de götürmesini ve mevcut çelişkilerin artması sonucunu doğuruyor.

Kısaca bu nedenlerden dolayı gündeme gelen gericilik, kültürel alanda da kendini gösteriyor. Kapitalizmin henüz üretici güçleri geliştirdiği serbest rekabetçi dönemindeki burjuva kültürünün ilerici dinamiği kayboluyor. Yerini ise her şey tekeller için çığlığını atan, kültürel alanda tam anlamıyla bir gericiliği oluşturan emperyalizmin yoz ve kozmopolit kültür politikası alıyor.

Emperyalizm çağında sermayenin uluslararası boyut kazanmasına paralel olarak, kendi yarattığı ulusal kavram ve sınırları tanımadan gerici ideoloji-

sine dayalı uluslararası bir kültür yaratmaya girişir. Kendi kültür politikası-na yüklediği işlevlerde bunun gerçekleştirilmesine hizmet eder.

Emperyalizmin I. ve II. bunalım dönemlerinde kültür politikasının işlevleri günümüzdekinden daha farklıdır. Biz ülkemiz devrimcilerine ışık tutması ve somuta ilişkin olması nedeniyle ağırlıkla emperyalizmin günümüzdeki kültür politikasını ve işlevlerini ele alacağız.

Bugün artık emperyalizm geri bırakılmış yeni sömürge konumundaki ülkelerle sermaye, emtia, teknik bilgi vb. yanında toplumun kültürel gelişimini engelleyen, yoz ilişkilere zemin oluşturan, kendi düşünce sistemini aşıl原因an kültür politikasını da ihraç etmektedir. Nasıl ki bu ülkelerde kendisine bağlı olarak oluşturduğu ekonomik yapı çarpık bir kapitalizm ise, kültürel yapı da yoz, karmaşık, çarpık bir kültürel yapıdır. İşte yeni sömürge ülkelerde devletin ulusal kültür politikası diye emekçi kitlelere, halka açıklanan programlar, bu çarpık kültürel yapı sınırları içinde oluşturulmakta ve emperyalizmin istemlerini yerine getirme işlevini üstlenmektedir.

Ülkemizde kültürel alanda emperyalizmin etki ve denetiminin gündeme gelişi 1946'lar sonrasına denk düşer. Bu dönem, ekonomik alanda yabancı sermayeye açıldığımız, askeri alanda emperyalizmin Asya'nın batısındaki jandarmalığını üstlendiğimiz (ABD ve İngiliz üsleri, NATO, vb.'de yer aldığımız) bir dönemdir. Başında da belirttiğimiz gibi emperyalizm ülkemizin ekonomik, siyasal, askeri bütün alanlarına el atmıştır. Aslında buna el atmak yerine emperyalizmin 1940'lardan sonra biçimini değiştirdiği, enerji ve doğal kaynaklarımızın sömürülmesi, ülkenin kendi askerlerince emperyalizm adına işgalini, eğitim ve kültür kurumlarında emperyalizmin isteklerine cevap veren bilim ve sanat adamlarının yetiştirilmesini, bunlar aracılığıyla da mevcut düzeyin en iyi ve doğru olduğuna inandırılmış, kendi sorunlarını düşünmekten uzaklaştırılmış, hem emperyalizm hem de işbirlikçileri tarafından katmerli sömürülmesinin nedeninin emperyalizme bağlı çarpık kapitalist sistem olduğunu öğrenmesi engellenmiş, düzene karşı tepkileri emperyalizmin eğitim ve kültür politikasıyla pasifize edilmiş, insan yığınları yetiştirilmesini amaçlayan yeni sömürü yöntemi, gizli işgal demek daha doğrudur.

Emperyalizmin kültür politikasının işlevlerini daha da açarsak; yeni sömürge ülkenin emperyalizm tarafından sömürüsüne ideolojik zemin hazırlamak, bu sömürüyü kitlelerin gözünden uzak tutmak. Bunu denetimi altında bulundurduğu kitle iletişim araçları aracılığı ile yapar. Hiç de önemli olmayan bir haber gazetelerin birinci sahifesinde radyoların ilk haberlerinde verilir, günlerce ondan söz edilir. (Örneğin, Haydar Paşa'nın Torunu İstanbul'da, vb...). Bunun ideolojik zemini de daha önce aynı amaçlarda hazırlanmıştır.

Kitleleri kendi sorunlarından, daha iyi üretim ilişkileri önerici ideolojik kıvılcımlardan uzak tutmak, kapitalist-emperyalist düzenin var olan, olabilecek en iyi tek düzen olduğuna kitleleri şartlandırmak. Buna paralel olarak, sürekli burjuva yaşamının reklamını yaparak kitlelerde burjuva özlemi yaratmak. Yine renkli burjuva basınındaki fotoromanlar, TV'deki mutlu aile görüntülü diziler (Katraytlar, Küçük Ev, vb...) bu amaç içindir.

Devrimci gelişimleri çarpıtmak, devrimcilerin yararlandığı konuları kullanarak devrimci özü yozlaştırmak, devrimci aydınların kitlelere devrimci düşünceleri yaymalarını engellemek, devrimci yayınlar üzerinde artan bir baskı uygulamak.

Basında olayları sürekli olarak devrimcilerin aleyhine aktarmak, haksızlık, yoksulluk insan tarafından sömürülmesini kaderci anlayışla ele alıp kitlelerin bunlara karşı çıkmalarını engellemek, teselliye başka şeylerde aratmak. Tommix - Texas'lar, seks kitapları, karate kitapları, filmleri kullanarak gençliği zararlı düşünce akımlarından uzak tutmak. Sansürle de devrimci yayınların işlevini daha da azaltmak.

Kültür politikası sonucu birer sanayi haline getirdiği kuruluşlar aracılığı ile sömürüsünü arttırmak ve kitlelerde tüketim güdüsü kazandırmak. Bugün bilinen bir gerçektir ki Walt Disney'in çizgi romanları, çizgi filmleri, ABD emperyalizminin yeni sömürgesi olan her ülkede okunmakta, gösterilmektedir.

Amerika bu düzenli dağıtımdan yılda milyonlarca lira kazanmaktadır. Ayrıca o ülkelerde kurduğu montaj sanayii ürünlerinin pazarlamasını sağlamak için çeşitli reklam şirketleri kurar, propagandistler yetiştirir. Kitleleri bunlara almaya zorlar. Günlük hayatta etrafımıza bir göz atarsak, yaşamımızın hemen her anı Amerikan emperyalizminin tüketimine zorlayan afiş, ilan, radyo, TV programları adeta gözümüzün kulağımızın içine sokulurcasına sergilenmektedir.

Emperyalizme karşı dünya halkları her geçen gün zafer ulusal kurtuluş savaşları vererek kazanmakta ve gerçek yüzünü iyice açığa çıkartmaktadırlar. Bunu emperyalizm de fark etmekte ve sömürsü olduğu ülkelerde kültürel propaganda araçları ile kendisinin dost, müttefik, yardımsever olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Emperyalizme karşı başkaldıranlar ise, o ülkenin resmi makamlarınca hemencecik anarşist, bölücü ve hatta vatan haini dahi olarak gösterilebilmektedir. ABD haberler merkezinin bir dönem bütün okul çocuklarına gösterilmek üzere dağıttığı filmler hatırlansın.

Sanat ve kültür ürünlerinde de devrimci temalar kullanarak yozlaştırmaların yanında, burjuva eğilimlerini de hakim kılmaya çalışır. Bunun en güzel örnekleri, yeni yeni sanat akımları, kübizm, fütürizm, yeni eğilimler vb. oluşturlar.

Bunlar üzerinde bilimsel tartışmalar yapılır. Sempozyumlar düzenlenir.

Kozmopolit kültürel yapı içinde yalnız emperyalizmin uluslararası yoz-kozmopolit politikanın ürünleri yer almaz. Aynı zamanda üst yapıda hâlâ varlığını sürdüren prekapitalist kalıntıları (şeyhlik, tarikatçılık, ağalık, mezhep ayrımlıkları) da yer alır. Emperyalizm bunları da körükleyerek halkların kültürel gelişimine engel teşkil ettirir. Buna ilişkin ülkemizde pek çok örnek yaşanmıştır. En çarpıcı ve güncel olan Maraş Katliamı da böyle bir zeminde tezgâhlanmıştır.

Emperyalizmin kültür politikası aynı zamanda tehlikeli bir popülizm anlayışı da geliştirir. Bunun aracılığıyla, halkların yüzyıllar boyu yaşatıp, günümüze ulaştırdığı kültür birikimini yağmalar kendi amaçları için kullanılır. Rek-

lamlarında kullanır, müzik alanında özünü yozlaştırarak kullanır. (Türkçe sözlü hafif müzik vs.)

Bütün bunlar emperyalizmin yeni sömürge ülkedeki kültür işbirlikçileri diyebileceğimiz kurum ve kişilerce tezgâhlınır. Bunlar da zaten işbirlikçi tekelci sermayenin denetimindedirler. (İst. Sanat ve Kültür Vakfı)

Yeni sömürge ülkelerde siyasi iktidarı ellerinde bulunduran ittifak, emperyalizme bağılı işbirlikçi tekelci burjuvazi, toprak ağaları ve tefeci tüccarlar-dan oluşan yapıdır.

Emperyalizme bağımlı çarpık kapitalist sistemin zorunlu sonucu olarak, devlet kurumlarında yukarıdan aşağı örgütlendirilen faşizm, kültür alanında emperyalizmin kültür politikasına yarayan ek işlevler de gündeme getirmektedir. Bunların birincisi yukarıdan aşağı örgütlendirilen faşizme kitle tabanı yaratmak anlamında ırkçı, şoven, milliyetçi duyguların abartılması, barbarlığa tekabül eden saldırganlık aşılınması ve toplumsal korku (komünizm vb.) oluşturulması. Devrimcilerin kültür ve sanat eserlerinde işledikleri konulan ele alıp çarpıtarak sunmada kendini gösteren yalan, iftira, karalama kampanyası ve bunları sağlayacak kurumlar oluşturmastır. Diğer ise gündeme geldiği dönemin ve ülkenin koşullarına uygun olarak biçimlenmesine rağmen her dönemde ve her ülkedeki temel özelliği olan baskı, terör, katliamları ile kendi ideolojisine, örgütlenmesine hizmet etmeyen her şeye olduğu gibi kültür ve sanat eserlerine bunların yaratıcılarına karşı çıkışıdır. Bunun örnekleri dünyanın çeşitli ülkelerinde olduğu gibi ülkemizde de görölmüştür.

KÜLTÜR ALANINDA MAHKÛM EDİLMESİ GEREKEN HATALI YAKLAŞIM: SEKTERİZM

Bu tavır, açıkça belirtmeseler de, kültür alanında çalışmaların gereksizliğini, basit işler olduğunu, boş insanların uğraşı olarak değerlendiren anlayış biçiminde genelde yansımaktadır.

Tavır daha da açmadan önce, kaynaklandığı maddi şartlara değinmek uy-

gun olacaktır. '61 Anayasası'nın getirdiği nispi demokratik ortam, sol yâınların, özellikle aydınlar arasında okunup tartışılmaya başlanıp ve bunların ışığında ülkenin sosyo ekonomik yapısının analizi yapılıyor. Bu tespitler doğrultusunda gençlik, köylüler, işçiler örgütlendiriliyor. Bunların mücadelelerinin içinden yetişen devrimcilerin oluşturdukları örgütlülük, hakim sınıfların telaşına yol açıyor. Telaşla birlikte tüm kurumlarıyla beraber gelişen bu örgütlülüğe saldırıyorlar, onun örgütsel yapısını dağıtarak mücadelenin öne çıkardığı devrimcileri öldürüyor ya da hapse atıyorlardı.

Devrimcilerin dağıtılmasından sonra boş kalan ortam, faşizmin sivil güçlerinin örgütlenmelerinin nicelik ve nitelik olarak gelişimine fırsat yaratmıştır.

Faşizm, resmi ve sivil faşizm güçleriyle karşı saldırıya geçmiş, demokratik mevzileri birer birer işlemez hale getirmiş ya da kendi ideolojisini yayan kurumlar durumuna getirmiştir.

Bütün bunlara karşılık, devrimcilerin dağınık olan güçlerini toparlayarak, kendilerini savunmaları gündeme gelmiştir. Bu nedenle bütün çalışmaları anti-faşist mücadelede örgütlenme doğrultusunda olmuştur.

Devrimci kültür çalışmaları olarak, yalnızca belli anlamlarda maddi gelir sağlamak ve kitlelerin anti-faşist potansiyelini arttırmak amacını güden kültür ve dayanışma geceleri düzenlenebilmiştir. Bu gecelerde yer alan ozanların devrimci temayı sanatsal olarak yansıtmadaki başarısızlıkları, belli anlamlarda sanat yapabilenlerin ise burjuva özlemleri içinde olmaları, gecelerin kitleler üzerinde olumlu etki bırakması bir yana, kültür konusunda yanlış bilinçlenmelerine yol açmıştır. Öyle ki, eline saz alan devrimci sempatizanlar doğal olarak gecelerde gördükleri ozanlara özenerek, slogan türü yapıtlara ilgi duymuşlardır. Dolayısıyla, geceler olsun, diğer kültür çalışmaları olsun (ki hayata geçirilen bölgede, gece yapılacaksa ona göre biçimlenir) kitlelerin boşalım istemlerini tatminden öteye gidememiştir. Geceler dışındaki kültür çalışmalarının yoğun olduğu kurumlar halkevleri oluyordu. Devrimcilerin denetiminde olanlarında, kültür çalışmaları bilimsel yöntemle sürdürülmeye çabalanıyordu. Fakat merkezi bir örgütlülüğün kültür alanındaki çalışmaları da denetleyecek yan örgütlülüğü olmayışı,

buraların da etkisini sınırlandırıyordu.

Bir de sol adına yazan, çizen, söyleyenler vardı bu dönemde. Bunların işlediği konular, geçmişin maceracı tutumunun(!) mahkum edilmesi perdesi altında yılgınlık, pasifizm ve devrimcilerin canları pahasına yarattığı mücadeleyi yermekti. Onlar, yeni bir potansiyel yaratmak yerine, geçmiş mücadelenin yarattığı potansiyeli de günbegün eritiyorlardı.

İşte, kültür çalışmalarına sekte yaklaşım diye adlandırılan bu sol bakış açısı, bütün bunların sonucu oluştu. Süreç içinde devrimci mücadele değişik çalışma birimlerinde gelişti. Yeni devrimciler yetişti ve bunlar gelecekte ülkeyi toplumsal refaha götürececek yapının temellerini attılar. Fakat, devrimci mücadelede asıl olmasa da, mücadelenin gelişimine etkide bulunacak kültür alanındaki çalışmalara sol bakışı üzerlerinden atamadılar. Bugün de sol'un kültür alanındaki çalışmaları sosyalist insanın yetiştirilmesini amaçlamasına rağmen, bir sürü yoz ilişkileri bünyesinde barındıran, sosyalizmle entelektüel bilgilenmelerini tatmin için ilgilenen insanların ve bunların ürünlerinin yer alması; buna alternatif olabilecek kültür alanındaki devrimci çalışmaların yetersiz ve örgütsüz oluşu, devrimci mücadelede coşkuyla yer alan insanların kültür çalışmalarını yanlış değerlendirmelerine yol açmıştır.

Devrimci mücadelenin bugünkü düzeyi ve vardığı örgütlülük artık sadece anti-faşist mücadelenin öncelikle sürdürüleceği dönemin dışına taşmıştır. Yani; yeni örgütlülükler yaratmak, daha önce ele alınmayan çalışma alanlarında örgütlenmek gerekliliğini hissettirmiştir. Çeşitli zamanlarda vurguladığımız gibi, bu alandaki çalışmalar toplumun kurtuluşundaki genel çalışmaların doğrultusunda ele alındığı ve toplumun daha ileri bir sisteme ulaşmasında çalışan devrimcilerin, sosyalist insanın yaratılmasında işlev gördüğü sürece (bunların sağlanması, bu alandaki çalışmaların örgütlü bir yapı içersinde yer alması sonucu oluşur) kültür alanındaki devrimci çalışmaları gereksiz uğraşı olarak görmenin yanlışlığı kavranacaktır. Bu konuyu emperyalizme karşı ulusal kurtuluş savaşı veren Gine devriminin önderi A. Cabral'ın şu sözleriyle bağlayalım:

“Zihinlerin-kafa yapılarının yeniden dönüştürülmesi, bu yüzden halkın kur-

tuluş hareketiyle gerçek bütünleşmesini sağlamak için kaçınılmaz olmaktadır. Böyle bir yeniden dönüştürülme mücadeleden önce de yapılabilir. Fakat mücadele sırasında, mücadelenin gerektirdiği fedakârlıklarına katılırken, halk kitleleriyle gerçekleşen günlük temaslar yoluyla tamamlanır."

KÜLTÜRÜN ÖNEMİ VE PROLETER KÜLTÜR

Mevcut düzenin ilişkileri geniş yığınları kendi ideolojisi doğrultusunda şartlandırmaktadır. Bu durum devrimci çalışmalarda, yenilmesi gereken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü devrimci mücadelede kararlılığın sağlanması, devrime inanç ruhunun artırılması; öncelikle kişiyi düzenin alışkanlıklarından arındırmakla olur. Bu konumda kültür alanında çalışan devrimcilere önemli görevler düşmektedir. Bizler insanlığın tarihi boyunca durmadan değişip, gelişen bilgileri özümlemeyen, sosyalist insanın yetiştirilebileceğini zannederek, yoğun çaba harcamadan genel doğrularla yetinirsek başarıya ulaşamayız. Lenin'in bu konudaki sözlerini tüm devrimciler hatırlamalıdır:

"Kapitalizmin şartlandığı halk kitleleri üzerindeki alışkanlıkları, yanlış görüş ve düşünceleri yenemezsek devrimimiz başarıya ulaşamaz."

Lenin'in bu önermesi devrimden sonraki süreç için ağırlıkla geçerli olmasına rağmen, devrim öncesi süreçte de mücadele eden insanların (en azından örgütlü bir yapıda yer alan devrimcilerin) bu alışkanlıklardan kurtulmaları için de geçerlidir.

Kültür alanında örgütlenmeyi ve çalışmayı gerektiren bir diğer unsur da, hakim sınıfların kültürüne alternatif devrimci kültürün tohumlarını atma ve bunu kitlelere anlatacak, iletecek bir kültür politikası oluşturulması zorunluluğudur. Bilindiği gibi çağımızdaki devrimlerin ideolojik öncülüğü, işçi sınıfının ideolojisidir. Bu nedenle, devrimci kültür bu ideolojinin belirleyiciliğinde yaratılmak durumundadır. İşçi sınıfının bilimi, yani Marksizm dünyanın anlaşılabilirliğini, düzenin değişebilirliğini, emekçi yığınların sömürülmelerinin, baskı altında tutulmalarının kaderleri sonucu olmadığını, emperyalizmden kaynaklandığını açıklar. Somut çelişkilerin çözümünü gösterir.

Devrimci kültür çalışmaları ve bu konuda oluşturulacak kültürel perspektif emekçi yığınlar için güçlü bir devrimci silah olmalıdır. Burjuvazinin ideolojisine karşı, işçi sınıfının ideolojisini savunmalıdır. Mao'nun da dediği gibi, "Yeni olan her şey zorlu ve acılı mücadeleden geçilerek elde edilecektir. İyinin de, kötünün de, mücadele içinde denenip kanıtlandığı kültür için de böyle olacaktır."

Bu çalışmalardaki hedefimiz bir avuç ayrıcalıklıya, entelektüel-aydın çevreye değil, ülkede ezilen, sömürülen yığınlara hizmet etmek, onlar tarafından anlaşılmak, sevmek ve desteklenmek olmalıdır. Onların duygu, düşünce, istem ve mücadelelerini yansıtmalıdır. Bu sayede tüm dünyadaki devrimcilerin amacı olan işçi sınıfının uluslararası kültürünün yaratılmasından bir adım atmış olabiliriz.

İşçi sınıfının uluslararası kültürü, öncelikle tek tek ülkelerin emperyalizmden kurtuluşları sonucu kendi ülkelerindeki devrimcilerin mücadelelerinden kaynaklanan geçmiş kültür birikimlerinin sosyalist ideolojiyle eleştirel yorumlaması sonucu oluşturulan devrimci kültürlerinin "kültür devrimleri sonucu" yaratılacaktır. Bunların süreç içerisinde birbirleriyle ilişkileri, birbirlerine katkıları sonucu işçi sınıfının uluslararası kültürü yaratılacaktır. Bunu yaratırken Marksizmin gereği, burjuva çağının en değerli başarılarını reddetmek bir yana, insan düşüncesinin, uygarlığının gelişiminde ortaya çıkan her değeri alıp, yeniden biçimlendirmelidir. Ancak bu sayede gerçek proleter kültür yaratılır. Yoksa proleter kültür kendilerini proletaryanın ideolojik öncüsü sayan salon sosyalistlerinin, entelektüel gevezelerin dar çevreleri içerisinde mücadeleden soyut olarak yarattıkları kültür değildir. Bugünkü devrimci kültür çalışmaları, gelecekte ise proleter kültürün amacı (süreçlerinin özelliklerine uygun olarak) sömürüye, özel mülkiyete dayanan, eski toplumsal düzeni yıkıp yerine sömürüden baskıdan arındırılmış gerçek anlamda özgür düzeni yaratacak devrimcilerin yetiştirilmesini; diğer alanlardaki devrimci çalışmalara yardım ederek, karşı-devrim güçlerinin sonunun gelmesini kolaylaştırmak olmalıdır. Kültür perspektifinin oluşturulmasını salt kitaplıklar, kitaplar vb. arasında aramaya çalışmak bizi başarısızlığa götürür. Bu ancak insanlığın bugüne kadar yaşadığı toplumsal süreçler içinde edindiği bilgi ve tecrübesine dayalı olarak kültürel birikimi-

nin incelenmesi; yaşanan süreçteki örgütlü işçi, köylü, emekçi yığınların emperyalizme ve faşizme karşı verdikleri mücadelelerine bağlı olarak oluşturulacaktır.

KÜLTÜR ALANINDA ÖRGÜTLÜLÜK

Kültür alanında yürütülen devrimci çalışmalar bir örgütlü yapı altında toplanmazsa gerekli etkinliği gösteremez. Gerek bireysel çalışma yürütenler, gerek amatör olarak küçük gruplar halinde kolektif çalışma yürütenler, çalışmalarını yaratılan bu örgütlü yapıya aktarmalıdır. Doğaldır ki bu örgütlülüğün yaratılması azami olarak çeşitli olaylar karşısında aynı şekilde düşünebilen ve aynı tavrı geliştirebilen kişilerin ya da toplulukların bir araya gelerek ortak bir çalışma programını hayata geçirmeleriyle olacaktır.

Emperyalizmin yeni sömürgesi konumundaki ülkelerde, ülkenin emperyalizmden kurtuluşunda temel öneme sahip olmaması nedeniyle kültür alanındaki devrimci çalışmalar yaratılan bu örgütlü yapısıyla, siyasi örgütlenmenin ideolojisi doğrultusunda bir kültürel perspektif oluşturmalıdır.

Günümüzde gerek dünyada, bağlı olarak da ülkemizde sosyalizmin anlamının ve işlevinin çarpıtılması, Marksizmin revize edilmesi (yani oportünizm ve revizyonizmin her çeşidinin siyasi ortamda var olduğu) de düşünülürse; ki her biri sosyalizme ulaşmak, emperyalizmi kovmak için bir dizi teori üretmektedirler. Dolayısıyla kültür alanında da bir o kadar gruplaşma (çoğu açıkça belirtmeseler de siyasi yoğunlukların direkt örgütlendirdikleri) belirmektedir. Bunun sonucu kültür alanında çalışan tutarlı demokrat, ilerici, devrimci birçok unsurun bu yapılar içerisinde gün geçtikçe yozlaşmalarına, devrimci coşkularını yitirmelerine yol açmaktadır.

Örgütlü kültürel yapının dikkat edeceği bir başka sorun ise küçük burjuva, kendiliğindencilik, popülizm vb. zaafılarla mücadele etmektir. Örneklerini sürekli olarak yaşadığımız bu dönemlerde bazı devrimci (!) sanatçılar bu yapıları kendi popülist eğilimleri için (geçici bir süre yer alacakları) basamak olarak görürler. Var olan sınıflar mücadelesine katkıda bulunmak yerine entelektüel gevezeliklerini ya da kültür konusundaki isteklerini tatmin edecekleri bir yer olarak görürler. Bu yapı içinde yer alan devrimciler

kültürel denetim mekanizmasıyla birlikte, siyasi denetimi de gündemde tuttukları sürece bu tip eğilimleri kolayca meydana çıkarırlar.

Örgütlülük, kültürel çalışmaları kurtuluş mücadelesindeki etkisi tali de olsa güçleri ve maddi olanakları oranında en iyi bir biçimde hayata geçirmelidir. Bunun için uzmanlaşma temel alınmalıdır. Uzmanlaşmayı sağlamak amacıyla burjuvazinin kurumlarından dahi yararlanılmalıdır. Bugün burjuvazinin yarattığı kültür dallarından mücadelemizde en etkili olanlarına öncülük tanıyarak birçoğunda çalışmayı hayata geçirmelidir.

Başında da belirttiğimiz gibi sadece pratik çalışmaların örgütlenmesi değil, bunun yanında başta devrimci mücadelenin sürdürülmesinde halka önderlik edenlere olmak üzere tüm ezilen, sömürülen işçi ve köylü yığın-lara netleştirecek bir teorik yaklaşım yaratmalıdır. Ancak bu sayede kültür alanındaki çeşitli dallar aynı hedefe yönelik ürünler yaratırlar. Yine ancak bu sayede genel mücadelenin diğer alanlarındaki devrimciler örgütlenmelerinde bu alanın çalışmalarından yararlanabilirler. Bu teorik yaklaşımın oluşturulması ideolojik mücadele sürecinde iyice şekillenir ve tüm devrimcilere mal olur.

Yaratılan örgütlülüğün hedeflerinden biri de alanına ilişkin bağımsız çalışmaları ve devrimci sanatçıları çatısı altında toplamak (yani ülke çapında var olan kültürel potansiyeli toparlamak) olmalıdır. Bu ise doğru devrimci ideolojinin (dünya görüşünün) tüm alanlarda birden yürütülen mücadelelerle kendini kabul ettirmesiyle doğru orantılı olarak gelişeceği bilinen bir gerçekliktir.□

SOSYALİST GERÇEKÇİ SANAT VE SANATSAL BAKIŞ AÇIMIZ NE OLMALI?

Vasıf Sertel

Kasım 1990

"Sanat konusunda önemli olan bizim görüşlerimiz değildir. Sayısı milyonlarla hesaplanan bir halkın içindeki birkaç yüz hatta birkaç bin kişinin sanat anlayışı da önemli değildir. Sanat halkın malıdır. Sanatın kökleri, emekçi kitlelerin derinliklerine uzanmalıdır: Sanat, bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Sanat, bu kitleleri birleştirmeli; duygularını, düşüncelerini ve isteklerini yüceltmelidir. Onları harekete geçirmeli, içlerindeki sanatsal itileri uyandırıp geliştirmelidir. İşçi ve köylü kitleleri kuru ekmeğe muhtaç durumdayken, ufak bir azınlığa pasta sunmamız doğru olur mu? Şimdi söyleyeceklerim sadece sözün gerçek anlamıyla değil, mecazi anlamı içinde de benimsenmelidir: Köylüleri ve işçileri her zaman göz önünde tutmak zorundayız."(1)

Günümüzde yoğun bir ayrışma ve nitelleşme süreci yaşanıyor. Sağlıklı olan aydınlar bilimde, kültürde ve sanatta daha derinleşme ve nitelleşmeye yönelirken, büyük bir kesim; sözde aydın ise süratle bireysel kaçış yollarını bulup, geliştirip akla uygun kılıflarını hemen hazırlıyorlar İşin kötüsü bu yapılanın sosyalistçe tavırlarla da süslenmesi. Leninizm'in entel bilgiç tavırlarla her alanda terk edilmeye çalışılması -modasının- salgın hastalık gibi yayılmasına tanık olmak için gözlerimizi dört açmamıza gerek var mı?... Teorik düzeyin daha düşük olduğu sanat alanında ise bu daha da açık-seçik, üstelik yanı başımıza kadar sokuluyor, işlerimizin yoğunluğu bizim bu olguyu fark etmemizi geciktiriyor. Oysa mücadelemiz her yönüyle organik bir bütünselliğe ulaşmak zorunda. Sırf bu yüzden bile uyanık olmak, zamanında tedbirimizi almak, ufacık sızıntıları bile görmek, gemimizin su almasını engellemek hayati önemde. Sanatın kitlelerden kopararak alıp başını gitmesi yeni bir olgu değildir. Her dönemde egemen güçler, kitleleri bu mücadele aracından yoksun bırakabilmek için anlaşılabilir olanı, bireysel olanı öne çıkartmışlardır. Bunun aksi yönündeki sanatsal ürünlere de çağdışı, ilkel damgasını vurarak, ellerindeki iletişim araçlarını kullanıp karşı çıkagelmışlerdir. Oysa sanatçı yaşadığı toplum içinde ya egemenlerden yana, ya da emekçilerden yana olmak zorundadır. Bunun ikisinin ortası olmamıştır, olamaz da. Sınıflar üstü bir sanat dalı ya da sanatçı düşünmek mümkün müdür? Artık sanatçı gelişen teknik ve iletişim dünyasında sanatını ustalık, duyarlılık düzeyinden bilim, bilinçle besleme düzeyine çıkartmak zorundadır. Bunu yapamazsa ister istemez bir dönem sonra bu çıkmaz, onu anlaşılabilir saçmalıklar üretme ve ürettiklerini çaresizce savunma durumuna düşürecektir. Bu sanatçıların baş savunma araçları, "Türkiye halkının kültürel düzeyi düşük, sanatsal geleneği yok, bu yüzden benim çağdaş ve hatta geleceğin sanatı olan üretimimi anlayamıyor, ne yapayım ben anlatmak zorunda değilim bu onların sorunu" demek oluyor. Bu, işçi sınıfımızı tanımamak, onun gücüne inanmamak değil de nedir?

Elbette sanatçı sanatın binlerce yıllık geçmiş birikimini çok iyi kavramak ve bu birikimi sanatsal üretiminde temel yapmak zorundadır. Kolaya kaçmak, sıradan, hamasi beğenileri kitlelere matahmışça sunmak ise madalyonun tehlikeli olan diğer yüzüdür. Sanat, mesajını kitlelere en iyi şekilde

sunmanın yolunu bulmak, dünyanın değişebilirliğini kitlelere gösterirken bunu yanlış anlamalara yer vermeyecek yalınlık ve netlikte vermek zorundadır. Bu da gerçekten çok zor bir iştir; yeteneğin, bilimle silahlanıp üst düzeyde bir estetik çözüme ulaştırılması çok çalışmayla mümkündür. Unutmamak gerekir ki, bir fikrin rezil edilmesinin en kolay yolu, onu kötü bir şekilde savunmaktır.

Bu irdilemede değişik sanat dallarının değişik konumlara getirilmek istendiğini görmezlikten gelemeyiz. Hele resim kendini hepten dokunulmaz bir cam kase içine koymuş, hatta "Resim hiçbir şey anlatmaz" ermişlik mertebesine ulaşmış bulunmaktadır. Bu yüce ayrıcalığa nereden ulaştı, merak etmemek mümkün değil.

"Resim konusunda aşırılığa varan putları kırma tutumundayız. Oysa 'eski' bile olsa 'güzel' olan korunmalı, örnek alınmalı, çıkış noktası olarak benimsenmelidir. Sadece 'eski' diye gerçekten güzel olana sırt çevirmek, onu daha ileri gelişim için çıkış noktası olarak almaktan vazgeçmek niye? Sadece 'yeni' diye ona bir tanrı gibi tapınmak, boyun eğmek niye? Saçmalık! Boş söz ve saçmalık bu salt ikiyüzlülük ve batıya egemen olan sanat modalarına bilinçsizce uymak demektir. Bizler iyi devrimcileriz, ama aynı zamanda 'modern kültür' alanında da varlığımızı' kanıtlamak zorundayız. Gerçi ben kendime açıkça 'barbar' demekten kaçınmıyorum. Ekspresyonizm, fütürizm, kübizm ve sanatsal dehanın en parlak belirtileri olan öteki 'izm' lerin hiçbirini benimseyemem. Onları anlamıyorum, onlardan hiç zevk almıyorum."(2)

Usta bu kadar net ve yalın bakıyor bu konuya; sormak gerek günümüz Türkiye'si'nde başka bakış açıları geliştirmek için ne değişti? Evet, resmi ve onun olanaklarını kitlelerin mücadelesinden uzak tutma hakkını kendimizde bulabilir miyiz?

Burjuva çığırkanları her dönemde sosyalist-gerçekçi sanatçıları bağnaz tutuculukla, mekaniklikle, güdümlülükle ve hatta hamasilikle yaftalaya gelmişlerdir. Bu çok doğaldır. Sınıf mücadelesi fabrikalarda-tarlalarda dişle, tırnakla, kanla verilirken, bu platformda da böyle verilecek; ya saldırılacak,

ya da görmezlikten gelinecektir. Sırf bu yüzden bile sosyalist-gerçekçi olmak iğneli fıçısına giren sanatçının işi iki misli daha zor ama zorluğu kadar da onurludur. Bu zorluğu göze almak, bireyinden fedakarlığı yöntemleştirip, özveri olanaklarımızı geliştirmek zorundayız. Aksi, bu alanı burjuvaziye terk etmek ve asıl önemlisi mücadelenin ideolojik-kültürel bütünlüğünü parçalamak olacaktır.

İşçi sınıfımız, kendi ülkesi öznelliğinde verdiği sınıf mücadelesinin teorik-kültürel-sanatsal yöntemlerini, geçmişten derslerle oluşturup, geliştirecek ve kendi iktidarını mutlaka kuracaktır.

Her alanda olduğu gibi sanatsal alanda da işçi sınıfının üst düzeyde çağdaş bir sanatı, mücadelesinin içinde kök salacak ve bu güçlü kökleri üzerinde serpilip gelişecektir. Gerisi laf salatasıdır, burjuvazinin kuyruğuna takılmaktır. Yeni sosyal demokratlarla, yumuşak ayaklarla sanat alanında da kıyasıya bir mücadeleye hazırlanmanın zamanıdır. □

DİPNOTLAR

1) V. İ. Lenin-Sanat ve Edebiyata Dair 8. 250-251 Çeviren: Seçkin Cılızoğlu

2) V. İ. Lenin-Sanat ve Edebiyata Dair s. 250

SANAT VE HALKA BAĞLILIK

Hazal Tunç

Ağustos 1991

"Sanatta halka bağlılık; sanatın, halk kitlelerinin varlığı ve bilinciyle olan ilintisini ifade eden niteliğidir."(1)

Toplumsal gerçekliğin bir yansıması olmasına karşın sanat eseri sanatçının dünyayı kavrayışını da içerir. Her sanat eseri toplumsal bilincin bireysel ve özgün bir anlatımıdır ve sanatçının istemlerinden bağımsız olarak yaşanan, tarihsel ve toplumsal süreci de yansıtır. Ancak sanat toplumsal bilinci geliştirmeye çalışır. Sanat eserinde halka bağlılık da eserin toplumsal gelişme dinamiklerini ifade etmesiyle açıklanabilir. Sanat, insanlık tarihi boyunca bilinen işlevini sürdürmüştür. Bilgilendirir, eğitir, manen dönüştürür. Bütün bunları bir estetik haz vererek yapar, ancak sanat hiçbir zaman halk için sadece eğlendiren bir araç değildir.

Sanatta halka bağıllık halk oyunları oynamaya, anonim türkü söylemeye indirgenemez; eserin halkın yaşantısını canlandırmasıyla, anlaşılır olması ve sevilmesiyle açıklanamaz. Toplumsal gerçekliğin toplumu devindirici yanının ifadesi olan devrimci sanat bazılarının sandığı gibi yeni ve özgün biçimleriyle değil, belirleyici olarak emekçi yığınların çıkarlarını savunması ve onların iktidar mücadelesinin bir aracı olmasıyla devrimcidir.

Sanatta toplumsal konum ve halka bağıllık halkın tanımıyla da bağıntılıdır. "Halk kavramı emekçi kitleleri ve manevi üretime katılan teknik, bilimsel ve sanatsal aydın kesimi de kapsar." Toplumsal gelişme hiçbir zaman sadece bir kesimle sınırlanmamıştır. Toplumsal değişim tarihsel gelişmenin her aşamasında önder ve yönetici rol oynayan kesimin tarihsel süreklilik içinde bağlı olduğu diğer kesimlerin birleşik çabalarının bir sonucu olmuş; geniş bir "toplumsal cephe" eylemi halinde gelişmiştir. Kagan; "sanatsal yaratımın ve sanatsal gelişmenin de yalnızca toplumsal konumca varlığın ve onun bilincinin özelliklerine bağlı ama aynı zamanda da birden çok kesimlerin ortak çıkar ve ideallerini içine alan, ondan daha kapsamlı bir toplumsal etkene de bağlı olduğunu" anlatır. "Böyle bir ortaklaşalık insanlık tarihinde, emekçi kesimlerin toplumsal konumlarında, psikoloji ve ideolojilerindeki asli benzerliklerin ifadesi olarak, bütünlükle nesnel bir şekilde ortaya çıkar."

İlkel toplumlarda sanat "herkesçe ve herkes için" yapılıyordu. Sanatçı aydınlar sınıflı toplumların ortaya çıkışıyla birlikte ekonomik ve fikrinsel-psikolojik bakımdan egemen sınıflara bağımlı hale geldiler. Sanat da halk sanatı ve profesyonel sanat diye sınıflandırılmaya başlandı. Ekonomik ve toplumsal dönüşümlere önderlik ettikleri dönemlerde, yani ilerici olduktan dönemlerde aristokratların ve burjuvazinin sanatı demokratik bir karakter kazanarak halka karşıt düşmemiştir. Ancak bu sanatlar üretici güçlerin gelişme seyrine bağlı olarak yozlaşmış ve gericileşmiştir.

Emperyalist çağda dünya bir pazar olarak emperyalist tekellerce paylaşılmıştır; pazarlar denetim altında tutulmaktadır. Yeni sömürgecilik ilişkilerinin gelişmesiyle içselleşen emperyalizm, gelişmiş iletişim araçlarıyla birlikte kültürel ve sanatsal boyutta da denetimi sağlamaya çalışmaktadır. Em-

peryalist kültür yaygınlaşmıştır. Yeni sömürgelerin ekonomik ve toplumsal yapısına has yeni bir kültür de gelişmiştir.

Emperyalist çağda profesyonel sanat, eğitilmiş insanlar için yapılmaktadır. Geçim sıkıntısı altında ezilen emekçi yığınların, kültürel düzeyi de, eğitim olanaklarından yoksun oldukları için sınırlıdır. Emperyalist kültür hegemonyası altındaki emekçi halk yığınları yaşadıkları ekonomik ve toplumsal ilişkilerin sonucu olan yüzeysel, gerici bir kültüre (arabesk kültüre) mahkum edilmiştir.

Devrimcilerin, bütün enerjilerini siyasi iktidarı ele geçirmeye yönelttiği bir mücadele sürecinde de bu mücadelenin kültürü, sanatı ve edebiyatı yaratılabilir. Bu eserler kurulacak yeni dünyanın kültürünün nüvelerini oluşturacaktır. Ancak proletarya kültürü (sosyalist kültür) siyasi iktidar ele geçirilip ekonomik ve toplumsal dönüşümler sağlandıktan sonra kalıcı olarak kurumlaşabilecektir. Ve tarihsel gelişme içinde sosyalist toplumda bütün diğer egemen sınıflardan farklı olarak üretim araçlarının kollektifleştirilmesi ve toplumsal dönüşümlerin gerçekleştirilmesiyle birlikte proletarya sınıf olarak kendini yok edecektir; sınıflı toplumlardaki egemen sınıf kültürü ve anlayışı ortadan kalkacaktır.

Sosyalist öğretiyi benimsemek, halkın çıkarlarını savunmak, sanatı devrimci bir araç olarak kullanabilmek için yeterli sayılamaz. Emekçi yığınların arasından çıkarak toplumsal gelişme dinamikleri içinde yer alabilenler devrim için sanat yapabilirler. Tuvali ve rengi, şiiri ve oyunu mücadelenin silahı haline getirebilmenin bir ön koşulu da emekçi yığınlarla ulaşabilmektir.□

DİPNOT: 1) Kagan

KÜLTÜR ÜRETİMİ, ÜRETİM KÜLTÜRÜ

İbrahim Karaca

Aralık 1991

İnsanoğlu, yaşamsal faaliyetlerini sürdürmek amacıyla ilk araç, gereç yapmaya başladığında, kuşkusuz ki, estetik bir kaygı taşımıyordu. Mağara duvarlarına, katıldığı ya da katılacağı geyik avını resimlerken de öyle. Araç gereç yapmaktan avlanma şekli ve yöntemlerine kadar, bir kültürü de yaşama geçirdiğinin, yerleştirdiğinin de farkında değildi. Doğayı değiştirmeye yönelik her eylem onun birikimini artırdı, kendini yeniden üretilip, yeni bilgilerle silahlandırıp tekrar doğanın karşısına çıkardı. Yaşadı, yaşadığının bilincine vardı. Yaşamdan edindiği bilgiyi tekrar yaşama uyguladı. Yeni ve daha ileri bilgiler elde etti. Yani, insanlaşma sürecini kültür üretmekle tamamladı, tamamlıyor. Böyle bakınca, insan aynı zamanda kendi kültürünün ürünü olmaktadır. Peki, nedir kültür? Kültür, doğanın verdiklerinden ayrı olarak, insanın yarattığı ürettiği her şeydir. Onu belirleyen şey, en başta, üretim biçimidir. Her üretim biçimine uygun yeni kültürel değerler üretilmiş, her şeyle birlikte o da değişmiş, gelişmiştir. Kimi değerler tamami-

la yok olmuş, kimi değişerek yaşamını sürdürmüştür. Değişirken onu doğuran üretim biçimi de etkilemiş, kimi yerde dönüşümünü hızlandırmıştır. Kesiksiz, düz bir çizgi halinde mi oldu bu dönüşüm? Hayır. Ne öyle oldu, ne de öyle olacaktır. İnsan toplulukları gelişim sürecinin belli bir aşamasında homojenliğini yitirdiğinden, kültür de buna uygun olarak ikili bir karakter taşımaya başladı ve hep öyle devam etti. Artık, doğayı değiştirenler bu işi başkaları için yapacaktı. Çünkü toplumda sınıflar ortaya çıkmıştı. Bu konuda Marx şöyle diyordu: "İnsanın emeği ile geçinen türünün, geçimini başkasının emeği ile sürdüren türüne olan bağımlılığı nedeni ile. İnsanın doğa ile ilişkisi de bozulur..."

Bu bozulma, kültürü de egemen kültür ve halk kültürü olarak ayrıştırdı. Kimi yerde bu iki kültür birbirine yakınlıktı, çoğu yerde çatıştı, birbirini etkiledi. Bu çatışma ve etkilenme sonunda bazı değerler yok oldu, bazıları da baskın gelerek bir sonraki döneme damgasını vurdu. Bu baskın gelme olayı dönemden döneme değişiklikler gösterdi, çoğu kez bazı kültür kalıntıları zorla baskın duruma getirildi, getirilmek istendi. Çünkü bu baskın getirilme işinden medet umanlar vardı. Kültür üzerine, toplum bilimci G. Osipov şöyle yazıyor:

"Kültürün temelini maddi değerler oluşturmaktadır. Manevi değerler, ancak belirli bir asgari düzeyde bunların maddi değeri varsa bir kullanıma kavuşmaktadırlar. Maddi kültür, toplumun gelişmesinin belirli bir aşamasındaki teknik ilerlemenin düzeyini, maddi servetin üretiminde insanların teknik becerilerini, deneyimlerini ve üretimini yansıtmakta; insanın doğa üstündeki egemenliğinin derecesini ifade etmektedir. Maddi kültür, toplumsal gelişmenin gidişinde insan emeğinin maddeleştirdiği her şeydir. Marksizm-Leninizm, son tahlilde, kültürün yaşamın maddi koşullarıyla belirlendiği görüşündedir. Ama kültürün de toplumsal üretim üzerinde karşı etkide bulunduğu gerçeğini yadsımamaktadır. Ekonomik gelişme için de belirli bir kültür düzeyinin varlığı gerekmektedir."

KÜLTÜR-SANAT PAZARI

Üretim araç-gereçlerinin pazara sunulması ilk toplumsal işbölümü ile bağlantılandırılrsa da, düşünce ürünü değerlerin alınıp satılması, daha sonraları

ra denk düşer. Bunu, kol ve kafa emeğinin ayrışması süreciyle bağlantılandırırsak da, çoğu kez bir iç içe geçmeden söz etmemiz gerekir. Çünkü sonucu, maddi değerlerin kendisi de cisimleşmiş emek ve bilgiden başka bir şey değildir Ama burada sözü edilen şey kültürel-sanatsal üretimlerdir.

Üretim, pazar için ve toplumda bir yönelenler bir de yönetilenler olunca, hitap edilen kitle de farklılaşır. Çünkü, pazar koşullarında en fazla parayı kim verirse ya da en fazla çıkar nerede belirirse oraya yönelinir. İlk sanatçıların varlıklı kesim, yani yönetenler etrafında kümelenmeleri de bundandır.

Sanatçı görünürde sanatını, ama gerçekte kendini sunuyordu. (yani satıyordu) Sanat adına ürettiği şey gibi kendisi de bir maldır artık. Sarayların, şatoların dışındaki halk onun sanatının konusu değildir. Olamazdı da. Batıda soytarılaşan sanatçı, doğuda dalkavukluğa soyunuyordu. Peki bu sanatçılar halka yönelik ürünler sunmadılar mı? Sundular elbet. Halka yönelik ama sarayın diliyle. Uykuyu sürdürmek için veya uyanışı geciktirmek, saptırmak için. Böylelerine bugün de rastlamıyor muyuz?

Halkın halk olduğu bilincine varmaya başladığından sonra ise zaten ok yaydan çıkmıştır... Saray dışından, yani yaşamın içinden, halkın kendi sanatçıları yeşerdi. Ürettiklerini belli bir pazara değil, insanların beynine sunuyordu bu yeni sanatçı tipi. Bunlar, yaşamın çelişkilerini ortaya döktükleri için ister istemez yönetime muhalif sayılacaklardı. Burada sözü Gülten Akın'a bırakalım: "Peki, bir muhalif rüzgar gibi hayata giren öteki halk ozanlarının, yeni pazara meta üretme amacı gütmeyenlerin, tersine pazarı dağıtmayı amaçlayanların yeri nedir? Ki, şiir onların yaşamlarının, kavgalarının bir yüzü, yani kendisi olmuştur..."

Onların yeri neresi olacak? Elbette ki soytarıya ve dalkavuğa kapalı olan yer. Yani yaşamı devindiren, üreten, yaratan insanların, kısaca, düzenle çelişkisi olan insanların yeri...

NASIL BİR ÇELİŞKİ?

Bu çelişki, çözülmesiyle daha ileri bir toplum düzenine sıçratacak çelişki yada çelişkiler bütünüdür. BU çelişkilerin çözümünden çıkarı olan kitle halktır. Bundan çıkan sonuç, yukarıda sözünü ettiğimiz ikinci tür sanatçının halkın sanatçısı olduğu yaydığı ve örneklerini sunduğu kültürün de yerleyen ve zana içinde baskın duruma geçecek olan halk kültürünün demokratik unsurları olduğudur.

"Bizim yeğlediğimiz sanat, dünyayı emeğiyle değiştirenlerin onsuz edemeyeceği sanattır. Yoksa, yozlaşmış, duruk, donuk ürünler değil. Yeğlediğimiz sanatçı ise, düşüncesi tıpkı bir pusula ibresi gibi hep halkın çıkarları yönüne dönerdir."(1)

Bütün sınıflı toplumlarda, egemen sınıf ile halk arasındaki çatışma ve çelişkiler, kültür ve sanata yansıdığı anda, insanın kavgasını en duru ve dolaysız olarak kavrarız. Özellikle bugünkü kapitalist toplumlarda, kültür ve sanat, mücadelenin ayrı bir cephesi olarak algılanabilir. Bu bir bakıma, doğal bir süreçtir. Çünkü insan, yaşam karşısında var olma kavgası verirken bu kavgaya daha önceki deneyimlerden edinilen bilinci de katacaktır. Toplum sınıflı bir toplum olduğuna göre, edinilen bilinç sınıfsal özellikler taşıyacaktır. Sanatçının kendi yapıtında anlatımını bulan görüşleri, sadece kendi kişisel konumuna, kendi bireysel değer yönlendirmene değil, ama aynı zamanda, kendi bilinci dışında var olan ideolojik sistemin görünüş biçimi ile yansımasına da tanıklık eder."(2)

Sınıfsal düzlemdeki mücadele kendisini kültürel alanda da ortaya koyar. Egemen ideoloji, gelişmekte olan demokratik halk kültürü öğelerini yozlaştırmak, etkisizleştirmek için bütün yolları dener. Yapabileceği tek şey budur çünkü. Sınıf olarak gerici konumda olan egemenler, kültürel olarak da gericidirler. Özellikle kapitalist toplumlardan bu özellik daha da belirgindir. Bu sınıf, kendi kültürel mirasına bile yabancıdır.

"Bütün sınıflı toplumlarda her sınıfın kendine özgü bir siyasal ölçütü ve sanatsal ölçütü vardır. Ama bütün sınıflı toplumdaki bütün sınıflar sanatsal ölçüte değil, siyasal ölçüte öncelik verirler. Burjuvazi sanat değeri ne

kadar yüksek olursa olsun, toplumcu sanat ve edebiyatı her zaman görmezlikten gelir."(3)

Kitleleri pasifleştirmek, yozlaştırmak için feodal kültürün en gerici yönlerini allayıp pullayıp, kendi işbirlikçileriyle birlikte şırına eder. (Bu, burjuvazinin iktidara tek başına sahip olamadığı topluluklarda veya ülkelerde daha şiddetle gündeme gelir.) Bundan amaç, halkı kendi kültürüne ve toplumuna karşı yabancılaştırmaktır. Çünkü, yabancılaştırma, burjuvazi için yaşamsal bir öneme sahiptir. Yabancılaşmayı felsefe sözlüğü şöyle tanımlıyor: "Kendinden başka'da belirerek kendine karşı bir duruma geçme..."

Yabancılaşma konusunda Roger Garaudy, Sosyalizm ve Ahlak adlı kitabında şöyle yazıyor: "Yabancılaşmayı aşmak için, onun farkına varmak, yani yabancılaşmanın bilincine ulaşmak yetmez. Yabancılaşmayı aşmak için, onu doğuran dünyayı değişikliğe uğratmak gerekir. Bundan ötürü, işçi sınıfının mücadelesi, aslında, felsefenin özlediği şeyin, yani yabancılaşmanın aşılmasının sorumluluğunu taşıyan bir mücadeledir..."

Bu mücadelede ilk adım, kitlelerde sağlıklı bir tarih bilincinin uyandırılması olmaktadır. Başvurulacak kaynak ise, geçmişten bize kalan kültürel mirasımızdır. Kültürel mirasa bakış ve onu algılayış şeklinin, eleştirel ve devrimci olması zorunludur.

KÜLTÜREL MİRAS VE ALINACAK TAVIR

"Gelecek kaygısı, tarih bilinci edinmeyi gerektirir, tarih bilinci de, gelecek kaygısının düşüncede biçimlenmesini sağlar. Kültür mirasına sahip çıkmak, her şeyden önce bir tavır alıştır ve bu, geleceğe yönelik bir tavır alıştır. Bu konuda iki yanlış eğilime dikkat edilmelidir. Birincisi, mirasın sekter bir biçimde reddedilmesidir. İkincisi ise, ideolojik temele dayalı eleştirel bir tavır almadan mirasın olduğu gibi benimsenmesidir..."(4)

Çünkü günümüzde insandan yana saygın kültürel değerler yaratamayan burjuvazi, kültürel mirası gerici çıkarları için kullanmak ister. Kitleleri pasifleştirmede ve onları kendi kültürlerine yabancılaştırmada her zaman, kitleye yabancı olmayan kültürel birikimlerden yararlanır. Bu birikimi alır. En demokratik olmayan unsurlarını ön plana çıkarır ya da en has kültürel de-

ğerleri bozar, içeriğini boşaltır. Bunu yaparken mükemmel biçimler üretir. Çünkü en gerici bir öz, mükemmel bir biçim altında sunulduğunda kitleleri etkileyebilir. Mao Zedung'un bu konuda söyledikleri de aynı doğrultudadır: "Siyasal bakımdan açıkça gerici olan bazı yapıtlar belli bir sanat niteliği taşıyabilir. Ne var ki, bunların özü ne kadar gerici ve sanat niteliği ne kadar yüksekse, halk için o kadar zararlıdır ve reddedilmeleri de o kadar zorunludur."

"Burjuvazinin kültür mirasını kullanmasına karşı mücadele etmek gerekir. Çünkü;

1- Günümüzde burjuva ideolojisi, kültür mirasını açıklamaya ve geliştirmeye yetmeyecek kadar güçsüzdür.

2- Burjuvazi, geniş kitlelerin görüngülerle oyalanmalarını sürdürmek için, kültür mirasını tahrif edecek ve şimdiki zaman için etkisiz duruma getirecek kadar, güçlüdür."(5)

Güçsüzdür, çünkü ileriye doğru atacak barutu kalmamıştır. Kendi demokratik devrimini bile yapamamıştır. Burjuva demokrasisinden yana tavır koyacak bir burjuvamız bile yoktur.

Güçlüdür, çünkü kendi demokratik devrimini bile yapamayan burjuvazi, ekmeğini, bir açık faşizmi her an yedeğinde tuttuğu mevcut "demokrasi"den sağlamaktadır.

"Bugün 1789 Fransız Devrimi'nin sloganı olan 'özgürlük, eşitlik, kardeşlik' ilkesinin pratik hayata geçirildiği bir burjuva toplumu yoktur. Zaten burjuvazi, söz konusu ilkeyi gerçekleştirecek tarihi misyona sahip değildir. Ama bir de buna ek olarak, 19. yy'ın sonunda ekonomik bakımdan gelişmiş burjuvazi tekelci aşamaya girdiğinde, bu gelişme, onun aydınlanma çağında savunduğu ideallerin karşısına düşmanca bir tavırla çıkması ve onları inkar etmesi anlamına gelmiştir. Emperyalist aşamaya gelmiş burjuvazinin, doğası gereği varlığını sürdürebilmek için, sömürüden ve savaştan yana olarak insanlığın o zamana kadar elde ettiği kazanımlara ve değerlere kaşı çıkması, kendi açısından bir zorunluluk olarak belirmişti. Bu zo-

runluluk, burjuvaziyi faşizme kadar götürdü. Emperyalist aşamayla kendi ilerici kültür geleneğini yadsıyan burjuvazi, faşizmle bu yadsımayı barbarlık düzeyinde onaylamıştır.

Çağdaş edebiyat bilimi, hem burjuva ideolojisiyle uyuşmaz, hem de burjuva edebiyatına (belli koşullarda) sahip çıkar. Bu sahip çıkma, tarihi nedensellik ve zorunluluk koşullarına bağlı olarak diyalektik bir anlayışla gerçekleşir." (6)

BİZ YAZARIZ, ONLAR OKUR

Aydın kılığına girmiş bazı kalem sahiplerinin beyinlerindeki düşüncedir bu. Sanki kendilerine yüksek duvarlı şatolar inşa etmişler, bu duvarlar arkasında kalem oynatıyorlar. Sonra da okumaları için duvarların dışındaki kalabalığa atıyorlar yazdıklarını. Dışarının ruh haline uyarak (onlardan iyice kopmamış görünmek için) bazen güzel bir dünyaya olan özlemi isteseler de özünde statükocudurlar. Çünkü besinlerini statükodan sağlamaktadırlar. Amaçları, uzlaşmaz nitelikli çelişkilerin üstünü örtmeye çalışmaktır. Savaşa (sınıf savaşları dahil) karşıdırlar. Onlar için barış, sadece savaşmıyor olma halidir.

"Aydınların kafası soyutlamaya yatkındır. Ayrıca, toplumsal bir ara tabaka olarak daha çok küçük burjuva niteliği taşıyan bu bürokrat çevreler devrimlerde daima kaypak bir tavır içindedirler. Devrimlerin yükselme döneminde, genellikle devrimci sınıfların yanında yer alırlar. Baskı dönemlerinde ise, ya siner, ya egemen sınıfların yanında doğrudan doğruya yer alır ya da dolaylı yollardan karşı devrimciliğe, gericiğe alet olurlar. Egemen sınıflar da, aydınların bu gibi sapmalarına arka çıkar, sanatta ve felsefede pasifist akımların gelişip güçlenmesini desteklerler." (7)

Oysa bilinir ki, "pasifistin durumu sıkı sıkıya burjuva yalanına dayanır" (8)

Söyleyeceklerimizi Gülten Akin'la noktalayalım:

"Gerçek sanatçı, ülkemizde bu iki savaşımı vererek ilerlemek zorundadır. Adımları için önce önünü açmak, itip genişletmek. Bu, bir yerde, onların doğrudan siyasal alanlarda niye göründüklerini de açıklar.." □

DİPNOTLAR

- 1- Şiiri Düzde Kuşatmak: Gülten Akin
- 2- Estetik ve Sanat: M. Kagan
- 3- Mao Zedung'dan (aktaran: G. Thomson)
- 4- Tarih Bilinci Ve Edebiyat Bilimi: Sargut Şölçün
- 5- Aynı eser
- 6- Aynı eser
- 7- Yaşayan Bir Şiir: Ataol Behramoğlu
- 8- Ölen Bir Kültür Üstüne İncelemeler: C. Caudwell

SANATIN ASLİ UNSURLARI, SANATSAL YÖNTEM VE AKIMLARIN TUTUMU

Ayşe Sezgin

Ekim 1991

Sanat. bir bütün olarak çok değişik yanlarıyla çözümlenebilir. Yine de esas olarak dört asli unsur tarafından tayin edildiğini söylemek mümkündür. Birbirleriyle etkileme-etkilenme, belirleme-belirlenme ilişkisi içerisinde olan bu unsurlar, toplumsal yapı, sanat yaratıcısı, sanat yapıtı ve sanat tüketicisidir. Ve her biri bir diğeriyle ilintili olmaktadır.

Sanatçı, içinde varlığını sürdürdüğü toplumsal yapı tarafından belirlenir, onun karşısında bir tutum alır, ona eylemiyle etkide bulunur. Eseri bir anlamda sanatçının eylemidir; topluma etkide bulunma, kendini ifadelendirme biçimidir Bu yapıyla eserin belirleyicisi sanatçıdır. Yine de sanat eseri ortaya çıkıp tüketicisine ulaştığında hatta üretim sürecinde yaratıcısından görece bir bağımsızlığa sahiptir; içine girdiği toplumsal süreç tarafından yeni bir hale getirilerek, ters yönde sanatçı üzerinde değişik düzeylerde etkiye ulaşır, bütün bu unsurlardan başka kendine ait ayrı bir yapıdan da

söz etmek gerekir. Sanat tüketicisinin, sanatçı hakkındaki bilgisi, onun sanat yapıtı karşısındaki konumuna etkide bulunur. Sanatçı, karşı karşıya bulunduğu tüketici kitleye göre kendi faaliyetinde düzenlemeye gider.

Sanat yaratıcısı, sanat yapıtı, sanat tüketicisi ve toplum olguları arasında ki ilişki ve etkileşim çok daha farklı boyutları ile de ele alınabilir. Bunlar yalnızca bazı yönlerini teşkil etmektedir.

Tarih boyunca ortaya çıkan sanatsal yöntemler, akımlar, ekoller vb. oluşumlar çoğunlukla, sanatsal sürecin bu dört asli unsurunu bir bütün olarak ya da herhangi bir parçasını kavrayış, ele alış veya değerlendiriş ilişkisi olarak kendilerini şekillendirmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, ister yalnızca sanatsal sürecin bu dört asli unsurunu bir bütün olarak dikkate alınsın, isterse yalnızca herhangi bir parçası ile ilgilensin, akımlar, ekoller, sanatsal yöntemler, hatta üsluplar sonuçta bu halkalardan herhangi birine ağırlık vererek, yakaladığı herhangi bir esas halkadan yola çıkarak oradan diğer yönleri bakarak ya da tamamen gözardı ederek süreci değerlendirir.

Sanat Yaratıcısını Merkeze Alan Tutumlar

Sanat yaratıcısı orijinli düşünüş ve yaratma yöntemleri, değişik düzeylerde kendilerini ortaya koymuşlardır. Gündeme geldikleri koşullarda dikkate alındığında, farklı akımlarla da bağlantı ve köprülere sahiptirler. İzlenimcilik, dışavurumculuk, romantizm, varoluşçuluk vb. akımları dahil edebileceğimiz bu yaklaşım için sanatsal faaliyet, esas itibarıyla sanatçının kendini anlatımıdır sanatsal ürün. Bu nedenle, dış dünyanın etkileriyle de olsa sanatçının kendi ruhsal, duygusal dünyasının bir şekillenişidir. Kuşkusuz bu, kaba bir belirlenimle böyledir.

Bu açıdan en açık şekillenişini "dışavurumculuk" (ekspresyonizm) da bulur. XIX. yy. sonları ve XX. yy. başlarında ortaya çıkan bu akım için önemli olan tek şey sanatçının kendi ruh ve hayal dünyasını şekillendirmesi, açığa çıkarmasıdır. Dış dünya ile ilintiyi en aza indirme çabasıdır. Bu ruhsal iç dünyanın yansıtılışında gerçek dünyanın biçimleri herhangi bir sınırlayıcı nitelik taşımazlar.

XIX. yy. 'ın ikinci yarısından ortaya çıkan izlenimcilik (empresyonizm) dışavurumculuğa göre dış dünya ile daha doğrudan ilintilidir, ancak bu ilinti, dünyanın sanat yaratıcısı üzerindeki etkileri ile ilgilidir.

İzlenimciliğe göre sanatçı, duyuşsal algıları kaydetme aracıdır. Dünya yalnızca, onun sanatçı üzerindeki duyuşsal etkileri; bu duyuşsal etkilerin karışımı olarak şekillenir. Bu bakımdan nesne-özne ilişkisi, dünya ile sanatsal yaratım ilişkisi çok kısa süreli ve daha doğrudan bir yansıtılışı ifade eder.

Fischer'in dediği gibi; "Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, titreşen bir karışıklık, 'benim' yaşamım, 'benim' duyuşum olarak algılar." (1)

Romantizmi, Kafka benzeri yazarları, gizemcileri bu çerçeveye içerisinde değerlendirebiliriz. Yine de bunlar, sanat yaratıcısını sanatın odağına oturtan yaklaşımın karşılıklı dış kulvarları gibidir. Romantizm, bir yanıyla gerçekçiliğe bağlanır, hatta romantizmi gerçekçilerin öncülü, yahut gerçekçilerin içinde bir akım olarak görenler de vardır. Gizemcilik vb çizgilerle bu kesim modernist akımlarla köprüler kurar.

Romantizm, burjuvazinin yükseliş dönemine tekabül eder. Onun yükseliş heyecanını ve coşkusunu taşır. Ancak bu, her zaman burjuvaziden (genel olarak) yana olmak anlamına gelmemektedir. Sanat eserinin özünün, onun yaratıcısının duygularını anlatması olduğunu belirten romantiklerin, yoksuldan, ezilenden yana tutum aldıkları da görülür. İyi-kötü, güzel-çirkin net çizgilerle ayrılır, tipler idealleştirilir.

Bu anlayışa göre, eserin büyüklüğü sanatçının büyüklüğünden doğar. Eserdeki insan davranışları, toplumsal olgular, renkler, çizgiler, olumlu-olumsuz özellikler sanatçının kişiliğinde onda içerili olan ya da onun bu alemde sahip olduğu yeteneklerin izlerini taşır, bu niteliklerin ya da yeteneklerin yansıması olur. Bu yönden bakıldığında romantikler, sanatçıya, toplumdaki diğer insanlara nazaran farklı nitelikler atfederler, onlar için sanatçı dahidir, üstün insandır, insan davranışlarını kendinde bulabilmiş ve

bunu sunabilmiştir.

Kafka ve benzeri sanatçılar kapitalizmin düşüş çağında, çöküş çağında doğmuşlardır. Romantiklerin umutlu, coşkulu duyarlılığı, duygusallığı yoktur onlarda. Kapitalizmin yabancılaşmayı toplumun bütün hücrelerine soktuğu bir çağda Kafka gibiler ezilmeyi, çöküşü, yok olmayı görüyorlar ancak, herhangi bir çıkışa inanmıyorlardı. Onun için romantiklerdeki güçlü birey, Kafka gibilerinde ezilmiş, basit bir makina parçası haline gelmiş nesne bireydir.. Sanatsal olmaktadır artık. Bu sisteme duyulan tepki, giderek sonrakilerde her şeyin inkarına, gizemciliğe vb. yolaçar.

Sanatın Odağına Sanat Eserini Koyan Tutumlar

Kapitalizmin çöküşe yol almasıyla birlikte, dünya sorunları karşısında çözümsüzlük, karamsarlık, yabancılaşma giderek inkara, önceki yaratılmış ahlaki, ideolojik, estetik vb. değerlerin, ilkelerin, kuralların reddine yol açar; dışavurumculuktan gizemciliğe, oradan simgecilik, soyutçuluk, sürrealizme vb. geçilir. Bunlar bir anlamda, sanat yaratıcısı merkezli görüşlerden, her şey sanat eserinin kendisidir diyen görüşler arasında geçiş köprüleri gibidir. Sanat yaratıcısı kendini ifadelendirmede bir çıkış noktası olmaktan çıkar, her şey biçime dahası gelişigüzelliğe ya da matematiksel uyumlu bir biçim uğraşısına dönüşür. Burjuva çöküş sanatının ana kollarından biri buradan yürür.

Feodalizmin çöküş, döneminde ortaya çıkan aşırı süslemecilik, barok, sanat, rokoko, kaybolan feodal sınıfın zevklerine hitab eden aşırı incelmış, kendi kurallarına sahip bir sanat anlayışını ifade ederken, burjuvazinin çöküş sanatları tam bir başıbozukluk ve yozlukla gelir. Genel olarak biçimcilik (formalizm) ya da modernizm içerisinde toplanabilecek bu akımlar gelişigüzel renk lekelerinin ya da geometrik şekillerin biraraya getirilmesiyle eseri şekillendirmeye çalışan her türlü tasarımılamayı reddeden soyutçuluk, her türlü günlük eşyanın, konserve kutuları, gazoz kapakları, kese kağıtları, ambalaj malzemeleri, çeşitli makina parçaları vb. eşyaların keyfe bağlı olarak bir araya getirilmesiyle sanat yapan popartçılık fütürizm, eserin gerçeklik karşısında her türlü özgürlüğünü öneren, olguların çarpıtılma-

sını esas alan gerçeküstücülük (sürrealizm); bütün biçimleri şematikleştirip geometrik biçimlere dönüştüren kübizm gibi anlayış ve akımlar hep bu çerçevede değerlendirilebilir.

Sanatta bütün dikkatini sanat eserine veren akımların ana kollarından biri de yapısalcılıktır.

Doğa ve toplum olaylarının kendi içi yapılan bunları belirleyen kanunlar ve kurallar vardır. Yapısalcılığın hareket noktalarından biri budur. Dilin kuruluşu, sistem ve yapısına ilişkin kuralların araştırılıp ortaya konması için uğraşan dilbilimle (lenguistik) meydana gelen gelişmelerin etkisi ile bir bölüm sanatçılar eserin kuruluş ve sistemine ait kuralları bulma ve bu kurallarla hareket etme çabasına girmişler, giderek bütün uğraşı bunun üzerine kaydırmışlar, eserlerini bir anlamda matematiksel kurallar bütünüyle oluşturmaya çalışmışlardır. Onlar için, bir eserin toplumsal yapıyı doğru verip vermemesi, okuyucuya, sanat tüketicisine doğru ya da yanlış herhangi bir mesajın iletilip iletilmemesi önemli değildir; önemli olan belirlenmiş yapısal kurallara uyup uymadığıdır ya da kendine ait bir sistem kurup kurmadığıdır.

Sanat Tüketicisini Merkeze Alan Tutumlar:

Bu bakış açısının en belirgin temsilcileri hazcılar (hedonistler) adı verilen kesimdir. Bunlar, hazzı insanoğlunun en önemli yeri olarak ele almaktadırlar, bundan dolayı, sanatsal faaliyetin amacının, sanatın özünün sanat tüketicisinde estetik duygular uyandırmak, zevk vermek olduğunu öne sürmektedirler. Onlara göre, sanatsal faaliyeti, bilgi edinmek ya da başka bir amaç için kullanmak, bu faaliyeti çarpıtmaktır, gelişmiş bir estetik tutum eserin içeriğiyle, şununla-bununla ilgilenmez, yarattığı haz duygusu, zevktir önemli olan, bu tutum giderek, insanoğlunun sanat olayları karşısındaki her türlü duygulanımını sanat tüketicisinin zevk alması olgusuna indirgemeye yol açmıştır.

Öte yandan emperyalizmin yoz kültür anlayışının, sanat eserlerinin metalaşması ile de birleşmesi sonucu, sanat eserlerini pazara yönelik olarak üretme ve sanat tüketicisinin tüketimine göre veya oluşturulmuş bu tüke-

tim kalıplarına uygun olarak hazırlama tutumunu da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür.

Aptallaştırılmış, geri bıraktırılmış, bilinçleri çarpıtılmış yığınların bu eğilimlerine yönelen sanat üreticileri durmaksızın macera, korku, heyecan, seks, keder, şiddet, dinsel duygular, sahte, gerçekleşmesi mümkün olmayan umut-hayal, çılgınlık vb. duyguları sanat eserlerinin eksenine getirip, inanılmayacak boyutlarla yığınların üzerine yıkamaktadırlar.

Yansıtma Kuramı

Bu genel yaklaşımın esası, sanatı toplumsal bilginin kavramının bir alanı olarak görmektir. Temel olarak, insanın dış dünya ile ağırlıkla da toplumsal süreçler içerisinde onunla ilintilerini, toplumsal gelişmeleri açığa çıkarmak, bunların gerisinde yatan nedenleri ortaya koymaktır. Yine de bütün bunların gerçekleştirilmesinde aynı tutum içinde değillerdir.

Natüralizm bu akımlardan biridir. Ona göre sanatçının ve sanat eserinin görevi dış dünyayı göstermektir. Yalnız bunu yaparken sanatçı devreye girmemelidir; eser doğayı olduğu gibi yansıtmalıdır. Söylenildiği gibi, sanat doğadaki güzellikler ve çirkinlikler aynaya olduğu gibi yansır, o nedenle aynadaki olumlu ya da olumsuz şeyler ondan ileri gelmez, çamur varsa o doğaya aittir, aynanın bir kabahati yoktur, onun görevi bunu yansıtmaktır. İyi eser bu ayna görevini en iyi başarabilendir. Bu yüzden natüralist eserler bitmez tükenmez ayrıntılarla doludur. Ayrıntılar ne kadar çoksa eser o kadar yetkindir.

Natüralizmin temsilcilerinden Emile Zola şöyle demektedir:

"... Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın çevresinden ayıramayacağını, elbisesi, evi, şehri, ülkesi ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan beyninin ya da yüreğinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini ya da tepkisini aramadan tesbit etmeyeceğiz." (2) Ancak anlaşılacağı gibi yüzeysel nedenlerle ilgilenilmektedir. Natüralister toplumsal olguların gerisinde yatan kanunlarla, gelişmenin dinamiğindeki nedenlerle ilgilenmezler dahası giderek bu noktadan bilinmezciliğe ulaşırlar. Onlar için eserin dışsal gerçeğe benzerliği ana ölçüdür ve bu yeterlidir.

Eleştirel gerçekçilik, burjuva düzene karşı eleştirel bir tutum olarak ortaya çıkmıştır. Dış dünyanın, nesnel gerçekliğin ona uygun içyapıları ile, onun gerisinde yatan nedenlerin kabaca ortaya konması ile kendisini belirlemiştir. Burjuva düzenin adaletsizliklerine karşı, emperyalizmin yozluğuna ve talanına karşı demokratik ve insancıl bir tepkinin dile getirilmesi olan eleştirel gerçekçilik, kapitalist toplumun insanı ezen yanına, insansızlaşmaya, yabancılaşmaya işaret etmiştir.

Buna karşın tutum olarak eleştiricilik çerçevesinin dışına taşması, daha ileriye gitmesi mümkün olmamış, toplumsal gelişmenin yönünü, ana dinamiklerin neler olduğunun gösterilmesinde eksik kalmıştır.

Toplumcu gerçekçilik, bilimsel sosyalist dünya görüşüne organik bir biçimde bağlıdır. Bu görüş, sanatçıya tarihsel olayların derin anlamını öğretir, toplumsal evrimin yeni yönelişlerini gösterir. Sanatçının ideolojik konumu bu görüşle nitelik ve açıklık kazanır.(...) Toplumcu gerçekçilik yöntemi, gerçeğin tarihsel ve somut tasarımı, yaşamın hakikatine tutarlı bir bağlılık ilkesine dayanır. Toplumcu sanatın yaratı yönteminin bu tanımını onun özünü tümüyle ortaya koymaz yine de. Çünkü, toplumcu gerçekçilik yöntemini izleyen sanatçı gerçeğin yansımasıyla yetinmez; onun yaşama etkin bir biçimde karışması, halkın yeni bir toplum kurmasına sanatın araçlarıyla yardım etmesi gerekir, Sosyalist sanat, geleceğin perdesini açmak zorundadır; bu amaçla, yaşamı devrimci gelişimi içersinde tasarımılayacaktır. Gorki şöyle diyordu: "Sanatçı şu üç gerçeği; geçmiş, şimdi ve geleceği kavramak zorundadır; gelecekteki konumlardan kalkarak güncel dünya üzerinde düşünebilecek güçte olmalıdır. Yaşamı devrimci gelişimi içinde sezip kavramak ve tasarımılamak, işte Gorki için prikaz, yani dönemin yüklediği görev buydu." (3)

Sonuç olarak

Toplumsal gelişme içersinde ortaya çıkan sanatsal oluşumlar, sanat tarzlarını, eleştiri ve yaratım yöntemlerini, ekol ya da akımlar halinde ayrıştırmaları değil, bir bütün olarak sanatın asli unsurlarına, temel eksenlerine yaklaşımları ya da kendi tutumlarını hangi eksene oturttukları çerçevesinde aldık. Sorun, sanatın asli unsurlarını ve sanatsal oluşumların bunlar

karşısındaki tutulmalarının kalın çizgilerle ve kuşbakışı görmek olmuştur.

Kategorilendirmelerde her zaman şematizme düşme tehlikesi söz konusudur. Buradaki belirlemelerle daha çok yaklaşımların asli muhtevası ve temel halkaları yönünden bakılmalıdır. Sanatın farklı yanları, detay noktaları ele alındıkça yahut ele alış perspektifleri değiştikçe aynı gruplaşmalar içerisinde yer alan oluşumlar gittikçe birbirinden farklılaşır, bazan taban tabana zıt hale gelebilir, diğer gruplarla içiçe geçebilirler.

Yine amaç ve hedeflere, o anki problemler için kolaylıklar taşıması bakımından ya da başkaca nedenlerle sanatsal oluşumlar farklı gruplaşmalar içerisinde değerlendirebilirler, çözümlenebilirler. Bu bakımdan örneğin, kimilerinin yaptığı gibi, gerçekçiler-gerçekçi olmayanlar olarak ayrılabilirler; bireysel olanla genel olan karşısındaki, içerik ile biçim karşısındaki tutumlarına göre ele alınabilirler. Öznecilerle nesneciler ayrımına gidilebilir, politikaya, halka ve ideolojiye karşı tutumları vb. ile değerlendirilebilirler.

Ancak herhangi bir akımın, yöntemin, tarzın asıl değerlendirmesi elbette ki onun içinden çıktığı tarihsel koşullarla bir bütün olarak görüşleri, tutumları ile birlikte yapılabilir.□

DIPNOT:

- 1) Eric Fischer, Sanatın Gerekliliği, sf. 81
- 2) Çeviren: Rauf Mutluay. Edebiyat Bilgisi, sf. 273
- 3) Avner Ziss, Estetik, sf. 242-243

ŞİİR ÜZERİNE

İbrahim Karaca

1991 Ekim

Şiirin birinci yeni, ikinci yeni, yenibütün gibi kılıklarla ifade edilmesi, benim için fazlaca bir anlam taşımıyor. Bu konuda kayda değer teorik araştırmalar ya da çözümlemeler yapmadım. Çünkü bu adlandırmalardan herhangi birine giren şair ya da şiiirlerden üç beş tanesini okumak, ne olduklarını anlamaya yetiyor. (Tavır Dergisi'nin Ağustos tarihli 10. sayısında yer alan Asım Gönen imzalı yazıyı okumanızı salık veririm.)

Şiir kimin için ve niçin yazılır? Bizi şiir yazmaya iten şey nedir? Şiir yazmanın bir duyarlılık işi olduğu söylenir. Evet, şiir yazmak bir duyarlılık işidir. Üretilen şiir ise, dizginlenemeyen bu duyarlılığın ritm ve sese dönüşmesidir. Aşkla, sevdıyla örülmeyen şiir yavan kalır. Sesi vardır belki, ama boğuk, hırıltılı ve anlaşılmazdır. Veya ses adına gürültü vardır içinde.

Bana, şiir nedir diye sorulduğunda, yanıt vermeye Ozan Telli'nin dizelerini le başlarım:

"Düşüncenin duygunun düşün sözüdür şiir
Işığın rengin sesin özün özüdür şiir
Ilkyazın sarı güzün sağnak yağmurlarıyla
Yıkanıp güne çıkmış yarin yüzüdür şiir..."

Ne kadercî, yitik bir sevda, ne de kupkuru ve sert dizeler. İkisine de yer yok benim anladığım şiirde. Çünkü bizim kökümüzde Yunus, Karacaoğlan, Pir Sultanlar var... Önümüzde iz vuran Nazım, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin, Gülten Akin, Enver Gökçe'ler var. O kadar yakınız ki, elimizi uzatsak Ritsos'a, Neruda'ya değeriz... Çünkü yaşamın özünde umut, sevda ve kavga var.

"Umutsuzluk, çökmekte olanın, yıkılıp gitmekte olanın ideolojisidir. Doğmakta, yükselmekte olan, yedeğimle umut taşır. Umutsuzluk; ölümün, sağlıksızlığın, boyun eğmenin yoldaşdır..." (Ataol Behramoğlu)

Demirle pasın kavgası, var olma kavgasıdır. Birinin egemenliği, diğerinin tutsaklığıdır. Ozanın bu kavgayı işlememesi eksikliktir. Fazla dolambaçlı yollara sapmadan, sığığa düşmeden, anlaşılır bir biçimde, aşkla damıtarak. Ne şiir imgeye kurban edilecek, ne de imge şiire. Salepteki tarçın, çorbadaki tuz gibi duracak imge. Ülke bir ateş çemberinden geçerken, şiiri kendi bunalımlarıyla oyalayan şaire ne derler?

O, hayatın içinde görünse de gerçekte dışındadır. Söylediği en iyi şey, "Çarşambayı sel aldı, bir yar sevdim el aldı"dir. Onun Çarşambaları hep sel altında, sevdiği ise ellerdedir. Düşlerinde bile yarini sahiplenecek gücü bulamaz kendinde. Yılgın, bitkin, biçaredir. Onun için hayat, "bir yar sevdim el aldı"da kilitlenmiştir.

Oysa hayatın yüzü devrime dönüktür. Devrimci ise, hayatın elleridir. Hayat, bu ellerle çırpır yüzüne devrimin tılsımlı sularını. Canlanır, ayakları üstünde doğrulur. Ayaklar halktır, tılsımlı sular bilinç. Elleri suya götüren şey

ise sevdadır. İşte bu, ölümsüzlük anıdır. El olmadan ayaklar cansız, sular durağandır.

Her devrimci aynı zamanda ozan, ressam, aydındır. Kiminin alt alta yazı-
lıdır, kiminin eylemidir şiiri. Kiminin tuvalden yansır, kiminin yeryüzüdür
tablosu. Özlem, üretenin yöneten olduğu bir dünyadır. Bu özlemin yanın-
da yer almak ise namuslu olmakla eş anlamlıdır. □

FIRAT'IN TÜRKÜSÜ

*Uçurtmanı yanaştırıp indiğinde
Sanki
Bir parça güneş kızılıydın
Yüzünde çoban ateşten
Gözlerinde akarsular vardı
Ve karanlık kuytularda
Karanfil renginin
Gül kokusunun
Ve yürek sevdasının hesabını verirdi
Avuçlarında kimbilir kaç yüzyılların izi
Ayakların hangi yolculuklara gebe
Hoş geldin Fırat bebe
Yüreğinde düz ovalar, yüksek dağlar
Dağlarında türkülerin var...*

İBRAHİM KARACA

YILMAZ GÜNEY ÜZERİNE

Şebnem Çağlar

Ekim 1991

Türk sineması bugün, birtakım korsanların elinde. Hakim sınıfların temsilcileri, sinemada da hüküm sürüyorlar. Toptan iyi sinema yapmak imkanı bugün yok, bu nedenle ben, boyun eğen adam olmadım. Ama özlenen bir sinema ancak daha iyi bir düzende yapılabilir." (1)

Atilla Dorsay'ın Yılmaz Güney'le yaptığı röportajdan alınan bu sözleri, sinemacı Y. Güney hakkında anlatılacakların bir özeti sanki. "Sinema, devrim kavgasında birikim sağlar. Devrimci güçlere destek olur."

Türkiye'nin bu hızla değişen ve kaynayan görüntüsünü çok iyi simgeleyen bir yöre. Adana, Yenice köyü. İlk ve ortaokul dönemlerinde, ırgatlara sunculuk, çapa çekiminde atçılık, pamuk toplayıcılığı, bağ bekçiliği, simit ve gazoz satıcılığı yapan Yılmaz Güney, alçakgönüllü deyimiyile anlatılamaya-

çak yoksullukta bir aileden gelme, mevsimlik işçi bir babanın 7 çocuğundan biridir.

Eğitim yıllarında edebiyat ve sinema ile ilgilenir. 19 yaşında genç bir adam olarak ilk kez İstanbul'a geldiğinde koltuğunun altında şiir ve öykülerle dolu bir dosya vardır.

O yıllarda sinema dünyasıyla ilk ilişkisini kuracak, Atıf Yılmaz kendisine oyuncu olarak ilk fırsatı verecektir. Türk sineması ölçülerine göre, çirkin fiziğe sahip olan Yılmaz Güney, Türk sinemasının normlarından tamamen uzak bu sinema heveslisi uzun sabırlı bir süreçten sonra, kendine has oyunu, mimikleri ve halka yakın görüntüsüyle kısa sürede seyirciyle özdeşleşmiştir.

Polisiye filmler, melodramlar, Türk usulü "western"lerde rol almış olsa da, sinema onu emekçi sınıflara, sokaktaki adamdan her kesimden insana kadar halka yaklaştıracaktır. Kendi aralarından çıkan, iyilerin hakkını gözetip adalet dağıtan bu kahramanı her kesimden insan ilgiyle izlemektedir.

Egemen güçler belki de ileride vereceği ürünleri, sezip korkmuşlar ve Güney'i 1957 yılında yazdığı bir öyküde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle 2 yıl süreyle tutuklu bırakarak, sinema yapmasını engellemişlerdir. Geçen bu 2 yılın ardından Yeşilçam'a dönüp birçok seyirlik film yapan Yılmaz Güney, halk arasındaki yerini alıyor. Ve halk onu önce "Çirkin Kral", daha sonra da star yapıyor.

Güney, sinemada istediklerini yapabilmek için, 1968'de Seyyit Han'la yönetmenliğe başlıyor ve 1970 yılı Türk sineması ve Yılmaz Güney için bir dönüm noktası oluyor. Umut ve diğerleri...

Şimdiye kadar yapılan Türk filmlerinden ayrılan, bambaşka konulara eğilen, daha gerçekçi olan bu filmler, hem Türk sinemasının gelişimi için atılmış birer adım hem de dünya sinemasının Türk sinemasına bakışını değiştirir niteliktedir. Umut bir dönemeçtir. Ancak Güney, yılda 200'ü aşkın film yiyen, her star oyuncunun seyircisini ve ününü yitirmemek için yılda en

aşağı yarım düzine filmde gözükmeyi zorunlu saydığı bir piyasada önem-
siz bazı filmler yapmayı da sürdürür, bir yandan da istediği nitelikte filmler
yapar. Söyleyeceklerini sinema yoluyla açıklar:

"İleriye yönelik bir sinema yapacağız. Toplum sürekli bir değişme içinde
bulunuyor. Ve ister istemez bu durum sinemaya da yansıyor. Çalışan in-
sanın, emekçinin, bunun savaşını veren kişinin filmini yapacağız. Sinema
sadece işçinin, köylünün değil, tüm sınıf ve tabakaların ve bunların deği-
şiminin çürümesinin, kendi yok oluşlarının sineması önünde emekçi halkı-
mızın çıkarlarını gözetecek. Dünyayı değiştiren, zenginlikleri yaratan
emektir. Bütün sinemamız da emeğin kurtuluşu için bir araçtır" (2)

Yılmaz Güney, 12 Mart darbesinden sonra cuntaya karşı direndiğı ve dev-
rimci harekete yardım ettiği için tutuklanır. Dünya kamuoyu, Güney'in du-
rumu ile yakından ilgilenmeye başlamıştır. Paris'le 13 ülkeden 170 sine-
macının imzaladığı, Güney'in bağışlanması konusunda bir bildiri hazırlan-
mıştır. 14 ay sürecektir tutukluluğı. 1974 Mayıs'ında özgürlüğüne kavu-
şacaktır. Ancak Güney kısa bir süre sonra tekrar tutuklanır. Bu kez ad-
li tutukludur. Yumurtalık Hakimi Sefa Mutlu'yu öldürmüştür. Bundan son-
ra Yılmaz Güney çalışmalarını tutukluluk koşullarında sürdürecektir. Ken-
disiyle yapılan bir röportajda işkence gerçeğine değinir:

"Ben işkence görmedim. Benim görmemem birtakım arkadaşların gör-
mediğı anlamına gelmez. Kontgerilla'dan çok kötü şartlarla geçen arka-
daşlar tanıyorum. Bazı açıklamalar yapıldı. İşkence, geçirdiğimiz son 2,5
yılın en belirgin özelliğidir. Bugünkü koşullarda işkence, çağ dışıdır deni-
yor. Birtakım arkadaşlar bu deyiimi kullanıyorlar. Aynı kanıyı paylaşmıyo-
rum. Çünkü yapılan işkenceler çağdaştır. İşkence bir dönem Türkiye'sinin
gerçek yüzüdür."

Uzun hapislik süresinde Güney'in birçok filmi, yurtdışında yankılar uyan-
dırmaktadır. Dünya sineması ilk kez Türk sinemasına bu denli ilgi göster-
miştir.

Yılmaz Güney, her zaman görsel sinemacı oldu. Bu aynı zamanda yazar

ve senarist olan bir sanatçı için çelişkili görünebilir. Ancak onun edebi yanını, görsel yanını etkilemiştir. Güney, görüntülerden yola çıkan bir sinemacıdır. Örneğin, Umud gibi önemli dönüm noktası oluşturmuş bir filmde kendi söylediğine göre çıkış noktası, boş bir arazide atının cesedini bırakmak için uzun bir yürüyüşe çıkan arabacının görüntüsü olmuştur. Güneyin sineması temelde görseldir. Film çekmekten keyif duyan, duyduğu zevki duyumsatan, gözlemleyen, gözlemlemeyi seven sinemacıdır. Her şeyi yüzleri, bedenleri. İnsanları, yalnızca insanları değil, yaşayan her şeyi gözlemler. Betimleyici gözlem sineması, Türk sinemasına en önemli katkılarındandır. Devrimci demokrat sanatımızın bir parçası olan sinemayı, Yılmaz Güney gibi yol açan, ulusal ve uluslararası düzeyde ürünler verebilmiş bir mirasa sahip çıkarak, sınıf mücadelesinin hizmetine sokmalıyız. Emperyalizmin ve işbirlikçilerinin, üzerine ne kadar yeni damgalar basarsa bassın halkımıza verebileceği değerleri yoktur. Şaşaalı görünen ürünlerin hepsi ya insanlığın umutsuzluğa, karamsarlığa sürükleneneceği umacısını yayar, insan ilişkileri yerine hayvan ilişkileri ve sapık bir cinselliği, pornografiyi işler, ya da insanları geçmişe sürükleyen ve geçmişte yaşatan nostaljik duygularla günün keskin sınıf çelişkileri gerçeğinden uzak tutmaya çalışır. Bugün, örnek olan bazı filmleri taklit etmeden, emekçi halkın sinema dilini yaratmak için uğraş verilmelidir.

47 yaşında öldüğünde 53 filme senaryo yazmış, 110 filmde oynamış, 17 film yönetmişti. 4 romanı, yüzlerce öyküsü var. Devrimci sanatçı olmayı savunan Yılmaz Güney'in politik görüşleri tartışılabilir. Ancak yine de yaşasaydı ve özgürlüğü kazanacağımız zaferi görseydi kimbilir neler anlatırdı.

Her sanat dalı bir dünya görüşünden kaynaklanan bir duygunun, bir düşüncenin, bildirinin, bir yorumun kitlelere ulaştırılması için araçtır. Bizim için sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinde dikkatle ve önemle, örgütlü ve disiplinli yerini alır. Sanatçı da bu değiştirme mücadelesinde, sanatın işlevi içinde düşünülmelidir.□

DİPNOT:

1) Atilla Dorsay - Yılmaz Güney Kitabı

2) A.g.e

SANATIN İŞLEVİ, İÇERİK VE BİÇİM SORUNU

Hazal Tunç

Haziran 1991

Burjuva, küçük burjuva sanatçılar devrimci sanatı etkisizleştirmek için sanat-siyaset ilişkisini olumsuzlar, sanatın toplumsal gerçekliğin bir yansıması olduğunu reddederler. Sanatın toplumsal gelişmenin aracı olmasına karşı çıkarak sadece eskidiği, yozlaştığı için yok olacak bir sistemin savunuculuğunu yapmazlar; sanatı da değersizleştirirler.

Burjuva ve küçük burjuva eleştirmenler sosyalist sanatçıların dışsal baskıyla gönüllü olarak sanata siyaset boyunduruğu taktıklarını iddia ederler. "Sanat başlangıçta bir amaç için ortaya çıkmıştır ama toplumsal gelişme, gittikçe karmaşıklaşan işbölümü, giderek sanatı belli bir amaca yönelmekten kurtarıp tad veren, eğlendiren bir etkinlik haline getirmiştir. Sanatsal başarıda artık sanatın aydınlatıcı-bilgilendirici, eğitici ve manen dönüştürücü işlevleriyle ölçülemez. Sanatı siyaset için bir araç olarak kullanma yararcılığı sınırlayacaktır, sanatsal gelişmeyi engelleyecektir. "Siyaset ya da ahlak cümleleri" kurma uğruna sosyalist sanatçılar siyasi çevreyle sınırlanarak araştırmacılığa ve denemelere karşı çıkarak statükoculaşacaktır."

Bu yaklaşım baştan aşağı yanlıştır. Sosyalist anlayış "yaşama bağımlı isteklere ve coşkulara" ilişkin ve yaşamı yönlendirici-dönüştürücü özelliğiyle değerlendirdiği için, sanatın toplumsal yaşamda gerçek yerini ve değerini savunur. Sosyalist gerçekçi yöntem, sanatı toplumsal gelişmenin aracı olarak görmekle gelişmesinin önünü de açar.

Sanatın işlevine; sanatsal algı, içerik ve biçim sorunlarına açıklık getirerek bu konuyu tartışabiliriz.

SANATIN İŞLEVİ

Sosyalist gerçekçi yöntem, toplumsal gerçekliği bilimsel bilgi ve değer yansılarının yönlendirdiği dünya görüşü ve toplumsal gelişme doğrultusunda özümler, sanatın özgül yapısı içinde, onun olanaklarıyla yansıtır. Sanat bireysel bir yaratımdır; ancak toplumdaki soyutlanamayacağı için sanatçının ayrı bir dünyası, "özerk" bir dünyası yoktur. Sanatçının toplumsal gerçekliği duyumsamaması beklenemez. Körfez harabeye ve kan gölüne çevrilirken sanatçı bu gerçekliği içselleştirememişse ürünleriyle ve sanatçı tavrıyla emperyalist saldırganlığa karşı çıkılması etkinliklerine katılamaz ve nesnel olarak toplumsal gelişmenin karşısındaki safta yan tutuyor sayılır. Emekçiler sömürüye karşı ekonomik kazanımlar için pürmüzlerini yerin karanlık dehlizlerinden yeryüzüne çevirmişken sanatçı da bu gerçekliği sanatsal yaratım yoluyla yansıtır. Ancak "sanatsal bilme ve değerlendirme; sanatsal özümleme ve yansıtma ile bilimsel bilme, bilimsel özümleme ve yansıtma arasında temel bir ayırım vardır. (1)

Sanat eseri sanatçının nesnel dünyayı yorumlayışını da, nesnel dünyaya ilişkin bilgilerini de içerir. Bilimsel çalışma ise bilim adamının bilgiye ilişkin faaliyetlerinin sonuçlarıdır. "Bilimsel bilme biçimi soyut ve mantıksaldır; sanatsal bilme biçimi somut ve imgeseldir." Sanatsal iletişim hem duyguya, hem de düşünceye yönelir. Alımlayıcı ile sanat eseri arasında belli bir ilişki oluşur. Alımlayıcı bu ilişki sürecinde kendi bakışını da toplumsal gelişmeyi kavrayışını da değiştirebilir. Hiç farkında olmadan sanatsal, estetiksel haz yaşayarak bilgilenebilir. "Sanatın eğitsel işlevi doğrudan doğruya yaşantı verisi üstüne kuruludur" (2) Sanat eserinde "ahlak ya da siyaset" cümleleri kurulması, "iyi şudur, kötü budur, şu gerekir, bu gerek-

mez" denmesi beklenemez. Sanat eseri "mantıksal kanıtlar, bakılacak örnek" getirmez; çünkü bilimsel bir bildirim işlevi görmez. Bilimsel-kuramsal görüşe doğrudan bağlıdır ama aydınlatıcı-bilgilendirici ve eğitici işlevini sanatın olanaklarıyla yerine getirir. Sanat eserinin bir siyasi propaganda aracı olması yine sanatsal faaliyet çerçevesinde düşünülebilir. Başka tür propaganda olmadığı, sanatsal bir propaganda olduğu için bu yanı öne çıkan eserlerde "sanatsal bilme"nin tükendiği söylenemez. Grup Yorum'un "Madenciye Ağıt" ya da "Madenciden" adlı şarkıları "Yeni Çeltek ve Zonguldak" gerçekliğini yansıtırken, emekçilerle iletişim kurma; yaşantı verişyle aydınlatma, bilgilendirme, toplumsal gerçekliği geliştirici bir yaşamsal faaliyete sokma yanıyla manen dönüştürücü işlevlerini görür. Bu eserlerle, bu eserlerdeki bildirimle, fikirle ilişkiye girecek olan emekçiler yeniden üretecekleri bu faaliyetle nesnel yaşantılarını, toplumsal yaşamdaki faaliyetlerini geliştireceklerdir. Yani sanatsal algı süreci "bir ikinci yaşam" yaratma sürecidir. Bu süreçte duygu ve düşünceler etkilenir, biçimlenir, toplumsal yaşama ve olgulara bakış değişime uğrar.

Alımlayıcı toplumsal yaşama etkin bir biçimde katılmaya yönelir. Sanat bunu haz vererek yapar. Dolayısıyla toplumun estetiksel duygularının da gelişmesini ve değişmesini sağlar. Bu duygular toplumsal yaşamı etkilediği, toplumsal olaylara bakışı yönlendirdiği için eserlerin kendi estetik düzeyleri konusunda duyarlı olmak gerekir. Alımlayıcının doğrudan öyküneceği bu yapıtlarda "kalite"yi gözetmek gerekir.

Sanatsal etkinlik sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı açısından değerlendirilebilir. Grup Yorum'un "Sasa Horonu" adlı düzenlemesi doğaya, doğayla ilişkideki insana Grup Yorum'un bakışını da içerir. Doğayla ve o yaşantıyla kurulan ilişki; ezgi, ritm ve orkestrasyonda ifadesini bulan fikir, gerçeklikle uygunluk içindedir ve yanlıdır. Dinleyen o doğayı ve yaşantıyı yeniden yaratırken, müziğin olanaklarıyla bilgilenmiş olur; gerçekliğe bakışı da etkilenir. Dinleyici bu "yaşantı"yı geliştirecektir. Sasa Horonu bu işlevleri haz vererek yerine getirir. Estetiksel etkinliğin toplumsal bir etkinlik olduğu unutulmamalıdır. Grup Yorum bu eseriyle kendini gerçekleştirmiş ve doğrulamıştır. Eserlerimizin estetiksel düzeyi, kalitesi dünyayı değiştirme bilincimizin de doğrulanması olmalıdır.

İÇERİK VE BİÇİM

Bir eserin sanatsal değeri, onun içeriksel ve biçimsel yanlarını saptayarak bulunabilir. Toplumsal gerçeklerden uzaklaşmanın, sanatın sınıfsallığını yadsımanın, sanat-siyaset ilişkisini inkarın en bilinen yolu, biçimi fetişleştirme-
tirmektir. Ancak kimi sanatçılar da sosyalist gerçekçi yöntemi savunduk-
larını varsayarak bunun tersini yaparlar. Bir sanat eserinde içerik ve biçim ilişkisini kuramama; içerik ve biçim estetiğinin bütünselliğini sağlayama-
ma, o eserin değerini düşürür, etkisini azaltır.

Bir sanat eseri toplumsal gerçekliği hem içeriği, hem de biçimiyle yansıtır. Bu iki yan arasında kesin bir ayırım yapılamaz. Biçim eserin içeriğinin, düşüncesinin maddeleşmiş ifadesidir, cisimleşmiş halidir. Biçimin oluşması için önce -düşüncenin, değer- var olması gerekir. Yani bu anlamda biçim içeriğin yanında her zaman ikincildir. Ancak düşünce belirtmek için bile bir biçimi algılamak gerekir.

Bir sanat eserinin içeriği, o eserin biçiminin anlamıdır. Dolayısıyla sanat eserinin anlamı esere yansıyan yaşam olarak ifade edilemez. Eserin içeriği sanatçının düşüncesinde de aranamaz. İçerik doğrudan sanat eserinin kendisindedir. Eserde oluşan modelin (formun) toplumsal gerçeklikle uygunluğunun anlamıdır. Grup Yorum'un "Madenciden" adlı şarkısının içeriği, Zonguldak'ta ya da Grup'un düşüncelerinde aranmamalıdır. Bu içerik şarkının ezgisinde, ezgiyle ritm arasındaki bağıntıda ve sözlerle uyumun açığa çıkardığı anlamda, düşüncededir. Gerillanın Türküsü'nün içeriği de Botan'da ya da Yorum'un düşüncelerinde değil, doğrudan sözlerin ezgiyle, ritmle ve melodiyle oluşturduğu fikirdedir. Edebiyatta, tiyatrodan, plastik sanatlarda da içerik, bir müzik eserinde olduğu gibi biçimin oluşturduğu anlamdır.

Bir sanat eserinin değeri konusuyla değil, taşıdığı temayla açıklanır. Konu, sanat eserinde canlandırılan somut olaydır. Temaysa, "O yapıtta tartışılacak etiksel, siyasal, dinsel, felsefi ve estetiksel türden, özgül bir yaşamsal sorun; yapıtta ortaya atılacak ve şu ya da bu şekilde yanıtlanacak, yaşamdan alınan bir sorundur" (3) Bir eserin içeriği de temayla birlikte temanın yorumlanış biçimi, düşünsel ve estetiksel sergileniş biçimiyle belirlenir. Ya-

ni bir sanat eserinin içeriği, eserdeki düşünce ve duygunun birliği ile ifade edilebilir.

Biçim içeriğin cisimleşmiş ifadesidir demiştik. Gerçekliğin ifadesi olan sanatsal imgeler modellendirme yoluyla cisimleşirler. Onun için toplumsal gerçeklik ancak içeriğin ve biçimin uygunluğuyla sağlam bir yapısal özellik kazanır. Yani nesnel gerçeklikle uygunluk içinde olan içeriğin biçimle de uygunluk içinde olması gerekir.

Sanat eseri modellendirme yoluyla yapılandırırken, toplumsal gerçeklikle uygunluk içinde olan fikrin cisimleşmiş ifadeleri olan modellerinde (formların) toplumsal gerçeklikle uygunluğu aranır. Sosyalist gerçekçi yöntem sanat eserindeki nesneyle, toplumsal yaşantıdaki nesne arasında eş biçimi öngörmez; sanat eserindeki modelle toplumsal gerçeklikteki nesneler arasında uygunluk arar. Uygunluk elbette benzerliği içerir. Ancak gerçeklik soyutlama yapılarak ifade edilebildiği için benzerlik değil uygunluk arandığı söylenmelidir, işte sosyalist gerçekçi yöntem ile modernist yöntem ya da soyut sanat arasındaki fark da buradadır. Modernist yöntemde model ile toplumsal yaşamdaki nesne arasında uygunluk yoktur. Gerçeklikle uygunluk kuramamış modellendirmeye sanat eseri "ayrı bir dünya (!)"nın ne ifade ettiği belli olmayan, bir şey anlatma kaygısı da olmayan bir nesnesi haline dönüşür.

Dolayısıyla sanat eserinin hem içeriği ve biçimi arasında hem de içeriğin ve biçimin toplumsal gerçeklikle uygunluğu söz konusudur. Ancak gerçekçi biçimlendirme her türlü biçimlendirme aracından yararlanabilir. Mesela bir eserin yapısal öğeleri arasında gerçek üstücü ya da fantastik öğelerin bulunması o eserin gerçekçi olmadığı anlamına gelmez.

Bir sanat ya da edebiyat eserinin değerlendirmesi eserin yapısal özelliklerinin çözümlenmesine yapılır. Eserin özet nitelikleri araştırılır; yapısal sorunları incelenir, dil özellikleri, anlatım tarzı göz önüne alınır. Doğru değerlendirme eserin iç bağıntılarını, parça bütün ilişkisini kuralmalı ve yapısal bütünlüğe yönelmelidir.

Tavir Dergisi'nde reproduksiyon olarak yayınlanmış bir tabloyu (Tavir 7. sayı, sayfa 11; Meral, Vurulup Düşmüşsün, 28,5 x 2 cm; kağıt üzerine, kurşun kalem) örnek olarak değerlendirmek istiyoruz. Bu tablo devrimci mücadelenin şehitlerini anlatıyor. Eser; dağlarda, meydanlarda, işkencehanelerde, ölüm oruçlarında, idam sehparalarında halkı uğruna ölen insanları anlattığı için toplumsal gerçekliğin bir yansısidir. Resmin düşüncesi halkı uğruna ölmeyi, ser verip sır vermemeyi yücelttiği, bu uğurda ölümün, mücadelenin bağrında yaşama anlamına geleceğini ifade ettiği için toplumsal gerçeklikle ve gelişmeyle uygunluk içindedir. (Yalnız düşünce özü tanımlayan, anlatan, gösteren bir biçimle görselleşebilmelidir. Bu konuda olumlu düşüncelere sahip olmak tek başına bir şey ifade etmez. Toplumsal gerçeklik, resimde biçimle cisimleşir. Çizgi, renk, renge ilişkin ton dercelenmesi, kütle, hacim ve mekan gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar. Plastik bir sanat eserinde biçim değerlendirmesi, çizgi, ışık-gölge, yüzey-derinlik, kompozisyon, rengin duygusal etkisi ve doğadaki benzerliği gözeterek nesneye bağlanma gibi öğeler açısından yapılır. Tablo yüzeyinde renklerle beslenen figürlerin oluşturduğu hareketin temayla bağlantısı değerlendirilir.

Mitolojik bir kahraman, tanrılardan ateşi çalıp insanlara getiren Promete insanlığın en çetin savaşında, yeryüzü cennetini kurma savaşında şehit düşmüştür. Bir yıldız yolu, çiçek seli olarak imgelenebilecek mücadelenin bağrında yatmaktadır. Çifte su verildiğini, bıçağın bilendiğini bilir, rahat uyumaktadır. Birtan'dır, ser verip sır vermemiştir; "Ölümleriyle; emperyalizme ve işbirlikçilerine karşı yapabileceklerimizi en çıplak haliyle gösterip karanlığın üstünde parlayan" meşalelerden biridir. (Bu resim yapısal özellikleriyle de "korlarıyla yüreklerimizi dağlayanlara" layıktır). Devrimciler ve devrimci sanatçılar bu konuda duyarlıdır. Onları anlatan resimler onların dünyayı değiştirme bilinçlerinin doğrulanması olmaya çalışmalıdır.□

DIPNOT

(1) Aziz Çalışlar / Gerçekliğin Estetiği / Sayfa: 122

(2), (3) Kagan

DEVRİMCİ SANATTA İÇERİK VE FAALİYET

Semih Sercan

Mart 1991

Devrimci sanat faaliyeti bir klüp faaliyeti değildir. Devrimci sanattan söz ederken biz herhangi bir sanat akımından söz eder gibi söz etmiyoruz. Kübizm, ekspresyonizm, naturalizm ya da diğer sanat akımları toplumsal hareketliliğin belli bir kesitinden etkilenen sanatçıların yarattığı kendine özgü biçimlerdir. Devrimci sanat ise bunlardan herhangi biri gibi biçimde bir tek özelliği temsil etmez. Tüm bu sanat akımlarından yararlanabileceği gibi biçimde kendine özgü birçok özellik yaratabilir. Dahası devrimci sanat toplumsal değişimdeki bir kesitten değil, toplumsal yapının, bir düzenin, üretim ilişkilerinin tümünden ve köklü bir biçimde değişim döneminde, tüm toplumu sarsan devrimin yarattığı, tümüyle yeni bir kültür ve sanat içeriğini konu alır. Devrimci sanat toplumsal yapıdaki bir altüst oluşa paralel olarak emekçi yığınların bilincinin ve kültürünün değiştiği tümüyle yeni bir kültürün orta-ya çıktığı bir sürece aittir. Bu sürecin oluşumu ve inşası aynı zamanda devrimci sanatın ya da sosyalist gerçekçi sanatın oluşumu ve inşasının zeminini hazırlar.

Oluşmakta-yaratılmakta olan yeni kültür, emekçilere has bir kültürdür. An-

cak bu kültür, salt ve mutlak bir kültür değildir. Emekçilerin gündelik sıradan yaşamlarında, var olmalarından gelen bir kültür değildir. Bunu daha çok potansiyel olarak görmek gerekir. Kendi durağan koşullarında açığa çıkan bir kültür değildir. Çünkü burjuvazi eğitim sistemiyle, kitle iletişim araçlarıyla ve asıl olarak üretim sisteminin kendisiyle, kendine ait kültürü tüm toplumu saran egemen bir kültür haline getirmeye çalışır. Günümüzde tüm bunların yanı sıra sahip olduğu güçlü medya araçlarıyla, pop ve arabeski, yalnızca küçük burjuva katmanlarda değil, küçük burjuvazinin geniş bir tabana sahip olmasının da yardımıyla emekçi sınıflarda da yaygın bir yaşam kültürü haline getirmiştir. Burjuvazinin işi, düzene uyumlu bir toplumsal kültür yaratmaktır. Durağan haldeki emekçi sınıflara bu kültür hakim olmuştur ve hareketlenmeden bu kültürden sıyrılamazlar. Kendi doğalarındaki cevhere ulaşamazlar.

Bu, işleyen demirin parıldaması ya da tersine işlemeyen demirin pas tutmasına benzetilebilir. Emekçi sınıflar kendilerindeki özü, sınıfsız toplum kurabilme özelliğini, bu doğrultuda sınırsız üretkenlik yetisini, kolektif bilinç ve sınıf kinini, insan sevgisini, üretim ilişkilerinde bulundukları konu nedeni ile derinliklerinde potansiyel olarak saklarlar. Yoksa bu iş için yaratılmış bir kavim gibi değil.

Ekonomik-demokratik taleplerden, iktidara kadar en geniş bakış açısıyla, sınıf perspektifiyle yürütülen hak alma mücadelesinde bu yeni kültür, yani emekçi sınıfların kendilerine ait kültürü oluşmaya daha doğrusu billurlaşmaya başlar. Burjuvaziyle karşılıklı yürütülen mevzi ve iktidar kavgasında emekçiler, düzenle hesaplaşma süreci içinde karşısındakini tanıyıp ondan kopuşu yaşarken, öte yandan, düzen bağlarından koparak özgürleşmeye doğru attığı ilk adımda toplumla, tarihle ve bir sınıf olarak kendisi, emeği, niteliği ile tanışır. Bu hesaplaşma süreci aynı zamanda ilmek ilmek kendi kültürünü örme sürecidir. Kendi özündeki cevheri, kendi dünyasını yaratma kavgasını verirken açığa çıkarır. Yeni kültür böylesi bir kızgın pratiğin işidir.

Kurumlaşmış, statüleşmiş toplumsal yapının dipten ve köklü bir biçimde sarsılması, emekçi sınıfların da egemen sınıflara olan bağımlılığını kırar ve

kendi içinde de büyük bir devrim yaratır. Çünkü bu, şu ya da bu araçlarla sürdürülen bir savaştır. Ve bu savaş uzlaşmaz sınıfları düzenin en ücra kesimlerine dek her yerde karşı karşıya getirir, ayrıştırır. Savaşın bir tarafında çürüme derinleşirken, diğer tarafında geleceğin yaratıcısı olmanın coşkusunu, sevincini taşıyan, yeniyi temsil eden bir kültür giderek billurlaşır. Bu ayrışma ve karşı karşıya gelme, sürekli bir hareketlilik yaratarak boyutlanıp derinleştikçe yeni kültür de renk ve derinlik kazanmaya başlar.

Devrimci sanat, doğmakta olan bu kültürü konu alır. Tarihte yaratılmış tüm ileri değerleri sahiplenip bir senteze varmakla, böylelikle insanlığın kültürel mirasının gerçek anlamda taşıyıcısı olarak evrensel bir misyon sahiplenmekle birlikte asıl konusu, insanlığın tarih öncesi çağdan kurtuluşu ve geleceğidir, insanlığın gelişimi ve insanileşme sürecinin önündeki en büyük engelin -sınıflı toplumun- ortadan kaldırılması için sürdürülen savaş ve bu savaşta tüm insanlığın gelecek umudunu taşıyan proletarya; bu savaşın ve bu sınıfın kültürü, onun asıl konusudur. Bu nedenle sömürü üzerine kurulu, tüm insani değerleri yıkıma uğratan bir düzene son verilmesini örgütleyen faaliyet onun en temel kaynağıdır.

Sosyalist gerçekçi sanat, yalnızca içeriği, ideolojisi ve savunduğu değerler açısından ayrılmaz burjuva sanattan.

Üretim ve sunum faaliyetiyle ve estetiğiyle de ayrılır. Bunlar devrimci sanatın yapısal özelliğidir ve sanatın taşıdığı ideolojiyi ve özü bütünleyen unsurlardır.

Devrimci sanatın bu yapısal özellikleri taşıdığı, özün ve perspektifin zorunlu bir sonucudur. Burjuva düzenin öngördüğü bireyselleştirilmiş toplum ve devletin bu toplumun iradesinden bağımsız ve onun üstünde "demokrasi"sinin karşısında sosyalizmin savunduğu toplumsal örgütlenme ve iktidarın kitlelerle iç içe geçmesi kavramları da sanat faaliyetinin özelliklerini belirler. Bu nedenlerle devrimci sanat faaliyeti de burjuva sanattan ayrılır ve savunduğu ideolojiyi bütünleyen bir yapı kazanır. Burjuvazinin, bireyselliği savunan ve onu örgütleyen ideolojisi burjuva sanat faaliyetinde de bireyselliği getirir. Burjuva sanatçısının kitlelerle iç içe geçmek ve onun so-

runlarını ve taleplerini anlatmak gibi bir sorunu yoktur. Bu yüzden üretim faaliyeti de sanatçının yığınlarla iç içe geçtiği ve kendini böyle inşa ettiği bir sürece ihtiyaç duymaz. Üretim sürecinde sanatçı daha da yalnızlaşır ve kendi iç dünyasına ruhunun derinliklerine inmek için adeta inzivaya çekilir. Bu süreçten neyi anlatarak çıktığına bakmaya bile gerek yoktur. Anlattığı, bireysel bir dünya, bu dünyanın kendine has sorunları, arzulan, sıkıntıları, vs'dir. Toplumsallaşma gibi bir kaygısı olmadığından, estetiği de yine bu sürece, içeriğe uygun olarak kurulur. Kendi beğenilerinin belirlediği, sırları yalnızca kendisinde gizli, kimi zaman gizemli, kimi zaman uçuk bir estetik. Oysa devrimci sanat, büyük bir toplumsal paylaşımın savunucusudur. Ve bu da onun hem faaliyet, hem de estetik değerler açısından toplumsal bir yapıya sahip olmasını gerektirir. Yani üretim sürecinde ve sunumunda tüm emekçi yığınlara açık olan, estetiğinde de emekçi sınıfların sahiplenmesini gözetten bir sanat perspektifi vardır.

Bu özelliği devrimci sanatın, emekçi yığınların iktidar mücadelesinin de içinde olmasını, iktidar alma mücadelesiyle organik bağlar taşımasını zorunlu kılar. Bu, sanatın varlık koşuludur. Çünkü onun konusunun kaynağı olan kültür, fabrikalarda, işyerlerinde, gecekondularda, Kürdistan'da, tüm ülkede emekçi yığınların mücadele alanlarında yaratılan bir sınıf kültürüdür. Ve ülkenin kendi özgünlüklerini de içinde barındırır. Bu yüzden de devrimci sanat yapay olarak elde edilen, masa başında olgunlaştırılan ya da bireylere has bir şey değildir. Yeni kültürün özümsemesi, yoğrulması ve işlenmesiyle elde edilir.

Emekçi yığınların kendi kültürünü yaratma süreci, örgütlü hak alma süreci ile iç içedir. Doğmakta olan bu kültürü soluyabilmesi, toplumsal alt üst oluşun çeşitli motiflerini ve renklerini sanatına konu alabilmesi için bu dönüşümün dışarıdan bir gözlemcisi değil içinde ve organik bir parçası olabilmelidir. Böylelikle, hak alma mücadelesini iktidara yönelten organizasyonun hedefleri, politikaları, programları hayatın ihtiyaçlarını gösteren bir perspektif olurken, bu organizasyonun kanalları aracılığıyla hayatın her alanına dolaylı-dolaysız ulaşabilme, değişim ve gelişimleri bütünlüklü ve somut olarak kavrayabilmek olanağına sahip olunur. Bu ikinci yan bizim asıl olarak görmemiz gereken yandır. Çünkü sanatını direnişlere, boykot-

lara, işgallere, grevlere taşıyarak burada direnişin, coşkunun bir parçası haline gelir.

Sanatın, politika için basit bir araç ya da destekçi değil de politik mücadelenin bir halkası olması esprisi buradadır. Bunun değiştirici, dönüştürücü bir etkisi vardır. Politik faaliyetin içinde yer alarak önüne koyduğu süreç tahlilleri ve programı hayatın içinde ve canlı olarak kavrayabilme, mücadele alanlarının canlı ayrıntılarını sanatına motif olarak taşıyabilme ve hepsinden önemlisi, nesnellığe denk düşebilme olanağını bulur. Bir yandan sanatsal faaliyeti, emekçi yığınlar doğrudan ulaştırarak sosyal pratikte sınanarak yetkinleşmesini sağlar, öte yandan emekçilerin ve yeni kültürün sanatsal faaliyete taşınmasının kanallarını yaratır. Bu karşılıklı değiştirici, dönüştürücü ve eğitici bir süreçtir. Sanat ve sanatçıyla kitlelerin yabancılaşmasını, sanatın elitleşmesini ortadan kaldıracak bir süreçtir aynı zamanda.

Devrimci sanatın estetiği de böyle bir sürecin içinden geçerek yetkinleşir ve olgunlaşır. Devrimci sanatta estetik de sanatçının subjektif değerleri ve tasarımlarının değil, toplumsal hayatın ihtiyaçları ve sınıf savaşımının dinamiklerine sanatın katılımı ve işlevselliğine göre belirlenir. Dolayısıyla devrimci sanatta, özü en etkili ve güçlü temsil eden, özü destekleyen bir işleve sahip olan biçim, kaynak aldığı alanlara taşınarak kendini sınar. Sanat kendini sunar ve tepkiyi gözlemler. Ancak, bu tepki basit bir beğenme, beğenmeme tepkisi değildir. Çünkü ilerici sanat faaliyeti de politik faaliyet gibi estetikte kitlelerin geri taleplerine göre şekillenmez. Böylesi bir yaklaşım sanatta popülizm tehlikesini doğuracaktır. Sanat, kendini sunduğu estetikle, hedeflenen kitle üzerindeki beklenen ruh halini coşku, hüznün, öfke, umut vs. sonuçlarını alıyor mu? Belli bir vadede, emekçi yığınların politik faaliyeti ve sürecin ihtiyaçlarıyla estetiğin yarattığı etki, örgütlediği ruh hali örtüşebiliyor mu? İşte gözlemlenecek tepki budur. Elde edilecek sonuçlar, sanatın estetik bütünlüğü içinde nirengi taşıdır.

Ancak bu, birbirine mekanik bir biçimde paralellik sağlayan bir yansıma olarak düşünülmemelidir. Sanatın sosyalist estetiğe kavuşması ve halk kitlelerinin düzen kültüründen sıyrılıp estetik beğenilerinin dönüşmesi her

iki alanda da faaliyetinin zenginleşip derinleşmesi ve karşılıklı etkileşmesinin bir ürünü olacaktır.

Devrimci sanatın esin kaynağı örgütlü mücadeledir. Ve örgütlü mücadelenin hayatın her alanına müdahale etmesiyle ve ideolojinin yığınlarca sahiplenilip somutluk ve derinlik kazanmasıyla devrimci sanat da yetkinleşecek içerikte ve estetikte derinlik ve renk kazanacaktır.

Devrimci sanattaki yetkinleşme ve zenginlik soyut bir çabanın ürünü olmayacaktır. Sınıf mücadelesinin kitleselleşme ve yetkinleşme sürecinden çıkan sayısız deneyim, örnek değerler bütünü devrimci sanat için gittikçe daha açık bir yol gösterici rolüne sahip olacaktır aynı zamanda. Yansıma netleşecek, sanatın kendini tanımlayabilme yeni sanat niteliğine kavuşabilme, mücadelenin ulaştığı derinliğe sanatın da ulaşabilmesi ve bunu sanatına bir zenginlik olarak taşıyabilmesiyle sağlanacaktır.

Devrimci sanat faaliyeti hayatın bir alanı olarak düşünülmelidir. Örgütlü mücadele hayatın her alanına ulaşmaktadır ve geleceğe yürürken hayatın bütün renklerini ve güzelliklerini toplayarak, sentezleyerek ve görkemli bir armoni yaratarak yürümektedir.□

SANAT VE SLOGAN

Akif Özkal

Nisan 1991

Devrimci sanat ürünleri mekaniklik, kabalık, doğmatiklik ve slogancılık eleştirileriyle karşılaşmaktadır. Bu eleştiriye kaynak oluşturabilecek -özel-likle 12 Eylül öncesi- kimi ürünlerin varlığı yadsınamaz. Ancak devrimcilerin bu ikinci sınıf ürünleri sahiplenmesi söz konusu değildir. Bu olumsuz örneklerden yola çıkarak sanatta politikayı yadsımak, hatta slogan kapsamına giren ifadelerin sanat eserlerinde yer almaması gerektiğini savunmak doğru değildir. Slogancı sanata karşı çıkmakla, sanatsal metinlerde doğrudan sloganların yer alması aynı şeyler değildir.

Baskı ve depolitizasyon koşullarında devrimciliği içselleştirememiş, bilinçli bir faaliyet ve yaşam biçimi haline getirememiş kesimler, yeni arayışlara yönelmişlerdir. Anti-faşist mücadeleyi destekleme eğiliminde olan, yükseliş dönemlerinde mücadele saflarında yer almış kimi sanatçılar da bu eğilimin en çarpıcı örnekleri olmuşlardır. Bu sanatçılar yılgınlığın, çöküşün ve arabesk tavrın boy attığı bu süreçte eskimiş burjuva görüşlere yeniden keşfediyormuşçasına sanılarak bireysel çıkış yolları aramışlardır. Sanatı

politikanın boyunduruğundan kurtarma adına biçim arayışlarının yoğunlaşmışlardır.

Eski düşüncelerini reddedip, yeni "konumlarını" meşrulaştırmaya çalışmışlar, mücadelenin parçası olan sanat ürünlerinin yetersizliğini ve devrimci sanat kapsamı dışında kalan çeşitli ürünlerin içerdiği hataları ön plana çıkararak devrimci sanatı karalamaya yönelmişlerdir. Kendilerine çıkış yolu bulma uğruna burjuva öz taşıyan biçimci anlayışı sosyalist sanat, ilerici sanat olarak lanse etmeye çalışmışlardır. Slogancı sanat doğru tanımlanmazsa politika-sanat ilişkisine yeterli bir açıklama getirilemez.

Sanat ürünlerinde iletilmek istenen mesajın, hayatın gerçekleriyle işlenerek ve bu gerçeklerin bütününden çıkan bir sonuç olarak değil de, tepeden inme soyutlamalarla, çıplak, yavan, estetik beğeni kıstaslarına aykırı bir biçimde verilmesi, ürünü sıradanlaştırır, sanattan uzaklaştırır, içeriği ne olursa olsun her sanat eseri bu yanıla düşebilir. Engels, "...yazarın görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapıtı için o denli iyi olur" (1) derken, sadece bir edebiyat eserinin sanatsal değerini nitelemiyor, politik mücadelenin başka alanlarının görevi olan günlük propaganda işinin sanata yüklenmesine karşı çıkıyordu. Sanatsal iddialarla ortaya çıkan slogan ürünler başarıya ulaşamayacağı gibi birer düzeysizlik örneği oluşturarak hizmet etmek istedikleri amaca zarar vereceklerdir. Bu anlayışın hayatın ayrıntılarından çıkarak hayatta karşılığını bulan ve estetik beğeni özelliği taşımak yerine, doğru bile olsa hayattan kopuk soyutlamaları yansıtan, 12 Eylül öncesi ve zaman zaman da günümüzde "uyaklı bildiri okumak"tan öte gidemeyen örneklerine de sık sık rastlanmaktadır. Ancak yanlış örneklerden hareket ederek slogancılığa düşüleceği gerekçesiyle politikaya karşı çıkma da sanatta apolitik bir tavidir. Sanatın insanın faaliyet alanlarının tümüne az veya çok nüfuz ederek duygu ve düşüncesini, davranışını yönlendirmesi, belirlemesi sanatta politikanın yer etmesini kaçınılmaz kılar. Aksini söylemek; politikadan kaynaklanan ve toplumu harekete geçiren faktörleri görünmeyen gizemli güçler gibi algılayıp yansıtmaya çalışmak; dikkati kitlelerin acılarının, yoksulluğun, düşük yaşam düzeyi ve karşılaştığı adaletsizliğin kaynağından uzaklaştırmaya çalışmaktır. Toplumun sınıfsal bileşimi içinde, iradi veya objektif olarak bir sınıfın yanında yer alan sanatçı, duyar-

İlîğın ve sanatsal üretiminin kaynağı olan toplumsal ilişkileri, gerçekleri ve bu listeler içersinde yer alan insanı yansıtırken de sanatında politikaya yer vermek zorundadır.

Politikayla birlikte, slogancı sanat nitelemesine kaynaklık eden bir diğerk yanış kıstas da, sanat eserinde biçim olarak slogan kapsamına giren tekil ifadelerin kullanılmasıdır. Bu tür sanat eserleri slogancı olarak nitelenmekte, "sanatta slogana hayır" vb. ifadelerle reddedilmektedir.

Bütün sanat eserleri (sözgelimi sözü içermeyen resim de) slogan olabilir. Bütün sanat dallarında slogan niteliğinde tekil ifadelere, motiflere vb. rastlanabilir. Ancak sloganın doğrudan yer alabildiğı şiir ve şarkı sözü açısından değerlendirmek konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

Sözcük anlamı olarak "kısa ve çarpıcı ifade" olarak tanımlayabileceğimiz slogan, bir ürünün pazarlanmasında onu cazip kılmak için reklam amacıyla ortaya atılmasından, toplulukların ortak duygularını yansıtan samimi ifadelere kadar pek çok alanda kullanılır. Politik mücadelede ise, sloganın işlevi, politik görüşün, hedefin vb. bir veya birkaç kelimenin çarpıcı ifadeleriyle yoğunlaştırılarak yansıtılmasıdır.

Şiirler, şarkı sözleri anlamın yoğunlaştığı kısa, çarpıcı ifadeler, imgelerdir. Bütün metinler değerlendirilirken doğrudan sloganların kullanılmasıyla slogancı söylem birbirine karıştırılır. Eserde yer alan kısa ve çarpıcı ifadeler önce şiir ve şarkı sözü olma özelliğini taşımalı, hayatta karşılığını bulan ifadeler olmalı ve sanatsal yaratımın gereğı olarak ortaya çıkmalı, yaratılmalıdır. Nazım Hikmet'in şiirlerinde olumlu örnekler herkesçe kabul edilmektedir.

Bir başka noktaya; yalnızca yeninin yanında yer alan, coşku ve umudu temsil eden, sanatın slogan kullanmadığı, onun karşısında yer alarak yığınlığın ve çürümenin sanatını yapanların da, sözde politika-dışı sanat yapanların da aynı olumsuz içerikli sloganlara yapıtlarında yer verdiklerine dikkat çekmek gerekir. "Biz Devrimi Çok Sevmiştik" de, "Elveda Proletarya" da, "Kadının Adı Yok" da, "Gökyüzü Herkesindir" de birer slogandır.

Anlaşılabacağı gibi, "slogansız" veya "politika-dışı" sanat yapma iddiasında olanların, bunu başarabilmek için çok özel bir dikkat ve çaba harcamalarını gerekmektedir! □

DİPNOT:

(1) Engels, Marx, Lenin, Sanat ve Edebiyat Sy. 71

DEVRİMCİ EDEBİYATIN GEREKLİLİĞİ

Ayşe Sezgin

Şubat 1991

Toplumsal gelişmede altyapı belirleyicidir. Ancak siyaset, felsefe, sanat gibi üstyapı unsurları da ekonomik ve toplumsal yapıyı etkiler. Sanat ve edebiyat tarihsel süreç içerisinde gerçekliği ifade etmesi ve görüntüye yön veren yasayı estetize bir biçimde sunmasıyla, toplumun dönüştürülmesinde tartışmasız bir öneme sahiptir. Çağdaş insanın gereği sosyalist toplum her türlü sınıf farkını ve sömürüyü ortadan kaldırmayı amaçlar. Bu dönüşümün sözcülüğünü yapan edebiyat, geçmiş dönemlerin edebiyatından ayırt edilmelidir. Sosyalist sistemin üstyapı unsurlarının nüvesi olacak, bu üstyapının ön şartlarını hazırlamaya yönelecek edebiyat, sınıfları ortadan kaldıracak bir dönüşüm içerisinde nihayet kendisini de yok edecek sınıfın, bu benzersiz niteliğinden dolayı üstün özelliklere sahiptir.

Her sanat dalı birçok işlevi yerine getirebilir. Örneğin, roman da, resim de estetiğin kurallarıyla tipik olanı anlatmaya yöneldiği halde alıcı açısından

farklı işlevlere sahiptirler. Resmi anlamak için kültürel bir birikim gerekirken roman daha ayrıntılı ve boyutlu olarak yerine getirdiği işleviyle birikimin oluşmasını sağlar. Resim mesajını doğrudan, roman ise toplumsal pratikle yoğurarak verir. Romanın bilgisel anlamda resimden daha işlevsel olduğu söylenebilir.

Toplumsal gelişmeyi ve dönüşümü yansıtan sanat yeni toplumun ve kisanın yaratılmasında önemli görevler yüklenir. Elbette sanatçı toplumun nitelik dönüşümünü sağlayacak olan politik örgütlenmeyle uyum içinde olmalıdır. Yeni bir dünya için mücadele eden sanattan yana olan, bu cephede yer alan; gelişeni, kalıcı olanı yaratabilir.

"Objektif bakımdan her yazar taraf tutar ve bu işi kendi tarzında, şartlara göre ve mizacına uygun bir şekilde yapar. Umutsuzluk, şüphecilik, horgörü, hayal dünyasına sığıniş, tıpkı açık ve seçik iddialar, ya da sistemli polemik kadar sınıfsal bir takım tavırlardır."(1) Halkın yanında, ulusal ve toplumsal kurtuluş mücadelesinin yanında yer almayan bir edebiyat, burjuvazinin yanında yer alıyor demektir. Her alanda olduğu gibi, sanatta da gericileşen burjuvazi, kendisi açısından doruk noktası olan ve "akılcı toplum" idealinin gerçekleşmemesine tepki olarak doğan, "nesnel gerçeklikken vazgeçmiştir. Burjuva edebiyatı da çürümüşlüğü, yozluğun içine yuvarlanmışır.

Mutlu azınlığın bunalımlarını, fahişelerin, ajanların serüvenlerini anlatan, düştüğü yozluk bataklığında debelenip duran burjuva edebiyatı gerçek edebiyat değildir. Sanatın evrensel boyutunu kavrayarak toplumun gelişen güçlerinin yanında yer alan ürünler gerçek ve kalıcı edebiyat ürünleridir. Bu ise "sosyalist gerçekçi" yöntemle olanaklıdır. Sosyalist gerçekçi yöntemle nesnel gerçekliğe yaklaşan devrimci edebiyat, günlük yaşamda evrenseli yakalayıp, yaşantıyla çatışma halinde sunmasıyla kişiyi kendine yöneltir. Fiili yaşamı sorgulamaya iter ve toplumsal olanı yaşamaya çağırır.

Edebiyat, doğa-toplum-birey arasındaki çelişki ve uyumu irdeleyerek bu ilişkinin temelini yaşantı içinde açıklamaya çalışır. İnsanın özünü oluşturan

toplumsal ilişkiyi her türlü yabancılaşmadan kurtararak sunar. Elbette ki, bunu ayakları havada, gerçeklikle ilişkisi olmayan bir biçimde değil, olandan olması gerekene doğru bir yönde ele alır. Bunun için edebiyat sınıfıdır, "sınıflar üstü" bir yaklaşımı kabul etmez. Edebiyat yaşamı işlerken, yaşamdaki sınıf mücadelesini görmezden gelemaz. "Sınıf mücadelesinin üstüne çıkıyorum" yaklaşımı bir demagojidir. Demagojidir; çünkü, bu, sınıf mücadelesinde geleceği temsil edenin, statükoyu zorlayanın karşısında yer almaktır. Yani bu yaklaşım tarihsel gelişme içinde yüzü geriye dönük olan sınıfların safında yer alan sınıfsal bir tavrıdır. İnsanın özünü oluşturan toplumsal ilişkinin özgürleşmesi, gelişimin önünün açılmasıyla, insanın özüne yabancı olan değerlerin yadsınmasıyla, gericileşen düzene ait ilişkilerin ortadan kaldırılmasıyla olanaklıdır.

Edebiyat, mücadele pratiğinde oluşan değerlerin yaygınlaştırılması, halkla bütünleşmek için ortak bir moral-ahlâk anlayışının yaratılması açısından ele alındığında da önemli bir araçtır. Ayrıca, gerçekliğin yeniden yaratımı olarak toplumsal ilişkilerde olması gerekeni sunmasıyla da yeni değerlerin oluşturulmasına ve halka benimsetilmesine katkıda bulunur. Ulaştığı noktaya daha ayrıntılı ve boyutlu bir açılım sunabilir, derinlikli bir sorgulama olanağı yaratabilir.

Sanat, devrimci mücadelede önemli bir bütünleyicidir. Bu perspektifle de ele alınmalıdır. Ancak devrimci edebiyat, bu işlevi yerine getirebiliyor mu? Devrimci mücadelenin sorunlarına, değerlerine sahip çıkabiliyor mu? Ne yazık ki, bu sorulara olumlu yanıt veremiyoruz. Edebiyat, az sayıdaki örnekleri saymazsak devrimci mücadele içinde yerini alamamıştır. Edebiyatımız, mücadelenin yarattığı değerleri işlemekte ve halka sunmakta yetersizdir. Halkın acılarını, umutlarını, sevinçlerini işlemekten uzaktır. Bu yönde görülen ciddi çabalar henüz edebiyatı belirleyen unsur haline gelememiştir. Tarihi bir birikimden yoksun olan edebiyatımız genellikle Osmanlılar'dan beri taklitçi bir gelişme göstermiş, kendine özgü bir çizgi yaratamamıştır. Tanzimat öncesi Arap, Fars taklitçiliğine, tanzimat sonrası ise batı taklitçiliğine yönelmiştir.(2) Cumhuriyet ile birlikte ülke gerçekliğine bir yönelme oluşmuşsa da, resmi ideolojinin yaklaşımı aşılamamış, Kemalizme methiye yazmaktan öteye gidilememiştir. 1950'li yıllardan sonra ise bi-

rikim ve gelenekten yoksun, çevresine eleştirel bakmaktan uzak olan edebiyat, yeni-sömürgeciliğin yarattığı çarpık ilişkilere bağlı olarak emperyalist kültür bombardımanı altında lümpenleşerek değersizleşmiştir.

Edebiyat alanında devrimci alternatif yaratılamayınca bu alan burjuva yazarlar ve türevleri olan küçük burjuva "sol" çevrelerin tekelinde kalmıştır. Edebiyatın yarattığı kişiler tiplere ve betimleme eksikliğinin göstergesidir. Tiplemenin çarpıcılığı, edebiyatın yaşamla olan ilişkisinin canlılığına bağlıdır. Örneğin Rus edebiyatı bu konuda gerçek bir üne sahiptir. Öyle ki "Ob-lomov", "Belikov" tipleri siyasal literatüre girmiştir. Ekim Devrimi önderleri yargı belirtmede, betimlemelerde bu tipleri örnek göstererek siyasal literatüre girmelerine neden olmuştur. Bu bir sonuçtur, ancak bu sonuç subjektif niyetlerle değil edebiyatın yetkinliğiyle açıklanabilir. Ayrıca Lenin, Tolstoy gibi yazarların dünya görüşleri Ekim Devrimi'yle bağdaşmadığı halde Çarlık Rusyası'nın çöküşünü, çürümüşlüğüne anlatan eserleriyle işçi sınıfı hareketine önemli katkılar sağladığından söz eder.

Edebiyatımızın en önemli eksikliği yanlış bakış açısıdır. "Sol" edebiyat, solculuk yapmayı göze alamayanların, mücadelenin yükünü omuzlayacak nitelikte olamayan, sanatçılık adına mücadeleden kaçanların uğraşı olmuştur. Adeta eksikliklerinin açığa çıkmaması için, acılarını içlerine atan hüznünlü bir aile görünümündedirler. Devrimcilik ve sanatçılığı birbirine alternatif olarak sunan bu mücadele kaçkını kast, gelişmeye kapalı ve geleceği görmekten uzaktır. Kaba, izlenimci yüzeysel bir düzeyi aşamamaktadır. Örneğin, köylü denilince, ahırda hayvanlarıyla yatan, cebinde toprak taşıyan, kaba saba ve sorunlar karşısında çaresiz, kaderine razı bir tip çizilmektedir. Bu gerçeği yansıtmıyor. Bu anlayış artık cebinde toprak taşıması gerekeceğinin bilincine varan köylü, tüccara karşı kooperatif kuran köylü, gerillaya sempati duyan köylü karşısında yok olmaya mahkumdur.

Hayatın karmaşıklığı, gittikçe gelişen iş bölümü, yeni yazın biçimleri gerektirir. Burjuva edebiyatçılar, yeni biçimler yaratma adına toplumsal gerçekliğe karşı çıkarak, dil oyunlarına başvurmaya başlıyorlar. Toplumsal sorunlardan uzaklaşma adına sanatı biçime indiriyorlar. Buna karşı çıkan devrimci edebiyatçılar da edebiyatı salt öze indirgeme yanlılığına düşebiliyorlar.

Sanatın etkisi anlatılmak istenenin nasıl anlatıldığıyla da ilgilidir. Gerçek en anlaşılabilir, en çarpıcı, en etkili biçimde anlatılmalıdır.

Edebiyat, emekçi halkın kurtuluş mücadelesinin aracı olmalıdır. Emekçi yığınların, beğeni düzeyini oluşturmada, onların düşünsel donanımında etkili bir araç olmalıdır. Hayatın değiştirilebileceği, yeni bir dünyanın kurulabileceği kanıtlanmalıdır.

Sanatı kendi tekelinde gören küçük burjuva anlayış, bu çarpıklığa neden olan koşullar ortadan kaldırılarak etkisizleştirilebilir. Devrimci hareket düzenin alternatifi olacak yolu göstermiştir. "Edebiyat, genel proletarya davasının bir parçası olmalıdır."(3)□

DİPNOT

(1): G. V. Plehanov, Edebiyat Biliminin Problemleri

(2): Bu dönemde sahip çıkılması gereken ve demokratik öğeleri temelinde geliştirilmesi gereken halk edebiyatı bu savın dışındadır.

(3): G. V. Plehanov, Edebiyat Biliminin Problemleri

SANATSAL ÜRETİM, SINIFSALLIK VE DEVRİMCİ SANAT

Mehmet Aslan

Şubat 1991

Ülkemiz sınıflar mücadelesi tarihi, son otuz yılda büyük dönüşümlere sahne olmuştur. Bu dönüşümler, değişik alanlarda farklı boyutlarda yaşanan olumlu-olumsuz değerleri de beraberinde getirmiştir.

Olumluluğun en boyutlusu siyasal alandadır. Mücadelede köklü kopuşlar ortaya çıkmıştır. Özellikle son yirmi yıl bunun doruğudur. Sınıf mücadelesinin revizyonist-reformist kalıplar içine hapsedilmesi, bir kopuşla parçalanarak; ülke özgülünden yola çıkan ve somut koşulların, somut tahliline dayanan politikalar ve bu politikaları yaşama geçiren yapılar yaratılabilmektedir.

Siyasal alanda yaşanan bu gelişme, ne yazık ki, yaşamın pekçok alanında tam anlamıyla oluşmamıştır. Özellikle kültür-sanat alanına olumsuzluk hakimdir. (İstisnalar bu kanıyı değiştirmiyor)

Devrimci hareket darbeler yemiştir, kültür ve sanat alanına yetkin bir biçim-

de el atamamıştır. Aydınlar ise gelenek olarak Osmanlılardan bu yana hep halktan ve yaşamdan kopuk elit bir çevre oluşturmıştır. Kültür ve sanat alanı burjuva, küçük burjuva aydınların elinde kast sınırları ötesine götürülemedi, ayrıcalıklı hale getirilmiştir.

Ülkemiz, 12 Mart ve 12 Eylül gibi, halka topyekün savaşların açıldığı açık-faşizm koşullarını yaşamıştır. 1974-1980 yılları arasında toplumun her kesimi can güvenliği sorunuyla karşı karşıyaydı. Faşizme karşı yürütülen amansız mücadele belleklerde canlılığını koruyor. Ama bu gerçekler, sanatsal üretime dönüştürülemedi. (Birkaç eser bu kanıyı değiştirmiyor). Elbette sanatsal üretimin konusu, hayatın kendisidir. Ama sözünü ettiğimiz tarihsel dönemler, bütün halkı etkilediği için öne çıkarılmalıdır. Böyle bir dönemi yaşayıp da etkilenmeyen sanatçının, değil sanatsal duyarlılığı, insani duyarlılığının olduğu bile söylenemez.

Birçok kişi çıkıp onlarca, yüzlerce eseri bize örnek gösterebilir. Evet, birçok roman, öykü, şiir yazılmış; müzik yapıtları ortaya konulmuş; resim, heykel yapılmıştır. Sorun da tam buradadır. Edebiyat ve müzik, toplumsal yükseliş ve yenilgiye göre, ya sanat adına bir basitlik, sığlık hakimiyetine ya da yine sanat adına yüzeyselliğe, biçim kaygısıyla özün yadsınmasına dönüşebilmiştir. Yükseliş dönemlerinde sanat, uyaklı bildiri okumaya dönüşürken; ardından gelen bir yenilgi aynı yaratıcılara doğayı, aşkı, çiçekleri, cinselliği, kuşları vb. keşfettirmiştir. Ama tüm bu saydığımız kavramlar içi boşaltılarak, soyutluk üzerinde yükseltilmiştir. Yine edebiyat, yenilgi sonrası dönemde neredeyse "itirafçı, pişmanca roman, öykü, şiir" diye adlandırabileceğimiz bir rotaya girmiştir.

Hiçbir dönemde tam olarak halka ulaşamayan resim, iyice soyutlaşarak anlaşılmazlığın tahtına oturmuştur. Anlaşılır olmak neredeyse suç sayılmıştır. Uzun bir geleneği olan tiyatro kendi içine kapanmış, bulunduğu çizgiden çok gerilere savrulmuştur.

Diğer sanat dalları da anlattıklarımızdan farklı bir konumda değildir. Hakim olan yaratıcılık değil sınırlılıktır. Sanat diye sunulan gerçeklikten uzak, uç şeylerin yer yer çürümenin, kokuşmanın ön plana çıkarılmasıdır.

Yaşam, tüm zenginlikleriyle akıp giderken, 'çelişkiler alabildiğine derinleşip, keskinleşirken bu kaçış, bu çürüme niye? İşte bu soruya yanıt aramaya çalışacağız. Yanıt da, sanatın ve sanatsal yaratıcılığın sınıfsallıktan kopuk ele alınamayacağı gerçeğinde saklı.

SANATTA SINIFSALLIK

Kültür ve sanat, sınıfsal bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Bütün kültürel-sanatsal değerler bir sınıfın damgasını taşır, onun yararınadır. Tıpkı, ekonomi gibi, devlet, hukuk, siyaset vb. gibi rehberi siyaset olan sanat da sınıfsal şekillenme içinde yerini alır; belli bir sınıfın duygu ve düşüncelerini yansıtır. Günümüzde, ya burjuvaziye ya da proletaryaya hizmet eder. Devrimci bir sanat nasıl devrim makinesinin çarkı ve dişlisi olmak durumundaysa ,yozlaşmış burjuva sanatı da düzen gericiliğinin çarkı ve dişlisidir.

Feodal toplumsal düzen içerisinde burjuvazi, feodaliteye karşı ilerici bir sınıf olarak gelişirken, köylüler, işçiler ve zanaatçılarla birlikte halk kategorisi içinde yer alıyordu. Burjuvazi bu dönemde elinde bulundurduğu ekonomik olanaklarla sanata büyük katkılarda bulundu. Sanat ve edebiyat ilerliydi, halk yararına bir işlev görüyordu. Çünkü, burjuvazi feodaliteyi yıkmak gibi, ilerici bir misyona sahipti.

Bu dönem, kendi içinde burjuvaziye koşut gerilemeyle birlikte uzun yıllar sürdü. Doğası gereği, emperyalizm aşamasında üretici güçleri geliştirmekten yoksunlaşan burjuvazi, ilerici misyonunu tamamlayarak gericileşti. Yaşamın her alanına gericiliğiyle damgasını vurdu. Sanatı da aynı gericileşmeden üzerine düşen payı aldı. Var olan sömürü düzenini ne pahasına olursa olsun sürdürmek isteyen burjuvazi, elindeki tüm olanakları seferber etti. Kültür ve sanat, burjuvazi için bir hizmet aracına dönüştü, gitgide sektör haline geldi.

Burjuvazi, bir zamanların yaratılmış ilerici değerlerini silmek, bilinçleri dumura uğratmak için, kültür-sanat alanında yoğun bir faaliyete girişti. Böylece stratejik plandaki çürümüşlüğü, tükenişi aynı boyutta sanata-kültüre de yansıdı.

Artık burjuva sanatçı "yapıtını" burjuvazi için oluřturuyordu. Sanat, pazarlanan "mal"dan bařka bir řey deęildi. Sanatçı yařamın dinamięine karřı çıkararak ilerici konumunu yitiriyor; dūřūncesi sınırlanıyor, gōzleri ister istemez perdeleniyor ve bu durum doęrudan űrūnūnū etkiliyordu. Artık bu sınırlılık içerisinde, hakim olan dūzenin yarattıęı ařaęılık iliřkiler fahiřelik, ser-serilik, ayyařlık, psikolojik bunalımlar vs. allanıp pullanarak "topluma" sunuluyordu. Bu ařamadan sonra da sanat adına anlařılmazlıęın bataęına savrulmak kaçınılmaz bir sondu. Birbirleriyle rekabet halinde (!) onlarca burjuva sanat ekolū ortaya çıkmıřtı. Sōzde birbirlerine karřıydılar, űzde hepsinin ortak yanı burjuvaziye hizmette yarıřtı.

Sonuçta, burjuva sanatı, burjuva dūzeni gibi ōkūře doęru yol alıyordu. Bu sanat karřısında geleceęi ve geliřmeyi temsil eden sanat da doędu. Proletaryanın burjuva dūzeninde doęup, o dūzene alternatif bir sınıfsal gū olması gibi, proletaryanın sanatı da burjuva dūzeninde doęup geliřmiř ve burjuva sanatına alternatif olmuřtur. Proletaryanın siyasetinin, ideolojisinin rehberlięinde ve toplumsal gerçeklięin bűtűn boyutlarında geliřimini sűrdűren bu sanat devrimci sanattır. Bir bařka adlandırmayla "sosyalist gerçekçi sanat"tır.

ŬLKEMİZDE SANAT VE SANATÇI

Burjuva bir dūzende ayrıcalıklar, varlıklı sınıfların elinde olduęu için, halk eęitim olanaklarından yeterince yararlanamaz ve bilgi-birikim isteyen sanatçılık da ister istemez "aydın" zűmrenin tekeline kalır. Bilindięi gibi "aydın olma", sınıflar űstű bir statű deęildir.

Genellikle burjuva ve kűűk-burjuva sınıfsal kōkenden gelen aydınlar, dűnya gōrűřű olarak, ister istemez tercih yapmak zorundadırlar. Bu tercih burjuva, kűűk-burjuva ya da proleter aydın olmalarını belirler. Ama, tek bařına tercih de yeterli deęildir. űnkű, tercihe gōre yařam biçimini de řekillenmek zorundadır. Bir aydın olan sanatçının dűřűncelerine, tercihine gōre űrgűtlenmesi gerekiyor. Bu yapılmazsa o sanatçının tercihinde de ne derece samimi olduęu tartıřılır. Tercihini devrim lehine yapan, sōzde devrimci bir sanatçı, pratikte ortada gōrűnműyorsa, kűűk-burjuva olumsuzlukları ařamamıř demektir. Bu haliyle proleter sanatçı, proleter aydın ola-

rak adlandırılmaz.

Türkiye'deki geleneksel aydın da böyledir; kast olma konumunu aşamadığından, sözde devrimci de olsa, küçük-burjuva karakterini her dönem korumuştur.

Sanat alanına hakim olan duyarlılık, yaşanan gerçekçiliğe ve toplumsal mücadeleye karşı duyarsızlık temelinde şekillenmiştir. Yaşama bakış açıları, üstenci ve görünen gerçekliğin inkâr olan "sınıflarüstü" kalma biçimin-dedir.

Kafa yapıları tıpkı Türkiye'nin düzeni gibi, çarpık şekillendiğinden, ortaya koydukları eserlerle burjuva değirmenine su taşımaktan öte gidememişlerdir.

Çarpık kapitalizmin ürünü olduklarından, arabesk özellikler de taşıyan bu kesim, kişisel bunalımlar, çözümsüzlükler, alkole sarılmalar gibi, tipik düzen hastalıklarını her zaman bedenlerinde taşımışlardır.

Bizim gibi ülkelerde, bırakın iktidar alternatifi bir siyasal, mücadeleye katılımı; salt yurtsever aydın olmaktan kaynaklı, girilecek demokrasi mücadelesi bile önemli bedeller ister. Koğuşurmalar, yargılanmalar, işkence, cezaevleri bu insanlar için kaçınılmaz duraklardır. Türkiye'nin küçük-burjuva aydını da bu sorunlarla karşılaşmış, bedelini ödeyemediği için de ka-çışı seçmiştir. Aydın kast için zaten geleneksel olarak var olan "sınıflarüs-tü"lük ise ka-çışın hazır "teorisi"nden başka bir şey değildir. Bu anlayış, ör-gütsüzlüğü fetiş düzeyine getirdiği gibi, lafız olarak da keskin söylemlerle içi boş bir demokrasi anlayışı oluşturmuştur. (Salt Kürt sorunu karşısın-da-ki şovenist, sosyal-şovenist tutumları bile demokrasi konusundaki ciddi-yetsizliklerini belgeler). Bu yüzden, kendilerini nasıl adlandırırlarsa adlan-dırınsınlar, sanatçılar, düpedüz burjuva, küçük-burjuva aydın-sanatçı ol-maktan ileri gidememişlerdir. Egemen sınıfların bilinçleri dumura uğratma politikasına doğrudan egemenlerin yanında yer alarak ya da sol'dan (ör-gütsüzlüğü savunarak, devrimci eyleme karşı adeta mücadele başlatarak, çürümeyi allayıp pullayarak...) destek olmuşlardır.

Ortaya koydukları ürünlerinin niteliğine ve kimin için ortaya konulduğuna baktığımızda, saydığımız nitelikleri daha da pekiştir.

Şimdi sormak istiyoruz:

Atölyesine kapanıp, kendi fizikötesi düş dünyasını tualine aktaran bir ressam, sanat ve kültür, adına insanlığa ne verebilir? Yaptığı iki-üç tabloya burjuvazinin dünyanın parasını saydığı ressam, üretmenin, ürününü paylaşmanın hazzına varabilir mi? Odasına kapanıp, anlaşılmazlığı ana motif olarak kullanan müzisyen insanlığa ne verebilir?

Aynı şeyler, tüm sanat dalları için geçerlidir. Oyuncu, dansçı, romancı, şair vb. için geçerlidir aynı sözler.

Eserleri, her türlü dejenerasyonun mesajıyla yüklü sanatçı kastı kimi temsil etmektedir? "Anlaşılmak için sanat yapmıyorum", "halk için yapmıyorum" diyerek soyutluğa, üstenciliğe saplanan, adeta halkla alay eden sanatçı kimin sesidir?

Görüldüğü gibi pratiği biraz açıldığında, Türkiye aydınının dört elle sarıldığı "sınıflarüstü" söyleminin altında yatan kopkoyu sınıfsallık kendini açıkça gösterir.

ÇÜRÜMENİN SANATI

Ülkemiz devrimci hareketi, iki yenilgi dönemi yaşadı. Özellikle 12 Eylül sonrası, hayatın her alanına nüfuz eden baskı ve terör, doğrudan apolitikleşmeyi ve kaçışı da beraberinde getirdi. Bu durumdan en çok etkilenenler yüzlerine sol maskesi takan aydın ve sanatçılardı. Örgütlülükten bir umacıdan korkar gibi korkan, yükseliş dönemlerinde sol söylemlerle ahkâm kesen bu kesim; yenilgiyle birlikte, örgütsüz olduğundan politik rotasını kolayca şaşırdı.(1) Bu şaşkınlık onu burjuva aydınının yanına doğru sürüklemeye başladı. Sonuçta, o batağa yuvarlandı. Bu kesimin bataklığa yuvarlanmasıyla, bunalımlarıyla ölüm döşeğinde inleyen burjuva sanatı yeni bir kan buldu(!)

Burjuva sanatı, kucağına gelen bu kesimden, devrimcileri çok az tanımasına rağmen olumsuzluğu yalanla süsleyerek ön plana çıkaran, gerçeklik diye sunan bu kesimden işine yarar "değerler" alıyordu. Ortaya konulan ürünler egemenler için büyük önem taşıyordu. (Çürümenin sanatçıların işlevi, siyasal planda yaratılmaya çalışılan itirafçı tipinin işleviyle aynı.) Kaba bir öz ve kaba bir biçimle yaratılan bu eserler, mesajlarıyla, kitlelerde var olan yığınlığı katmerlendiriyor, olumlu değerleri yıkmak için çaba gösteriyordu. Arabesk duyarlığa hitap etmesi anlamında, ilgi çekiyor ve içinde taşıdığı mesaj da yığınlık ve karamsarlık olduğundan düzenin istediği özelliklere denk düşüyordu.

Bu eserlerin yaratıcıları, burjuva sanatçılardan, soyutluğu, cinsel sapkınlığı, fahişeliği öğrenirlerken, burjuva yazar-çizerler de bunlardan; devrimciler adına bir-iki istisna olumsuzluğu ön plana çıkartarak sunulan yalancı gerçekliği öğreniyor ve bir noktada buluşup kaynaşıyorlardı.

Gerçek yaşamda aşkı tanımadığı, hayatı anlamadığı söylenen devrimciler, eserlerde aşk (burjuva cinsel sapkınlığı, soysuzluğu) "tattırılıyor", gidilen yolun boş ve sonuçsuz olduğu mesajları veriliyor, örgüt fobisi yaratılıyordu. Elbette bunlar için aşk, henüz tanışan kadın ve erkeğin (Amerikan filmlerinde olduğu gibi) aynı akşam yatağa girdikleri burjuva cinsel kokuşmuşluğu olduğu için; devrimcilerin aşklarını, sevdalarını ve tutkularını anlayabilmeleri beklenemez. Elbette bunlar, örgütlülüğün uzak olduklarından, sınıflar mücadelesinde tarihe mal edilen olumlu gelenekleri göremezler. Kendi konumları gereği, devrimci hareketin kolunun uzanmadığı birçok alanda, devrimcilik adına ortaya çıkan olumsuzlukları, en küçük araştırma gereksinimi bile duymadan, söylenti ve yalanları da ekleyerek gerçek diye, sundular. Mantık, "çamur at, izi kalsın" mantığıydı. Kendilerinden çokça sözettiler. Bunun nedenleri de vardı. Karşılarında tüm kağıttan şatolarını yıkabilecek olan devrimci sanatın henüz cılız olması en birinci nedeni. Toplumsal mücadelenin ivmesinin yükselmesi ve sanat alanına örgütlü müdahaleyle yaratılan alternatif, çoğunu şimdiden çöp sepetine atmıştır. Bir çürüme sanatı olarak ortaya konulan "pişmanlık romanları", "itirafçı şiirler" vb.leri bir daha anımsanmamak üzere çöplüğü boylayacaklar.

YARATICILIĞIN SINIRLANMASI

Yıllar önce Jdanov şöyle diyordu: "Gizemciliğin ve softalığın alıp yürümesi, pornografi merakı, burjuva ve kültürünün çöküşünün ve yozlaşmasının belirleyici özellikleridir. Kalemimi sermayeye satmış olan burjuva edebiyatının "ünlü kişileri" artık hırsızlar, ajanlar, orospular ve serserilerdir"

Bu tespitten yıllar sonra durumun daha da vahimleştiği açıktır. Jdanov'un satırlarını okuyan, hangi ülkede yaşarsa yaşasın kendi toplumundaki burjuva sanatın tanımını görecektir. Hem de daha derinleşmiş olarak.

Burjuva düzenin kokuşması ve çöküşe yol almasına koşut olarak, sanatı da o çöküşten ve kokuşmadan payını alıyor; yaşanandan uzaklaştığı için yaratıcılık sınırlandırılıyordu. Ancak, burjuva sanatçı "özgür yaratım" diye bas-bas bağıyor. Bu feryadın ardında, maskelenmiş bir bağımlılıktan başka bir şey yoktur. Öyleyse, yarattıklarının özgür yaratım olduğu söylenebilir mi? "Özgür yaratılmış" bir sanat ürününe, kendi çıkarına değilse, para sayabilecek bir tek burjuva var mıdır? Bu sorulara "evet" diyecek birinin ya cahil, ya da tam bir uşak olması gerekir.

Burjuva sanatçının görevi; toplumun emekçi tabakalarının (düzenin korkulu rüyalarının) bakışlarını, dikkatlerini temel sorunlardan uzaklaştırıp, onları anlamsızlık batağına çekmektir. Bu bataklıkta starlar, ahlaksızlık, dolandırıcılık, özentî, pornografi ve çürümüşlük saltanatı vardır. Burjuva sanatçısı, işçi ve emekçileri asıl hedeflerinden saptırarak, boş umutlar peşinden koşturarak, bu bataklığa düşürmek için bir araçtır yalnızca. Onlar bu konularda yaratmakta "özgürdür".

Tarihin tekerleklerini geriye doğru çevirmek için çabalamak çürümüşlükleri süsleyerek savunmak, sanırız kolay iş değildir. At gözlükleri, takip, yaşamdan uzaklaşmak, yaşamdan, gerçeklerden kopmak; insani olanı da götürür. İşte "özgür" burjuva yaratıcılığının özgürlüğü!

Yaratıcılığın maddi kaynağı olan akıp giden yaşam ve onun gerçekliğinden uzaklaşma, içinde bulunulan alanı daralttığından, sınırlılığı getirir. Sonuçta, gerçeklik ve geçmişte yaşanan bir olay, nostalji yapılarak, biçim çeşitlen-

dirmeleriyle sunulmaya başlanır. Ayrıntılar özü gölgeler ve yazarın gerçekliği haline gelir; öz tükenir. Özün tükenmesiyle, yaratım, biçimde aranır olur. (Rotasını kaybeden küçük burjuva yazarların, sanatçıların vardıkları son durak da aynıdır. Bunlar da genel karakterleri olan arada kalmışlıklarını üstencilik ve yüzeyselliklerini; bunların sonucu tep-kiselliklerini sürekli eserlerine yansıttıklarından, karşısındaki basit olguları bile çözümleyemezler. Örnek olarak yıllardır bir arabesk olgusunu bile köklü olarak değerlendirememeleri verilebilir. Çünkü, kendileri de arabesktir. Oradan oraya savrulurlarken, çözümsüzlükler içinde kıvranırlarken yaşamlarının, tepki duydukları arabesk yaşama dönüştüğünü görmek bile istemezler. Sanatçı olma ayrıcalıkları, hepsini halktan kopardığından kasta adapte olup, orda serüvenlerini noktalayarak birer entelektüel arabeskçi olurlar.)

Durumları açık olmasına karşın sözü edilen sanatçıların "özgür yaratım" diye basbas bağırımlarının ne anlamı olabilir? Ama, bu burjuva, rotasını şaşırılmış küçük-burjuva sanatçılar kendi yaratımsızlıklarını, sınırlılıklarını başkalarına yüklemeye çalışırlar. Kendilerinin çürümüşlüğüne gözler önüne seren ve gelişmeye-geliştirilmeye açık devrimci sanata saldırırlar ya da görmezden gelirler. Sosyalizmin yaratıcılığı yok ettiğini dillerine dolarlar. Peki, "Marksizm yaratıcılığı yok eder mi? Evet eder. Feodal, burjuva, küçük-burjuva, liberal, bireyci, nihilist, 'sanat sanat içindir' anlayışını savunan, aristokrat, yozlaşmış, ya da kötümser, halk kitlelerine ve proletaryaya yabancı olan her türlü yaratıcılığı yok eder. Proleter yazar ve sanatçılar açısından bakıldığı zaman bu türden yaratıcılık yok edilmeli midir?... Edilmelidir. Tamamen yok edilmelidir. Ve bunlar yok edilirken yeni bir şey inşa edilebilir."(3)

Kokuşmanın yansıtıcısı olan ve gelecekte tarihin çöp sepetine atılmaya mahkum bu sanatçıların ürünleri, ulusal kültür-sanat içinde değerlendirilebilir mi? Geleceğin sanatına ve kültürüne katılacak yönleri var mıdır? Sanmıyoruz. Sırf bu nedenlerle anlayış olarak yok edilmelidir. Bu da ancak, alternatif yaratıp, kitlelerle sanatın kucaklaşmasını sağlayarak olabilir.

YARATICILIĞIN KAYNAĞI VE DEVRİMCİ SANAT

Yaratıcılığın kaynağı, gürül gürül akan yaşam, durmadan dönen tarihin tekerleğidir. Bir sanat ürününün gerçekten kalıcı olması için her şeyden ön-

ce gerçekçi olması gerekir. İnsan duyumunu ve insanın geçirdiği duyumları örgütlerken sanat, topluma ayna olur; ışık tutar. Sanatçı da, doğal olarak, insanın manevi yanının önderi, "insan ruhunun mimarı" olmak durumundadır. Üretiminde gerçeği kılavuz edinir. Ama bunu salt nesnel gerçeklik olarak değil, devrimci gelişimi sürecinde yaşamı tanıyıp yansıtarak yapmalıdır. Ancak, böyle bir sanatçı, emekçilerin sosyalizm donanımını edinmelerini ve onların ideolojik dönüşümlerinin sağlanması görevlerini birleştirebilir. Kerte kerte yükseltilebilir bilinçle, sanatsal yaratımdan kaynaklı sanatın tadına vardırıarak, sanatsal hazzı tattırabilir. Ve ancak böyle bir sanatçı insan ruhunun mimarı olabilir.

Emperyalizmle, ezilen haklar arasındaki mücadele sanat alanına da yansıyor. Proletaryanın ideolojisiyle donanmış ve geleceği temsil eden; kalemini, fırçasını, müziğini vb. dünyayı değiştirmek, yeniden kurmak ideali için kullanan; ürettikleriyle bir yandan halkın bilincini geliştirirken, bu gelişmeye koşut sanatsal hazzı da tattırabilen sanatçılar doğmuştur. Bu, örgütlü düşünceleri doğrultusunda pratik örgütleyebilen, sosyalist gerçekçiliği rehber edinen devrimci sanatçıdır; proleter sanatçıdır. Hangi sınıfsal kökenden gelirse gelsin, beynini, yaratıcılığını proletaryanın ve ezilen halkların kurtuluşu; sınıfsız toplum ideali uğruna kullanan ve bu uğurda örgütlenmeye bizzat katılan, bedel ödemeye hazır sanatçı, devrimcidir. Devrimci sanatçı, bir yandan tüm bunları yaparken, öte yandan da yaşanan gerçekliğin ona sunduğu sınırsız yaratım koşullarını değerlendirerek, devrimci sanatı burjuva sanata karşı savunarak, alternatif olduğunu koymak ve sanatını geliştirmek durumundadır. Devrimci sanatın doruklarına ulaşmış nice sanatçılar bunu başarabilmişlerdir. Ancak, onların açtığı yoldan, onların bıraktığı yerden devrimci sanatı daha da ilerilere götürmek gerekir.

Devrimci sanatın önü açıktır; her noktada burjuva sanattan çok çok ileridedir. Burjuva sanatın konuları düzenin pisliklerini aklamaya çalışmakla sınırlıyken, devrimci sanatın konusu bütün yönleriyle tüm bir yaşam gerçekliğidir. Özden yoksunlaşmış, yeniliği biçimde arayan sınırlanmış burjuva sanata karşı, inanılmaz derecede geniş bir öz zenginliğine sahip olan devrimci sanat bu öze uygun biçimler yaratmak durumunda olduğundan, biçim olarak da yeninin temsilcisidir. Burjuva sanatçı gibi biçim cambazlığı

yapmak yerine öze uygun biçim arayıp bulmak durumunda olduğundan yeninin temsilcisidir. Tüm bu saydığımız avantajlara rağmen devrimci sanata göre burjuva sanatın avantajlı olduğu tek yön; düzeni savunduğu için, maddi destek görmesi ve yasallığıdır. Devrimci sanat ise, devrimci mücadelenin geliştireceği yöntemlerle böylesi sorunları aşmak durumundadır. Bu nedenle sosyalist bir düzende sağlanacak olanaklar düşünülürse, yaratıcılığın daha da artıp, yetkinleşmenin en üst sınırlara tırmanacağı su götürmez bir gerçektir.

Dünyadaki, geriye değişim rüzgârlarının, küçük-burjuva safları salladığı, sarstığı günümüzde "sosyalizm öldü" hezeyanları sanata da yansıyor. Bilişsel olarak sosyalizme karşı çıkamayanlar, revizyonizmin somut iflasını görüp bunu sosyalizmin iflası olarak algılayacak kadar cahil olduklarından, kendilerini rüzgârın şiddetine kaptırdılar. İşte bu koşullarda devrimci sanatçıya düşen görev bir kat daha artıyor. Cüret ve doğru perspektifle ortaya konulacak eserler bir deprem yaratmalı, bulanık kafaları sarsıp durultmalıdır. Gereken budur ve devrimci sanatçılar bunu yapacak güçtedir.□

DİPNOTLAR

(1): Kuşkusuz sadece örgütlülük de yetmez. Çünkü ülkemiz gerçekliğinde, 12 Eylül'de teslimiyet çizgisine gelen sol örgütlerin varlığı yadsınamaz. Bu yüzden örgütlülüğün kasıt, gerçekten sosyalizmi kılavuz alan bir örgütlülüktür. Ayrıca, sanatçılara sürekli farklı bir misyon yüklenmesi ve oluşan kast sisteminin "çekiciliği" küçük-burjuva sanatçıların rota saptamasında bilinen etkenlerdir.

(2): Jdanov, Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine, s. 6

(3): Mao

DEVİRİM İÇİN SANAT VE SANATTA DEVİRİM

Hazal Tunç

Ocak 1992

Sanatsal gelişmeyi içeren "Sanatta devrim" kavramıyla, onu da kapsamasına karşın esas olarak sanatın toplumsal dönüşümdeki yerini belirleyen "Devrim için sanat" ya da "Devrimci sanat" kavramları sıkça birbirlerinin yerine kullanılır. Farklı olguları anlatan bu iki kavramı karıştıranlar pratikte de farklı yolları izler.

Sanat ayrıcalıklı kişilerin gerici düzeni savunma aracı olmaktan kurtarılarak emekçi yığınların, sosyalizmin yapı taşlarını kurarken yararlanabileceği bir harç haline getirilmelidir.

Devrimci hareketin savunduğu siyasi programı hayata geçirmek için sağlanabilecek bütün araçlar seferber edilmelidir. Ancak bu anlayış sanatın işlevini gündelik ajitasyon ve propagandayla, ivedi ve geçici görevleri yerine getirme faydacılığıyla sınırlamaz. Uzun soluklu bir süreç olan toplumsal dönüşüm çeşitli evrelerden geçerken sanatçı, toplumu nitelik olarak

değiştirecek hareketin safında yer alacaktır. Sanatçının görevi sanatın özgül yapısı ve mücadelenin nihai hedefleriyle, bu hedeflere ulaşırken geçilecek evreler hesaba katılarak değerlendirilmelidir. Çeşitli evrelerdeki yönelmeyle nihai hedefler arasında bütünlük aranmalıdır.

Siyasi mücadelenin gelişimiyle biçimlenen eserlerin, yapısal özellikleri açısından tutucu olacağını sanmak yanılgıdır. Yalın bir üslubu olan bu sanat eserleri günlük propagandayı yürütmenin ötesinde kitleleri eğitir, estetik gelişmeyi yönlendirir.

Sanatı politikaya kurban etmeyerek salt "sanatsal" üretimi amaçladıklarını iddia eden sanatçıların eserleri de kendi istemlerinden bağımsız olarak taraflıdır. Her sanat eserinin ideolojik bir tavrı vardır. İnsanın doğaya hükmetmeye yönelik en önemli, en karmaşık eyleminin sosyalist biçimi olan yeni dünya kurma mücadelesi durağan, tek yanlı ve bir örnek olabilir mi? Eski ve alışılmış biçimler böyle bir mücadeleyi ifade etmek için yeterli olabilir mi? Kitlelerin eğitimsiz oluşu, kültürel düzeylerinin düşüklüğü onlara sadece alışılmış, sıradan biçimlerle ulaşılabilineceği anlamına gelmez. "Sanatın kökleri, emekçi kitlelerin derinliklerine uzanmalıdır. Sanat bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir.

Sanat bu kitleleri birleştirmeli, duygularını, düşüncelerini ve isteklerini yüceltmelidir. Onları harekete geçirmeli, içlerindeki sanatsal itileri uyandırıp geliştirmelidir."(1) "Emekçi halkın sanatsal faaliyete katılması sağlanmalı ancak estetik gelişmenin yönlendirilmesi görevi de gözardı edilmemelidir. Devrimci sanatçılar sanatsal düzeyi koruma adına kitlelere yabancılaşmaz, mücadeleye omuz vererek, içselleştirerek sanatsal üretimlerini gelişme dinamikleriyle uygunluk içinde sürdürürler. Sanatçı "kehanetçi"liği de bilimsel ölçütlerle sürer.

Devrimci sanat yeni insanın yaratıcı ve değiştirici eyleminin ürünüdür. Burjuva sanatı gibi bir azınlığın tarihsel ve toplumsal gelişmeye engel olan üretim biçimini sürdürmesi temeline dayanmadığı için her bakımdan zengindir, alınıp satılan bir mal da değildir. Devrimcilerin sanatı hedeflerine ulaşmak için yararlandıkları sıradan bir araç gibi görmediklerini söylemiştik.

Sanat ancak kendi özellikleriyle kavranabildiği ölçüde gerçek bir silah olabilir.

Devrimci anlayış siyasi iktidar ele geçirildikten sonra sanata "Devlet (Proletarya diktatörlüğü) siyasetine uygun bir biçimde" yön vermeyi öngörür. Küçük burjuva sanatçılar buna şiddetle karşı çıkarlar. Bu karşı çıkış entelektüel ayrıcalığı, hastalıklı yalnızlığı savunmaktır. Çünkü "Sosyalizm tepeden verilen emirlerle" kurulmayacaktır. "Resmi, bürokratik mekaniklik ona yabancıdır. Canlı, yaratıcı sosyalizm halk yığınlarının ürünüdür."(1) Çıkarları proletaryanın çıkarlarıyla çatışmayanların, geleceği proletaryanın zaferine bağlayanların korkacak neyi var ki?

Sanat hareketinde merkezileşme sanatı bir örnek hale getirmez, ölçüler ve yargılar belirlemez. Siyasi iktidarı ele geçirme süreciyle sosyalizmin kesintisiz devrimler yoluyla adım adım inşa edildiği süreçler dar kalıplara sıkıştırılmadığı gibi durağan ve düz bir hat olarak da görülemez. Toplumsal gerçekliğin bu bilimsel ifadesi gerçekliğin sanatsal yansımasının da kalıplara, değişmeyen ölçülere sığdırılamayacağını gösterir.

Yeni devlet de "Artık sözcüğün gerçek anlamıyla devlet değildir". Proletarya üretim araçlarını devletleştirirken süreç içerisinde kendisine de son vererek bütün sınıfların farklarını ve çelişkilerini ortadan kaldırır. Sadece "kişisel yaşam için mücadele ve bundan doğacak taşkınlıklar" baskı altında tutulacaktır. Küçük burjuva sanatçıların karşı çıktıkları gerçek de bu kurumuş ve kokuşmuş dünyanın yerine yeni bir dünya kurulmasıdır.

İşsizliğe, yoksulluğa, eğitimsizliğe karşı; yoksul mahallelerin ortadan kaldırılması için; eğitim ve sağlık olanaklarından herkesin yararlanabilmesi için milyonlarca emekçiyle birlikte sanatçılar da mücadele etmelidir. Tarım ve hayvancılığı geliştirmek, sanayi devrimini gerçekleştirebilmek için yürütülen mücadele kültür ve sanat alanındaki başarılarla proletaryanın uluslararası zaferine dönüşebilir. Kültür ve sanat alanındaki mücadeleyle kapitalizmin insan üzerindeki etkileri yok edilebilir.

SANATTA DEVRİM

Küçük burjuva sanatçılar tek yanlı değerlendirmelerle siyasi özü gözardı edip devrimci sanatçı kavramını sanatta biçimsel yeniliklerle sınırlamaya gayret eder. Oysa toplumsal gerçekliğin gelişen yanının yansıması olan devrimci sanat, içeriği ve biçimi açısından hayatın gelişmesine koşut olarak sürekli yenilecektir. Sanatı biçime indirgeyerek biçimsel yenilikler peşinde koşmak objektif olarak mevcut toplumsal statüyü savunmaktır.

Sovyetler Birliği'nde devrimin ilk yıllarında etkin olan ve savundukları sanat anlayışını yeni toplumun sanatı sanan Suprematistler'i (Maleviç'i) çarpıcı bir örnek olarak değerlendirebiliriz. Maleviç'e göre devrimciler için sanat yeryüzü cennetini kurmanın, özgürlüğe, eşitliğe ve insana özgü bütün değerlere ulaşmanın üstün bir aracıdır.

"Suprematizm-nesnesiz dünya" insanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek bir çağın habercisiydi. Bu yaklaşım, sosyalizmi inşa edebilmek için sanayi devriminden önce NEP (Yeni ekonomi politikası) programını uygulamaya koyan bir ülkenin gerçeğine uyar mı?

20. yüzyıl sanatında bir devrim hareketi olarak nitelenen Kübizm'e de değinmek istiyorum. Kübistler duygunun yerine akli hakim kılmak için düşünsel hacmi, hacim kavramını vermeye çalışıyorlardı. Kübistler hacmi soyut bir düşünce planına aktararak yeniden kuruyorlardı. Doğanın buyrugundan kurtardıkları sanatı özerkliğe kavuşturmuşlardı. Kübizmin kurucusu Picasso için "O yeni insandır, bu dünya onun tasarısıdır." diyen Apollinaire, Kübizm'le idealizmin yeni bir biçimde piyasaya sürüldüğünü gözden kaçırıyordu. Picasso sanıldığı gibi Kübist akımın yaratıcısı olduğu için devrimci/sosyalist bir sanatçı değildir. Picasso sanatıyla faşizme karşı verilen mücadelede yer aldığı için ilericidir.

Devrimciler için sanat yeryüzü cennetini kurmanın, özgürlüğe, eşitliğe ve insana özgü bütün değerlere ulaşmanın üstün bir aracıdır. "Devrimci eylemde koşulları değiştirmek, kendini de değiştirmektir."(III) Sosyalizm in-

sanlık için yeniden ciddi bir eğitim, bilinçlenme ve örgütlenme süreci başlatacaktır, değişim sanat ve edebiyatta da görülmelidir.□

(I) Lenin; Bütün Eserler

(II) Lenin; Bütün Eserler

(III) Marks, Engels; Alman İdeolojisi

HALK İÇİN TÜRKÜ

Tavır

Ocak 1993

BİLDİRİ

“Türkü söyleme aşkımdan ya da sesimi dinletmek için değil bunca türkü söylemem, benim namuslu gitarımın sesi dünyanın yüreğinden çıkar, kutsal su gibi şefkatli bir güvercin gibi uçar... Benim gitarım, okşar öleni ve yigidi Violetta Parra'nın dediği gibi. O, pırıl pırıl ve bahar kokan bir işçidir! O, cellatların, paranın ve egemenliğin değil yepyeni yarınlar için çarpışan halkımın gitarıdır... Çünkü her türkü kendi yürek atışları gücünce anlamlıdır. Ve o türkü ancak ölürken de erkekçe türkü söyleyenindir! Ben, pohponlanmak ya da turistler içlensin diye değil, bir uzun şerit gibi olan ülkem için söylüyorum, daracık ama sonsuza dek derin...”

HALK İÇİN TÜRKÜ

Türkülerin kaynağı insandır. İnsanın duygularını anlatabildiği, iletişim kurmasına yarayan bir uğraştır türküler. İnsandır türkülerin özünü oluşturan ve insanın benliğiyle ve yaşadığı çevreyle direkt bir ilişki kurar türküler. İlkel insanların kendilerini müzikle ifade etmelerinin kökeninde sihir ve dinsel mistisizm yatar. Müzik bir ihtiyaçtır, sadece dinlenme aracı da değildir; sorunlarının çözümünde yardımcı olur insanlara. İnsanlar hasadını kaldırırken, yeniden güç toplamak için dinlenirken, büyük bir av için yakarırken, yağmur isterken, fırtınalardan korunmaya çalışırken vb. türküler söylemiştir. Varoluşundan beri türkü söylemekten geri durmayan insanlar bugün de halkların müziksel etkinliklerinin kanıtlaştığı gibi kendilerini ezen düşmana karşı güç oluşturmak için türküler söylemeyi sürdürüyor.

İnkalar hayvanlarını müzikle yazardı ıssız Ant tepelerine; Venezuela ovasında türkü söyleyerek mısır toplardı Kızılderililer. Şili'de Araucan'lar halkı toplayarak toprağın verimli olmasını sağlamak için dini şenlikler yaparlardı. Türküleri çalışma ritmleriyle, vücut ve el hareketleriyle uyum içindeydi.

Bugün toplumsal içerikli türküler yeniden yaygınlaşıyor. Sömürgeleştirilen halklar kendi müziklerini sahiplenerek zalimlere karşı mücadele ediyorlar. Bu aynı zamanda kendi kültürlerine yabancılaştırılmalarına karşı geliştirdikleri bir savunma biçimidir. Yeni türküler ülkelerden, halklardan, insanların yaşamlarından çalınanların geri alınması gerektiğini anlatıyor. Bağımsızlık ve özgürlük için verilen mücadeleleri anlatan bu türküler halkların dilinde bir silah. Onun için Latin Amerika devrimlerinin öncü yıldızı Küba'yu anlatıyorlar, onun için insan onuru adına dağlardaki savaşıyı anlatıyorlar. Milyonlarca ses Yankee emperyalistleri tarafından Bolıvya çalıllıklarında katledilen komutan Ernesto Che Guevara'nın türküsünü yükseltiyor. Yeni türküler kanla, gözyaşıyla sulayarak elde ettikleri ürününü ağaların gaspettiği yoksul köylüleri anlatır; onlar fabrikalarda patronun boyunduruğu altında her geçen gün biraz daha ezilen işçileri anlatır.

Türküler zulmün hüküm sürdüğü toplumlarda insanların sığınağı olan sevgiyi anlatır. Gerçekliktir türküler; insanlar için bir gereksinimdir. Sansürü, engelleri aşarlar, dünya gençliğinin ortak dili olurlar.

Latin Amerika fırtınalı bir dönemi yaşıyor; kurtuluşu için savaşıyor. Kendi kültürel benliğini pekiştirme mücadelesi veren halk, müziğini de oluşturmaktadır. Resmi kaynaklarca desteklenen folklorik öğeler toplumsal özellikler taşımamaktadır. İlerici müzisyenler tarafından bestelenen, söylenen toplumun geleneklerinde ifadesini bulan türküler halkların folklorü olarak dile gelebilir.

Yaşamımızı, tarihimizi, mücadelemizi özümleyerek kendimize soruyoruz: Bizim için Latin Amerika neyi ifade ediyor, Şili neyi ifade ediyor, Arjantin, Meksika, Küba ve devrimi neleri ifade ediyor? Artık kendimizi tanımaya başladık. Ve biz; kendi müziğimizin varlığını kavramaya, kuzeyde ve güneyde dinlenen müziğin de yabancı olduğuymuzu anlamaya başladık. Bir bilinçlenme süreci yaşıyoruz ve bu da türkülerimize yansıyor. Türküler de, iletişimimizde, benliğimizi bulmakta birer kuvvetli araç ve kültürümüzü pekiştirici birer unsur oluyorlar.

Mesela, bir müzisyen gitarını alır, sahneye çıkar ve devrimden yana, haksızlığa ve yoksulluğa karşı güzel şeyler söyler.

Bu müzisyen sahneden indikten sonra, yaşamını türkülerinden çok uzak ve farklı bir şekilde sürdürebilir. Ancak devrimci ozanların yaşamı söyledikleri türkülerden farklılaşmamalıdır. Bir sanatçı ancak toplumun tarihini oluşturan yüzlerden biri olduğunu kavramaya başladıktan sonra devrimcileşir. Burjuvazi bizi uzun dönem özel yaratıklar olduğumuz doğrultusunda kan dırmış, duyarlılığımızın toplumsal sorunların yanibaşında, şan, şöhret ve para içinde yaşamamıza elverişli olduğuna inandırmıştır... Ayrıca, bir şahsın sanatçı olduğuna kim karar verir? Ben tarihteki büyük şahsiyetlerin, Michelangelo, Picasso, Violeta Parra, Neruda ya da Atahualpa'nın "ben sanatçıyım" dediğine inanmıyorum. Halk onlara bu sıfatı vermiştir. Halk ve tarih. Çünkü tarih; onların yapıtlarının ruhunda bir iz bırakıp bırakmadığını belirleyendir.

ÖZGÜR TÜRKÜ

Bir küçük güvercindir benim sözcüklerim, sığınacak yuva arayan taşan, kanatlanmış uçan, uçan, uçan...

*Özgürdür benim türküm elini uzatan herkese vermek ister kendini, içini
döken herkese...*

*Bir zincirdir benim türküm başlamadan, bitmeden ve her halkası bir
başka halk türküsü..*

*Haydi türküler yakalım birlikte tüm insanlarına yeryüzünün diyelim ki
türkü bir güvercindir süzülen, ulaşan,taşan kanatlanan uçan, uçan,
uçan...*

VİCTOR JARA

İŞGAL ALTINDAKİ BÖLGELERDE FİLİSTİN SANATI

Tavır

Kasım 1994

Batı Şeria ve Gazze'de sanatsal ve kültürel faaliyetleri asıl olarak politika belirledi. 1948'de Filistin'in kaybedilmesi, mültecilik, 1967'den beri İsrail askeri diktatörlüğü altında yaşama ve bugün İntifada. Yazılı ve sözlü medyalar daha çok politik gelişmeleri ve işgal bölgelerindeki kanlı kavgaları belirtiyor. Bununla birlikte ancak çok az bir bölümü Filistin kültürü ve sanatına değiniyor. Bu maddenin merkezinde genç Filistin sanat hareketi duruyor. Onlar bütün olumsuzluklara rağmen yine de sürekli gelişen "renk, fırça ve duvar"la Filistin halkının direnişinde kendi paylarına düşeni yapıyorlar.

Halk Kültürü Üzerinde Bilinçlenme

Genç Filistinlilerin işgal altındaki topraklarda sanat hareketi, Kamil al-Mughannı, Nabil Anani, İssam Badr ve Suleiman Mansur'la birlikte başladı. Bu sanatçılar 1960 sonlarında ve 1970 başlarında eğitimlerini Jerusalem

(Kudüs)'de tamamlayıp, Batı Şeria'ya yerleştiler.

Nabil Anani: "Sanatın direkt politik bir eylemi olarak, bombalar ve uçaklar çiziyorduk, boyuyorduk." diye anlatıyor. Karim Dabah, Fathi Ghaben, Taysir Scharaf ve Taysir Barakat gibi diğer sanatçılar halkın dikkatini çekiyorlardı. 1979'da bu "İlk Kuşak" sanatçılar, bir yandan da genç sanatçıları yetiştirmeye başladılar. O aralar toplam 25 üyeleri vardı. Sanatçılar ve entelektüeller arasında da bu zamana kadar ki çalışmaların bir bölümünün şiddetle kritize edildiği bir tartışma başlatılmıştı. "Onlar (entelektüeller) dergilerde ve gazetelerde, bu sanatın iyi bir sanat olmadığı, en çok poster olabileceği ama asla birer resim olamayacaklarına dair yazılar yazıyorlardı." diyor Nabil Anani. Devam eden gelişmeler ve bu tartışmaların sonunda sanatçılar geleneksel halk kültürüne geri dönüşmesi gerektiğine inanıyorlar. Örgüde, çömlekçilikte, heykeltraşlıkta kullanılan motiflere, elbiseye, geleneksel yemeklere, güzelyazı sanatına ve arabeske (geometrik yaprak motifleri) ve İslami kültür mirasına da.

Bu geri dönüş, kültürel mirasın korunmasına ve Filistin düşüncesini savunmaya hizmet ediyor: "Resimdeki konuları gören insanlar, afişte anlatılmak istenen ilgiyi hissediyorlar." diyor Kamil Mughanny. "Ve kültürel bir mirasa sahip olduklarını biliyorlar. Hiçbir şey kaybedilmedi, bundan onur duyabilirler." Suleiman Mansur bu çalışmaların İsrail propagandasının yüzünü kara çıkaracağına inanıyor. "Hiçbir halkın olmadığı bir ülkeye geldiklerini, sadece kültürlerinin varlığından bile bahsedilmeyecek Bedeviler'in olduğunu söylüyorlar. Ve biz de bu propagandanın yalanını ortaya çıkarmak, burada yaşayan, kültür ve sanat üretebilen bir halk bulunduğunu ve hala var olduğunu göstermek için bu yolun doğru olduğunu düşündük."

İşgal bölgelerindeki sanat; Filistin tutsaklarıyla dayanışma içine giren işgalcilerin zulmünü ve kurtuluş umutlarını gösteren, 1982'de Lübnan'daki Şabra ve Şatilla'da yaşanan bir katliamı çok farklı çalışarak dökümante eden ve teşhir eden resimler; Filistin günlüğünün, kültürünün, çatışmanın, acının ve hayallerinin bir "Resim Kitabı" oluyor. Bununla beraber, resimleriyle Filistin halkı için enternasyonal bir dayanışma yapabileceklerini umuyorlar.

Sanatçıların, eserlerini "realizm", "sembolizm" ya da "sembolik realizm" olarak adlandırdıkları bir boyama yöntemleri var. Bu yöntem, motifleri objektif-somut bir tarzda, sembollerle birleştiriyor. Bu işgal bölgelerinde kullanılan tipik bir yöntem: "Semboller, düşünceleri dolaylı olarak taşıyor." diyor Kamil al-Mughanny. "Sergiye gelen bir insan, resmi anlamak için durmalı ve sembol üzerine düşünmeli... Sembolik çizimin, Batı Şeria ve Gazze Şeridi'nde Filistinli sanatçıların ana çizimi olduğunu düşünüyorum."

Sembollerin kendileri halk kültürünü çıkarıyor. Örneğin, bir zeytinağacı sabrın nişanı olarak kabul ediliyor. Portakal ise, Filistinlilerin bereket sembolü. Geleneksel kıyafetler giymiş bir kadın resmi, bütün Filistin ülkesini temsil ediyor.

Ama sanatçılar geleneksel kültürü sırf resimle yansıtmıyorlar. Dahası Nabil Anani, İssam Badr, Suleiman Mansur ve Vera Tamari; Bir Zeit Üniversitesi ve çeşitli sosyal yardımlaşma örgütleri ile çalışarak, sistematik olarak bu kültürün köklerini araştırıyorlar.

Bu yöntemle nakledilen yüzlerce yıllık bilgi, sonsuz unutulmuşluktan kurtuluyor ve hayatta kalması sağlanıyor.

Gerek "geleneksel kültür mirası" konulu resimler, gerekse sembolik bir tarzın kullanımı sadece sanatçıların bağımsız kararları ya da izleyicinin beğenisine göre biçimlenmiyor. Onlar aynı zamanda İsrail idari yönetiminden kaçırılmak için de bir deneme. Çünkü resimlere ilk safhada sık sık açık politik ifadeleri nedeniyle İsrail yönetimince el konuyor. Halkın düzenini ve şehrin güvenliğini tehlikeye atıyor gerekçesiyle, Ramallah'ta birçok resim değişik sergilerden ve tek galeri olan Galeri 79'dan toplatıldı ve resimlerin sahibi İssam Badr, açılışından bir yıl sonra tekrar kapatılması için zorlandı. Kültürel mirasa yönelim ve sembollerin kullanımı bu gerginliği biraz gideriyordu. Bu durum, İsraililerin gerçekte bu sembollerin bir işaret dili, bunun arkasında ise Filistinlilerin ulusal benlikleri ve kurtuluşları için mücadele isteği olduğunu anladıkları an değişmeye başladı. Yani yeni resimleri "Filistin gözleriyle" görmeye başladıklarında.

Suleiman Mansur bu protesto biçimini ve sanatçılar için düşüncelerini şöyle açıklıyor: "Artık her şey bir geleneksel sembol haline dönüştü. İsraililer görene kadar sadece kendimiz için resimler yapıyorduk. Filistinli böyle harita gibi anlatıldı. Bu yasaklandı. Filistin ulusal renklerimizi kullanıyorduk. Bunu yapmak için artık hapis cezasını göze almak gerekiyor. Bu nedenle dikkatimizi Kufiyeh'e (geleneksel Arap başlığı) ve renklerine verdik. Şimdi bu da tehlikeli oldu. Örneğin benim, bir ekmeği motif olarak kullandığım 'Taboon'dan Ekmek' adlı bir tablom var. Taboon (fırın) köy yaşıntısının tipik bir örneği ve bunu halk politik olarak böyle düşünüyor." Sanatçılar ve İsrail askeri diktatörlüğün arasındaki anlaşmazlık, 1983'ten bu yana işgal altındaki bölgelerde sergi açamadıkları, sadece Batı Jerusalem'de ve Galila'da açabildikleri için devam ediyor.

'80'in ortalarında sanatçılardaki hava çok kötüydü. Ümitsiz ve cesaretleri kırık, çok azı kendinde ilham hissediyordu. "Yaptığımız her şey politik olarak yorumlanıyor" diye hayıflanıyor Suleiman Mansur. "Aşağı yukarı 20 yıldır işgal altında yaşıyorsan, iyi, elinden ne gelirse yapıyorsun. Hayatının bir parçası olmuş... Ama bir zaman sonra artık sıkıcı olmaya başlıyor. Çalışmalarının tekrardan öteye gidemediğini düşünüyorsun. Ne yapacağını bilmiyorsun. Politik sanat kendiliğinden olmalı ama burada bu günlük bir iş. "Buna rağmen sanatçılar umutlarını yitirmediler.

İsraili Sanatçılarla Beraber Çalışma

İsrail ordusunun 1982'de Lübnan'ı istilası, birçok israili tarafından eleştirildi ve bu barış güçlerinin kuvvetlenmesini sağladı. İlerici-aydın İsrail sanatçıları bu özgürlük hareketleri içinde yer alıyorlar, ilk defa Filistin ve İsrail sanatçılarının ortaklaşa bir sergisi açılıyor. 16 Ekim 1982'de "Batı Şeria'daki Sanatçıların Onuruna" adlı sergi Haifa'da açılıyor ve hemen sonrasında Nezareth, Batı Jerusalem ve Bîr Zeit'e taşınıyor.

Yaklaşık iki yıl sonra "Fikir Özgürlüğü İçin İşgale Karşı" adı altında ikinci bir toplu sergi açılıyor. Bu sergi, sanatçı Fathi Ghaben'in yargılanmasını protesto etmek ve Filistin mücadelesine destek amacıyla, İsrail'in çeşitli şehirlerinde ve işgal altındaki bölgelerde gezdiriliyor.

1980/81 yıllarında İsrail sanatçıları Galerî 79'un kapatılmasını da protesto ettiler.

İntifada'yla Yeni Umut

İntifada'dan önce işgal altında yapılmış resimlere bugün baktığımızda, bunlar İntifada'nın sanki müjdecisi gibiler. İntifada'nın İsrail işgalcilerine karşı savaşımaya başlamasıyla, burada kazanılan deneyimler resime de yansıyor: İsrail askerleri tarafından öldürülen Filistinliler, evlerin duvarlarına slogan yazan ve zafer işareti yapan çocuklar. Bunlar aynı zamanda umudu da yansıtıyorlar. İşgalden kurtulmuş, özgür bir geleceği diliyor ve hayal ediyorlar. Çoğu zaman bu gelecek umutlarının taşıyıcılığını çocuklar temsil ediyor, intifada'yla birlikte artık sanatçıların da cesaretleri artıyor ve kendilerine daha çok güvenmeye başlıyorlar. Suleiman Mansur, bu durumu şöyle anlatıyor, "İntifada, bize yeni bir ruh hali getirdi. Kendi araçlarımız üzerine yeni düşünceler üretmemizi sağladı." "Kendi araçlarımız", İntifada'da Filistinli sanatçılar için parola oldu. Çünkü resimlerin içeriklerinden daha çok, resim yapma araçları değiştirildi, yağlıboya ve bez yerine eski yöntemler ve lokal materyaller kullanıldı. Bunun üzerine Suleiman Mansur şöyle devam ediyor. "İnsanlar işgali protesto etmek için topraklarını işleyip o topraklarda üretilen malları satın aldılar. Ben de bu felsefeyi kendi resimlerimde işleme ihtiyacını hissettim. Şimdi görsel ifadede yeni bir kaliteye ulaşmak için deneyler yapıyorum. Tebeşiri, balçığı, samanı, hayvansal ve bitkisel renkleri umut içinde kombine ediyorum. Bu protesto rahatlatıcı. Bana güven ve özgürlük veriyor."

Aynı konuyla ilgili olarak, Nabil Anani şöyle diyor: "Beş yıldan beri çalışmalarımı form, renk ve materyal gibi resmi ihtiyaçlarından kurtarmak ihtiyacı hissediyordum. Değişen politik ve ekonomik şartlar bana, dileğimi gerçekleştirmeme yardımcı oluyor. Sanatım ve doğam için yeni bir kaynak arıyordum. Uzun arayışlardan sonra deriyi yeni aracım olarak seçtim, bu Ortadoğu'nun eski resim geleneğinden bir esinlenmeydi. Deriyi yumuşak, yuvarlak bir odun üzerinde düzleştirince boyamak için enteresan bir düzeyi oluyor. Örgü, sepetçilik, çömlekçilik ve dokumacılık gibi geleneksel motiflerden adapte ettiğim basit figürler ve dekoratif örnekler kullanıyorum. Renklendirmede sıcak kırmızı-kahverengi kına tonlarını kullanıyorum.

Benim için deri üzerinde boyamayla protesto şekli daha deneme safhasında ama bununla çalışmalarımın emin adımlarla yol aldığını düşünüyorum. "

İntifada sadece Filistin sanatçıları değil, aynı zamanda başka örgütlerle İsrail sanatçıları da sevk etti. Sergi çerçevesinde "Barış ve Özgürlük İçin İsraili ve Filistinli Yazarlar, Sanatçılar ve Akademi Üyeleri Komiteleri" kuruldu. Zamanla sempozyumlar organize ettiler, el ilanları, bildiriler dağıttılar ve diğer barış örgütleriyle beraber çalıştılar.

İntifada'nın başlangıcından bu yana bu faaliyetler güçlendi. Üç yıllık komite çalışması sonrasında 13 Haziran 1988'de Kudüs'te, Filistin ve İsrail arasında bir zirveyle sembolik bir barış anlaşması yapıldı. Bu barış anlaşması Filistin halkına, Batı Şeria'da ve Gazze Şeridi'nde bağımsız bir şehir inşa etme olanağını tanıyor. Aynı zamanda İsrail şehirlerinde 1967'deki sınırların geçerli olduğu ve barış içinde yaşama hakkını veriyor. Şimdi imza atanlar politikacıların vaatlerini takip ediyor, uygulamaları için uğraşıyor ve bunu umut ediyorlar.□

NAZIM HİKMET VE SANATTA VATANA BAĞLILIK

Selçuk Demirci

Haziran 1997

Ölümünün üzerinden 34 yıl geçmesine rağmen, bugün hala ülkemiz ve dünya şiirinin en saygın şairlerinden birisi olma özelliğini koruyor Nazım Hikmet Ran. Dost da, düşman da reddetmiyor onun şiirlerindeki o büyü-lü havayı, yalınlığı, akıcılığı. Ama herkes kendi cephesinden ele alıyor Na-zım'ı. Emekçiler; sosyalist, yüreği vatan ve halk sevgisi ile dolu bir Nazım'ı tanıyorlar. Onu bu şiirleriyle anlıyor, bu kişiliği ile yaşıyorlar.

Burjuvazi, tüm devrimci kişiliğinden, yaşamından ve mücadelesinden so-yutlayarak anlatıyor Nazım'ı. Onların penceresinden bakıldığında Nazım, sadece bir şairdir.

Dili, Türkçeyi ustalıkla kullanabilen, “korkunç yetenekli”(1) bir şairdir Nazım Hikmet. Oysa Nazım'ın bütün yaşamı, inandığı doğrular için; burjuvaziye,

emperyalizme karşı bütün yüreğiyle mücadeleyle geçmiştir. Nazım bir halk ozanıdır. Bu, Nazım yaşarken de böyleydi; ölümünün üzerinden 34 yıl geçtiğinde de böyledir.

Şimdilerde onu yere göğe sığdıramayan burjuvazi, bundan 45 yıl önce Nazım Hikmet'i "Sovyet hükümetinin hizmetine girdiği ve bu çerçevede komünizmi yayan eserler oluşturduğu" gerekçesiyle vatandaşlıktan çıkarmıştı. O günlerde iktidarda, ülkemizi emperyalizme peşkeş çeken faşist Menderes hükümeti bulunuyordu. İşte bugün Nazım'ı dillerine dolayanlar aynı iktidarın devamıdır.

45 yıl önce Nazım'ı vatandaşlıktan çıkardıklarında kimliğine bir hafta astılar: "Vatan Haini". Nazım onların bu yaftasına cevabını şiirlerinde vermiştir. Bir mektubunda şöyle demiştir Nazım: "Çünkü biliyorum, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığından -hey gidi dünya- çıkarılmışım. Beni Türklükten, halkımın evladı, milletime ölümsüz bağlı bulunmaktan kimse, hiçbir kuvvet çıkaramaz, ayıramaz."

Bu sözler, Nazım Hikmet'in vatanına, ulusuna, halkına olan kopmaz bağlılığının ifadeleridir. Nazım'ın hemen bütün şiirlerinde bu temalar hakimdir. Şiirlerinde yazmaya başladığı ilk dönemde, yani gençlik dönemlerinde, ağırlıklı olarak aşk şiirleri yazar Nazım. Ama "vatan" şiirleri de önemli bir yer tutar bu dönemde Nazım'ın şiirlerinde. Yalnız biraz daha milliyetçi bir bakış açısı hakimdir bu dönemde Nazım'ın şiirlerine. Bu da dönemin özgünlüğüyle ilişkilidir. Kemalizmin emperyalizm karşıtı görüntüsü, kazanılan bir kurtuluş savaşı bu düşüncelerin oluşmasında belirleyicidir.

"Yine Türk'ün bayrağı
Kaleleri yıkacak
Yine Türk'ün gemisi
Denizleri aşacak
Yine Türk'ün sanatı Avrupa'yı sarsacak
Yine Türk'ün sinesi
Vatan aşkıyla dolacak
İşte bunlar emin ol
Emin ol ki olacak"

"Ey zavallı vatanım
Neden böyle ağlıyor
Neden midir çünkü ona
Evlatları bakmıyor"

"Gel ey imanlı gençlik
Gel ey beklenen gençlik
Gel ki Anadolu'da senin bölünmez
Çelik imanına, azmine
Ümit bağlayanlar var"

Bu türden şiirler, Nazım Hikmet'in şiirleridir. Bu şiirlerde göze çarpan nokta; Nazım'ın yaklaşım tarzıdır. Konulara yaklaşımında sınıfsal bir bakış açısı yoktur. Kuvay-ı Milliyeci ruh, milliyetçi bakış açısıyla birleşince sonuçta vatana bağlı, gençliği ulusal bağımsızlığa çağıran ama, "Avrupa'yı titreten Türk"ün şiirleri çıkmıştır ortaya. Refah Partisi'nin bir dönem seçim propagandası içerisinde kullandığı "Ağa Camii" şiiri de bu dönemin ürünüdür.

Nazım Hikmet'in şiirlerindeki değişiklik; vatan ve halk sevgisinin sınıf gerçeğiyle ifade edilmesi, dünya görüşündeki değişikliklerle ortaya çıkmıştır. 1921 yılında önce Anadolu'ya, ardından Sovyetler Birliği'ne gitmesi, halkın yoksulluğunu, çektiği acıları görmesi, Marksizm, Leninizm ve sosyalizmi tanıması, dünyaya, vatanına ve halkına bakış açısını değiştirmiştir. Bunun şiirlerine yansıdığı ilk örnek "Açların Gözbebekleri" şiiridir.

"Değil birkaç
Değil beş on
Otuz milyon aç bizim
Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
Sıska cılız
Eğri büğrü dallarıyla
Eğri büğrü ağaçlar!
Ağrımız büyük!

Büyük!
Fakat
Artık imanımıza inemez tokat
Demirleşti bağrımız
      ağrımız
Otuz milyon deli gözbebekleri!
Gözbebekleri!"

Bu dönemde Nazım'ın şiirlerindeki değişiklik; biçimde de kendini hissettirmiş, daha anlaşılır, yalın ve halka mal olan şiirler yazmaya başlamıştır.

Nazım Hikmet'in yaşamı ve düşünceleri, Sovyetler Birliği'nden dönmesiyle birlikte değişmiştir. Artık, Halep'te Paşa torunu olan, sefahat içinde büyüyen Nazım değil ezilen, a , yoksul halkının acısını içinde hissedenden, onların "deli gözbebeklerine" sahip, kurtuluşun sosyalizmde olduğuna inanan bir Nazım vardır. Moskova'da aldığı sanat eğitimi yanında ideolojik, ekonomik, politik eğitimi, bulunduğu dönemdeki TKP (Türkiye Komünist Partisi) içerisinde hayata geçirmeye başlamıştır. Bir süre sonra TKP'nin yönetici kadrolarından biri olmuştur.

"Rusya!
Senden ayrılırken kafamızda,
Engels'in materyalizmi gibi  lmez
Hatıralar var!
SSSR
Gidiyoruz artık
ver elini ver
Vedalaşalım!"

Bu süreçle birlikte dönemin baskıcı politikaları Nazım Hikmet'e de yönelmeye başlamıştır. O dönemki "Aydınlık" dergisi ve "Orak- eki " gazetesindeki yazıları, şiirleri ve örgütlü kimliği nedeniyle polis tarafından aranmaya başlanmıştır (1924). Bugün bile hepimizi heyecanlandıran ve kararlılığımızı simgeleyen "Güneşi I enlerin Türküsü" şiirini, o günlerde yazmıştır.

"Ölenler
döğüşerek öldüler
güneşe gömüldüler
vaktimiz yok onların
matemini tutmaya!
Akın var akın
Güneşe akın!
Güneşi zaptedeceğiz
Güneşin zaptı yakın!"

İstiklal Mahkemesi tarafından, on beş yıl kürek cezasına mahkum edildiğinde teslim olmaz; yurtdışına, Moskova'ya kaçar. Dört yıl sonra da, 1929'da İstiklal Mahkemeleri'nin kararlarını dayandırdığı "Takrir-i Sükun Kanunu"nun yürürlükten kalkmasıyla, yüreği vatan hasretiyle dolu arkadaşşı Laz İsmail'le birlikte Türkiye'ye döner. Hopa'da yakalanır ve gözaltına alınır. Cebinden çıkan bazı notlar nedeniyle hapis cezasına çarptırılır, idam istemiyle yargılanır. Fakat daha sonra aklanır ve serbest bırakılır.

Bu dönemlerde CHP yöneticileri, Nazım'ı iktidarla uzlaştırmak için çabalamış, fakat Nazım Hikmet bunu kabul etmemiştir. Ve inandığı yolda çalışmalarına, üretimlerine devam etmiştir. Aynı yıl (Temmuz 1929) "Resimli Ay" adlı dergide yayınlandığı "Sesini Kaybeden Şehir" şiiri nedeniyle, işçileri greve özendirdiği için hakkında dava açılmış, hapse mahkum olmuş, daha sonra yargıtayca bu karar bozulmuştur.

"Şehir sustu
Kenetlendi nokta nokta şehrinin
Asfalt beton çenesi
Cadde hoş
Bir uçtan bir uca koş
Cadde boş
Bomboş
Cebim gibi
Kesildi akmıyor su
Ne bir motor uğultusu

Ne dönen bir tekerlek var."

1930 yılında, kendi sesiyle şiirlerini okuduğu plak, kahvehanelerde, lokantalarda çalınmaya başlar. Bu durumdan bile ürken ve telaşlanan hükümet acele plakları toplatır ve çalışmasını yasaklar. "Sesini Kaybeden Şehir" dışında, aynı yıllarda yazdığı ve yayımladığı "835 Satır", "Jakend ile Si-Ya-U", "Varan 3", "1 +1= Bir" eserlerinden dolayı hakkında dava açılır. Dava konusu, bugün halkın yanında olan sanatçıların yabancısı olmadığı bir maddedir: TCK'nın 312. maddesi. Kısaca "halkı, isyana teşvik". Yargılama sonucunda aklanır. Fakat artık Nazım için belki hiç bitmeyecek yasaklar, kovuşturmalar, cezalar ve tutsaklık dönemi başlamıştır. 1933 yılında, İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli illerinde yapıştırılan örgütsel bildirilerden sorumlu tutulur ve tutuklanarak Bursa Cezaevi'ne gönderilir. Bu davayla birlikte, "Gece Gelen Telgraf" adlı şiirinde "halkı rejime karşı kışkırtma" suçlamasıyla bir dava daha açılmıştır.

"Gece gelen telgraf dört heceden ibaretti: 'Vefat Etti'

Bakıyorum gece gelen telgrafa

O mükemmel bir kafa

Mükemmel bir yürek,

Yumruklarıyla erkek

Gözleriyle çocuktü.

Hudutsuz ve

Allahsız bir baştı o

Yoldaştı o.

Düşmanlar kına yaksın

Dostlar girsin saflara

Sen gözyaşı göstermeden

ağlayacaksın

Gece gelen telgraflara"

İddianamede TCK'nın 146 ve 147. maddelerine göre idamla yargılanmaktadır. Nazım Hikmet cezaevinden, karısı Piraye Hanım'a yazdığı "Karıma Mektup" şiirinde, hakkındaki idam istemi karşısındaki duygusunu şöyle ifade eder:

"Ölüm

Bir ip te sallanan ölü
Bu ölüme bir türlü razı olmuyor gönlüm
Fakat emin ol ki sevgilim
Zavallı bir çingenenin
Kıllı siyah bir örümceğe benzeyen eli
Geçirecekse eğer ipi boğazıma,
Mavi gözlerimde korkuyu görmek için
Boşuna bakacaklar Nazım'a!"

Şiirinde hiçbir koşulda inancından, mücadelesinden vazgeçmeyen bir devrimcinin kararlılığı vardır. Yargılama sonucunda 4 yıl ceza alır Nazım Hikmet. 1934'te, Cumhuriyetin 10. yıldönümü nedeniyle çıkarılan aftan yararlanarak dışarı çıkar. Mücadelesine kesintisiz devam eder Nazım, "Şeyh Bedreddin Destanı"nı, "Taranta Babu'ya Mektuplar"ı bu dönemde yazar. Sürekli gözetim altında ve keyfi baskıların cenderesindedir. 1938 yılında, "askeri kişileri üstlerine karşı kışkırtmak, isyan ve ihtilale yöneltmek" suçlarından, hakkında savaş hali hükümleri uygulanarak Askeri Mahkeme tarafından on beş yıl hapse mahkum olmuştur. Önce Ankara Askeri Cezaevi'ne, ardından Sultanahmet Cezaevi'ne, oradan da Silivri'deki bir zırhlının havasız, pis bir bölmesine kapatılır. Daha sonra Çankırı Cezaevi ve son olarak Bursa Cezaevi'ne getirilir. Tüm bu baskılar ve acılar içerisinde Nazım Hikmet'in içindeki umut daha da büyümüştür. Vatanına, halkına ve insanlara duyduğu sevgi, devrime ve sosyalizme olan inancı sarsılmazdır.

"Sevgilim,

Bu ayak sesleri, bu katliamda
Hürriyetimi, ekmeğimi
ve seni kaybettiğim oldu,
Fakat açlığın, karanlığın
ve çığlıkların içinden
Güneşli elleriyle
kapımızı çalacak olan
Gelecek günlere güvenimi

kaybetmedim hiçbir zaman..."

Baskılar, insanoğlunun gelecek güzel günlere olan umudunu, zulme ve sömürüye karşı öfkesini daha da artırır. Nazım'da da böyledir. "Biliyorum henüz bitmedi / sefaletin ziyafeti / bitecek fakat" der bir şiirinde.

En güzel şiirlerini baskı altında olduğu dönemlerde yazmıştır. "Memleketimden İnsan Manzaraları", "Kuvay-i Milliye Destanı" tutsaklık döneminin ürünleridir.

1930 yılında açlık grevine yatar Nazım. Kendisine yapılan haksızlığa son verilmesi ve özgürlüğüne kavuşması için başlamıştır açlık grevine. Bu, cezaevlerinde başlatılan ilk açlık grevlerinden biridir. Bu anlamda, tarihsel bir öneme de sahiptir. Nazım'ın açlık grevine dışarıdan da Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat katılırlar, desteklerler Nazım'ı. 8 Nisan'da başladığı açlık grevini 24 Nisan'a kadar sürdürür. Doktorların kalbinden ve karaciğerinden rahatsızlığı konusundaki uyarılarına rağmen, devam eder Nazım. Daha sonra avukatının isteğiyle direnişi geçici olarak durdurur fakat herhangi bir sonuç çıkmayınca 2 Mayıs'ta tekrar başlar. 14 Mayıs'taki seçimlerde Demokrat Parti'nin kazanmasıyla af çıkacağı konusundaki haberlerden sonra bırakır açlık grevini ve Temmuz ayında çıkan afla "özgürlüğüne" kavuşur. Nazım dışarıdadır fakat peşinde de bir polis jipi dolaşıp durmaktadır. Sürekli rahatsız edilmekte, bu arada katledileceğine dair söylentiler yayılmaktadır. 1951 Haziran'ında askere çağılır. 50 yaşındadır ve kendisini askere çağırان devletın başında, ülkenin dört bir yanını satılığa çıkaran, ABD emperyalizmine pazarlayan Menderes iktidarı vardır. 17 Haziran 1951'de bir pazar sabahı Tarabya koyundan bir motorla yola çıkar Nazım Hikmet.

Yurt dışına çıkmaya karar vermiştir. Bu konuda kendisine yardımcı olan kişi; geçtiğimiz yıllarda aydınları Bosna'ya Sırplarla savaşa çağırarak; emperyalizmin kirlı oyununu göremeyecek kadar bilincini yitirmiş, o günlerin idealist bir genci olan Refik Erduran'dan başkası değildir. Önce Roman-ya'ya, ardından Moskova'ya geçer. Türkiye'deki "okuyucularına, yurttaşlarına ve gerçek Türk yurtseverlerine" yazdığı bir mektupta şunları söyler;

"... elbette ki memlekette kalsaydım, aranızda bulunsaydım, çok daha faydalı olurdum. Ama cesedim memlekette kalsaydı, size şimdi yaptığım hizmeti dahi yapamazdım."

Aynı yıl "vatan haini" ilan edilir ve yurttaşlıktan çıkarılır. Toplam 18 yılını tutsak geçirmiştir Nazım. Sosyalizme olan inancıyla birlikte sürekli baskılara, kovuşturmalara uğramış ve Menderes Hükümeti'nin hakkındaki katletme planlarından sonra mücadelesini yurt dışına taşımıştır. Vatanına ve halkına olan sevgisini ve bağlılığını, son nefesine kadar korumuş ve hiç taviz vermemiştir. O günlerde Nazım Hikmet'i "vatan haini" ilan eden siyasi iktidar, bugün ipliği Susurluk'ta pazara çıkan kontrgerilla devletinin ilk adımlarını atmaktadır. Nazım'ı vatandaşlıktan çıkararak, aynı dönemlerde gerçekleşen 6-7 Eylül olaylarını tezgahlayanlardır. Ülkemizde bin gizli operasyonu gerçekleştirenlerin eğitmenleri, ağababalarıdır. O günden bugüne değişen tek şey zulmün boyutlanması, kontrgerillanın ülkenin yönetimine -iradi bir şekilde- tam olarak yerleşmesidir. Parlamento ve hükümetler; emperyalizmin ve MGK kararlarının uygulayıcısıdır. Böylesi bir dönemde halkın aydın ve sanatçısı olmak; emekçi halkları daha da sömürü ve baskı cenderesine alan Amerikancı faşist iktidara karşı, vatan ve halk sevgisiyle donanmaktır. Bu sevgi ve bağlılıkla üretmek, özgürlük için halkın içinde bir yaşamı tercih etmektir. Nazım Hikmet'in yaşamı, inancı ve mücadele azmi bu konuda örnek alınmalıdır. Bugün Nazım'ı "aklamaya", tekrar vatandaşlığa almaya, mezarının ülkeye getirmeye çalışan anlayış, devletin ikiyüzlü, sahte demokratik görünümünden başka bir şey değildir. Faşist iktidarlara göre vatan haini olan Nazım, şiirleri ve inancıyla bugünkü faşist iktidarın da düşmanıdır. Şiirlerini, hayatını televizyonlarda, gazetelerde ele alan, onun için geceler düzenleyen iktidar, bu girişimlerinde Nazım'ı politik, devrimci kimliğinden soyutlamayı amaçlamaktadır. Her türlü kirli oyununa alet etmektedir. Oysa Nazım'ın şiirlerindeki vatan ve devrim sevgisi, halkların kurtuluşuna olan inancı emekçi halkın, devrimcilerin ve devrimci sanatçıların mücadelesinde dile gelmektedir. Onun şiirlerini oyunlara, müziklere yansıtmak, şiirlerini okurken duygulanıp gözyaşı dökmek, Nazım'ı yaşatmanın ve sahiplenmenin tek başına ifadeleri değildir. Burada eksik olan yan; Nazım'ın yüreğindeki sevgiyi tam olarak anlayamamaktır. Ona bu bitmez tükenmez vatan sevgisini aşıl原因 kaynağı ta-

nıyamamaktır. Nazım vatanını ve halkını seviyor çünkü gerçek, hakça bir düzenin sağlanacağı sosyalizmin savunucusu Nazım'ın mücadelecı ruhu-na ve Marksist-Leninist anlayışına sahip olamamaktır. Kuşkusuz bu kolay değildir, zorluklar yaşanır. Böyle bir yaşam bedeller de gerektirir. Ancak bu yaşam onurlu bir yaşamdır. Geleceğe bırakılacak kalıcı izler; her türlü dejenere, yoz, ahlaksız ve duyarsız bir yaşamı reddeden, emekçi halkların bağrında şekillenen bir yaşam biçiminde gerçekleşecektir. Zulme, sö-mürüye, katliamlara karşı hayatın her alanında şekillenen ve giderek güç-lenen özgür vatan mücadelesinin kültür-sanat cephesinde yer alabilmek, bu mücadeleye omuz verebilmek, halkın aydın ve sanatçısı olma onurunu da kazandıracaktır. Nazım Hikmet'in mücadeledeki kararlılığı ve bunun sonucunda oluşturduğu ürünlerle yarattığı değerlere, bugün devrimci sa-natçılar yenilerini eklemektedirler. Bu kapı herkese açıktır. Yeter ki kuşatıl-mış vatanımıza olan bağlılık, özgürlüğe olan inanç ve umut hiç eksilmesin.

Yazımızı, Nazım Hikmet'in hapisshaneden yazdığı bir şiirle bitirelim:

"(...)

Döğüşmemek,

bir mavzer kurşunu kadar olsun

bilfiil

doğrudan doğruya...

Ancak kavgada vurulan acı duymaz

ve kavga edebilmek hürriyetidir

en mühimi hürriyetlerin..." □

EKİM DEVRİMİ VE SANAT

Nadiye R. Çobanoğlu

Ekim 1998

*"Tüm kurtuluşlar, insanı insan dünyasına, insan ilişkilerine,
insanın özüne götürür."*

KARL MARX

Ekim 1917, sosyalist devrimin, en geniş anlamıyla kültürün ve dünya hümanizminin gelişiminde bir dönüm noktası olarak taşıdığı önemi kanıtladı. Lenin'in, Clara Zetkin'le yaptığı bir konuşmada söylediği sözler, Ekim Devrimi'nde yer alan herkes için geçerliydi: "Kızıl Ekim, geniş çapta bir kültür devriminin yolunu açtı. Çeşitli milliyetlerden ve farklı kültür düzeylerinden milyonlarca insanın yeni bir yaşama doğru atıldığını gözünüzün önüne getirin. Sovyet Hükümeti'ne de büyük bir görev düşmektedir. Birkaç yıl içinde, yüzyıllar boyu yapılan kültürel yanlışlar düzeltilecek, kitlelerin kültür düzeyindeki yükselme, Sovyet sanatı, bilim ve teknolojisinin ge-

lişimini sağlayacak, tükenmek bilmez güçleri eğitmek için gerekli sağlam temeli yaratacaktır. Proletarya iktidarı alalı, kültür devrimi için en önemli koşullar, yani kitlelerin uyanışı ve kültür özlemleri gerçekleşti. Yeni bir toplumsal düzen yaratan ve bu düzen tarafından yaratılan yeni bir halkın büyüyüşüne tanık oluyoruz."

"İlkel mülkiyet temeline dayanan bir toplumda, sanatçı, pazar için mal üreten biridir, alıcıya ihtiyacı vardır. Devrimimiz, sanatçıları bu son derece sıkıcı koşullardan kurtardı. Sovyet Hükümeti sanatçıların koruyucusudur. Tüm sanatçılar, kendini sanatçı olarak nitelendiren herkes, kendi ideallerine göre, her şeyden ve herkesten bağımsız olarak eserlerini Özgürce yaratma hakkına sahiptir."

"Ama, elbette ki," diye ekliyordu Lenin, hemen ardından, "... Biz komünistler, ne yönde olursa olsun, bir kaosun ortaya çıkmasına eli kolu bağlı, seyirci kalamayız. Bu süreci de bir plana göre yönlendirmeli ve sonuçlarına biçim vermeliyiz."

Ekim Devrimi'nin getirdiği çok zor koşulların, sanat etkinliklerini güçleştirdiği, azalttığı düşünülebilir. Ama, gerçek bunun tam tersiydi. Tüm ülkeyi boydan boya saran iç savaşın tüm sertliğine, açlık ve kıtlığa karşın, 1920'de Rusya'yı ziyarete gelen H. G. Wells'in karşılaştığı durum ve bu konudaki yorumu ilginçtir: "Rusya'yı baştan aşağı sallayan şiddet fırtınasına karşın, tiyatro ve operalarda sanat çalışmalarının aralıksız sürdürülmesi şaşırtıcı. Petersburg'da, her gece kırktan fazla tiyatro temsili veriliyor; Moskova'da da öyle." Savaş komünizmi yılları, açlık ve ambargo yılları, aynı zamanda sanat alanında cüretkar düşüncelerin ortaya konduğu ve büyük çabaların harcandığı yıllardı.

Ekim Devrimi'nin sert koşulları ve iç savaş, yazar ve sanatçıların gerçek "yüzlerini" ortaya çıkardı, aralarındaki farkları iyice belirginleştirdi. Birçokları halka ve devrim davasına bağlı kaldı, ama bu onların hemen bu çağın karmaşık sorun ve çelişkilerine yöneldiği, toplumsal ve siyasi düşüncelerinin, dünya görüşlerinin, ülkenin ihtiyaç ve çıkarlarına tam anlamıyla uyduğu anlamına gelmiyordu. Hatta Ekim Devrimi'nden önce sosyalist geçinen bazı sanatçılar bile, devrimden sonra, Bolşeviklere karşı düşmanca bir ta-

vır takinabiliyordu. Birçok sanatçı, devrimi anlayamamış, ülkenin içinde bulunduğu güç koşullar onları ürkütmüş, selameti Rusya'yı terk etmekte bulmuşlardı. Devrimi hemen benimseyenler, tüm çabalarıyla devrime katanlar da oldu. Ülkede kalmayı yeğleyen bazı yazar ve sanatçılar da "politikanın dışında kalmayı" seçmişti, bu da şaşırtıcı değildir; çünkü derhal zaferini perçinleyecek, derhal herkesi ikna edebilecek, herkesi kendi yanına çekebilecek devrim yoktur. Lenin, edebiyatçı ve sanatçıların bu tarafsızlığını, aydınları sosyalizm düşüncesine götürecek zorunlu bir aşama olarak kabul ediyor, "... Bolşevizme düşmanlıktan tarafsızlığa, sonra da devrimi desteklemeye geçeceklerdir." diyordu.

Aynı zamanda, bir grup duyarlı yazar ve sanatçı, devrimi bir oldu bitti gibi kabul etmekle kalmak istemeyip eski dünya görüşlerini dönüştürmeye, devrimin, insanların karakterini ve genellikle insan ilişkilerini nasıl değiştirdiğini anlamaya çalıştılar. Bu kuşkusuz, güç ve karmaşık bir süreçti. Güçlükler, daha çok yazar ve sanatçıların eserlerinin konularını ve ideolojik yönelimlerini değiştirmeleri zorunluluğundan kaynaklanıyordu; bu ise dünya görüşlerinin tümüyle dönüşmesi anlamına geliyordu. Böyle başkalaşımalar, her zaman güçtür ve acı verir. Ayrıca, yazar ve sanatçılar arasında artık oluşmuş bulunan yöntem, ifade biçimi ve yaratıcı tarzların önemim de hesaba katmak gerekiyordu. Devrim öncesi gerçekliği tanımlamaya uygun tarzların, devrimi ve devrimin insanları doğru ve sanatsal bir biçimde betimlemeye yetmeyeceği kabul edilmeliydi. Öyleyse, edebiyat ve sanatın yalnızca amaç ve çalışma tarzları değişmekle kalmayıp, sanatçının kullandığı ifade araçlarının da dönüşümü söz konusuydu ve bu da toplumsal, politik ve ideolojik çatışmaları, estetik alanındaki mücadeleye sıkı sıkıya bağlı kılıyordu. Bu nedenle, sanatçılar hemen devrimci kampa geçmeye zorlanamazdı. İdenin, tarafsız kalmayı yeğleyen aydınlar için şöyle diyordu: "Tarafsız olmak ve bizimle iyi komşuluk ilişkileri sürdürmek istiyorlarsa onlara şu cevabı veririz: Bize de gerekli olan bu zâten."

Lenin'in 1922'de yayınlanan "Milan Materyalizmin Önemi" başlıklı makalesi, ideolojik mücadele alanında büyük bir rol oynadı. Lenin, tüm bir tarihi dönem için partinin ideoloji alanındaki görevlerini tanımlıyor, uzun süreli bir çalışmanın programını çiziyordu. Bu çalışmanın amacı; bilimsel dünya

görüŖü ilkelerini savunma ve geliŖtirmek, Sovyet toplum yaŖamının tüm alanlarına bu ilkeleri egemen kılmaktı.

Makalenin ana konusu; ideolojinin sınıf ve parti karakteri taŖıdıđı ve bunun sonucunda komünistlerin görevinin, burjuva ideolojisine, gerici felsefeye, idealizm ve mistisizmin bütün türlerine karŖı sistematik bir saldırı yürütmek olduğuuydu. "... Bu mücadele" diye altını çiziyordu Lenin, "komünistlerin, parti üyesi olmasalar bile tüm tutarlı materyalistlerle iŖbirliđini gerektirir."

Lenin, Marksist felsefe ile doğa bilimleri arasında ve Marksist filozoflarla bilim adamları arasında sıkı bağlar kurulmasına çok önem veriyor, "Çünkü" diyordu, "komünist olmayanlarla, en çeŖitli etkinlik alanlarında iŖbirliđi olmaksızın komünist toplumun kurulmasında hiçbir baŖarı söz konusu olamaz."

Ekim Devrimi, Sovyetler Birliği'nde, Marksist-Leninist felsefe ilkelerine dayanan yeni bir sanat anlayıŖı getirdi. Marx-Lenin-Stalin doktrini, insan toplumunda sanatın rolünü bütün aklığıyla tanımlar. Kurumların üstünde yükselen "ideolojik üstyapı"lardan biri olan sanat, gerçeğin bilgisine ulaŖmakta özel bir araç rolü oynar. Sınıf savaŖlarından doğan toplumsal evrimin mantığı gereği, ideolojik üstyapılar, ya var olan toplumsal düzende devrimci bir deđiŖim eğilimi gösterir yahut da var olan toplumsal düzenin sürmesine ve sađlamlaŖmasına hizmet eder. "Sanat için sanat" yoktur. İnsanlık tarihinin tüm aŖamalarında, sanat toplumsal iŖlevleri yerine getirmiŖtir ve bunun sonucunda, siyasetten, maddi çıkarlardan; toplumsal sınıf çıkarlarından uzak bir Ŗey olarak düşünölemez.

Sovyet sanatının geliŖim süreci, sosyalist ideoloji temeli üzerinde, ölkenin tüm yaratıcı güçlerinin sağlam bir yapı oluŖturması sürecidir. Sovyet sanatçılar, yalnızca konu bakımından yeni olmakla kalmayıp yeni göröŖŖler de içeren, yeni insanın ve Sovyetler Birliği'ndeki insan iliŖkilerinin tüm içsel anlamını yansıtan eserler yaratmıŖlardır. Bu yeni sanat anlayıŖı, yeni gerçekeçi biçimlere bürünmek zorundaydı; bu, Sovyet sanatının ve eleŖtirisinin sloganıydı.

Proleter bakış açısından, Sovyet sanatçılarının kitlesel temelinin oluşması, sosyalist yapılanmanın başarılı gelişimiyle birlikte derinleşen, uzun ve karmaşık bir süreçtir. Sovyet sanatının gerçek tarihi gelişimi, geçmiş yüzyılların sanatını eleştirel biçimde özümleme ilkesinin benimsenmesini getirdi. Sovyet sanatında, yeni temalar üzerinde derin ve ısrarlı çalışmaların sonucunda, yaşanan olaylara dayanarak, geçmiş yüzyılların sanatının eleştirel özümlemesi ve gerçek ustalığın kazanılmasıyla, Sovyet sanatı, gelişiminin tümünü belirleyen yaratıcı bir yöntemi, sosyalist gerçekçilik yöntemini uygulamaya başladı. Bu sanat, Stalin'in deyişiyle, biçim bakımından ulusal ve içerik bakımından sosyalistti. Edebiyat ve sanattaki gerçekçilikse, eski Rus geleneğine dayanıyordu. Bu geleneğin özünü, M. Gorki'nin sözleri çok net bir biçimde açıklar: "Rus edebiyatı demokratik duygu açısından zengindi, toplumsal yaşamın sorunlarını çözmek için duyulan istek, mesajlarındaki insancılık, özgürlük tutkusu ve halkın yaşamına gösterilen derin ilgi bu edebiyatı güçlü kılıyordu."

Yaratıcı yöntemler ve teknik deneyimler çok çeşitli olmakla birlikte, Sovyet sanatı ülkenin yeni yüzünü, yeni yaşamın aktif kurucuları olan milyonların yeni düşünce, duygu ve özlemlerini ve yaşam tarzının hızlı değişimini sanatsal imajlarla dile getirmek gibi ortak bir niteliğe sahipti. Lenin, sosyalist sanatın ilkelerini tartışırken şu sözleri söylemişti: "Sanat, halka aittir. Geniş emekçi kitlelerin ta derinliklerine kök satmalıdır. Sanat, kitleler için anlaşılabilir olmalı, halk kitleleri sanatı sevmelidir. Sanat, kitlelerin duygu, düşünce ve iradesini birleştirmeli, kitleleri eğitmeli ve yüceltmelidir."

Sovyet sanatının özelliklerinin, içinde geliştiği özel atmosferin, sanatçıları için yeni yaşam koşulları ve yeni çalışma biçimleri yarattığını kabul etmek mantıklı olur. Sanatçılar artık zengin patronlarının kaprislerinin kölesi değildi, dar sanat çevrelerinin zevklerine hizmet etmek zorunda da değillerdi. Sovyet sanatçılarının, ülkenin yaşamıyla, halk kitlelerinin çıkar ve özlemleriyle organik birliğinden tartışılmaz bir gerçek olarak söz edebiliriz.

Sovyet iktidarının şafağında, Lenin "Deneyim, aydınların, yazar ve sanatçıların kaçınılmaz ve geri dönülmez biçimde, bizim saflarımıza geçtiğini gösterecektir" demiş ve bu öngörüsü kesinlikle doğru çıkmıştır. Buna pa-

ralel olarak, daha güç ve karmaşık bir görev de yerine getirilmiş, işçi ve köylü kitleleri arasından yeni aydın kadroları, yazar ve sanatçılar yetiştirilmiştir; bunlar olmaksızın geri tarım ülkesi Rusya'nın, ileri bir sanayi ülkesine dönüşmesi olanaksızdı. Burjuva entelijensiyanın yeniden eğitilmesi, ayrıca işçi ve köylü saflarından gelen yeni bir yazar ve sanatçılar, aydınlar katmanının oluşumu ve sosyalist yapılanmada görevlendirilmesi, insan toplumu tarihinde evrensel öneme sahip, büyük bir başarı, büyük bir olaydır.□

NİL, İDİL, AYŞE VE GÜNÜMÜZ SANATÇILARI

Tavir

Nisan 1999

Türkiye devrim mücadelesinin kahraman şehitlerini saygıyla andığımız şu günlerde, devrimci mücadelede sanatçıların bağrında yetişip halkın sanatçısı olma şerefini yaşayarak şehit düşen Ayşe İdil Erkmén, Ayşe Gülen ve Ayşe Nil Ergen'i ve onların savunduğu değerleri daha bir değerli kılan bir süreci yaşıyoruz. Bu öyle bir süreç ki; hem sapla samanın birbirine karıştığı iddiasını sonuna kadar haklı çıkartan hem de halk ile halktan kopan kesimlerin arasındaki uçurumun giderek derinleştiği, yarığın giderek açıldığı tespiti doğrulayan bir süreç. Görünüşte birbirine zıt gibi duran bu iki iddia, aslında bire bir içinde yaşadığımız ülkenin özellikle aydın-sanatçı kesiminin yaşadığı çıkmazı ifade etmektedir. Bu çıkmaz, sadece küçük burjuva aydınının yaşadığı bir sıkıntı da değildir üstelik. Bu, tarihin bir bölümünde hatta bugün bile birçok kesimin ona büyük ilerici misyonlar yüklediği burjuvazinin de yaşadığı bir çıkmazdır. Daha doğrusu burjuvazinin yaşadığı durum çıkmaz olmayı aşmış, çürümeye evrilmiştir. Yazımızda bunları başlıklar altında incelemeye ve İdil, Nil ve Ayşe gibi halk sanatçılarına bugün duyulan ihtiyacın elzemliğini vurgulamaya çalışacağız.

Söylemesi çok zor ve üzücü ama bugün ülkemiz aydınları ve sanatçıları birkaç istisna dışında büyük bir çürümeyi, yozlaşmayı yaşamaktadır. Burjuvazinin icazet alanında politikacılık yapanlar, sistemin yozlaşma politikalarına ekmek parası edebiyatıyla dört elle sarılanlar, tekellerin gölgesinde solculuk yapanlar, halka küfredenler, burjuvaziye övgüler düzenler, tek kutuplu dünya masallarının teorisyenliğine soyunanlar ve emperyalizme yaltaklananlar, baldır bacak şov yaparak sanatçı etiketi alanlar, küçük farklarını koruyarak ama bir birlerine hoşgörülle yaklaşarak bir arada yaşamaktadırlar. Globalleşen, küreselleşen dünyada onların aralarında sadece global farklar kalmıştır. Özünde hepsi aynı çıkar çevreleri ve sisteme hizmet eder bir role bürünmüşlerdir. Bu sistemin dışında, ilkelerini koruyarak namuslu kalmaya çalışanlar da var kuşkusuz ama onlar da bir elin parmaklarını geçmiyorlar. Onlar bugün, ya maddi sorunların içinde hayatla cebelleşiyorlar ya da örgütsüzlüğün getirdiği ve bu topyekün saldırının karşısında "namuslu bireyler" olarak mücadelelerini sürdürdükleri için cılızlaşmışlardır. Üretimlerini halka ulaştırmada sorunlar yaşamakta ve yalnızlaşmanın daha hazin bir boyutunu yaşamaktadırlar.

Sistemin sanatçılarının yaşadıkları ise daha karmaşık bir süreçtir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi onlar çeşitli alanlarda çeşitli biçimlerde örgütlenmişlerdir. Kimisi halkçılığı, kimisi bireyciliği yüceltir, kimisi görünüşte siyasetten bihaberdir ama hepsi düzenin dümen suyunda bir yaşam sürdürmekte, üretimlerini, sanatsal etkinliklerini buna göre biçimlendirmektedirler. Bununla birlikte gazetelerde, televizyonlarda sık sık boy göstermekle kof bir ünlülüğe kavuşmakta, cepleri para dolmakta ve bununla tatmin olmaktadır.

Fakat bazı somut gerçekler var ki bunlar kimse tarafından aslında inkar edilememektedir. Her gün evlerine ekranlardan evlerine konuk oldukları halkla aslında aralarında hiçbir bağ yoktur, varolanlarınkı de çoktan kopmuştur. Bu yüzden de düzenin şişirme kampanyalarıyla olduklarından daha büyük gösterilmeye çalışılmaktadırlar. Yok satan romanları, onların halk tarafından çok tutulduğundan öte düzenin halka dayattığı ve halkta kendine ait olmayan bir yaşamın özelemlerini tatmin etmeye çalıştıklarının bir göstergesidir. Hepsinin üretimleri birbiriyle benzeşmektedir. Çünkü

beslendikleri kaynak sığ ve aynıdır, bu yüzden de üretimde sığlaşmışlardır. Olur ya içlerinden biri diğerlerine göre daha özgün bir hikaye yakaladığında el üstünde taşınmaktadır. Bu görünüşte başarı aslında sanatsal, estetik bir başarı değil; diğerlerine göre bir adım olma başarısıdır ki genel kıstaslarla ele aldığımızda çitaları yerden bir adım bile yükselememiştir.

Üretimsizlik, açmazlar artık çürümeyi dayatmıştır. Ve çürümenin sanatını yapmaya başlamışlardır. İnançsızlık, ahlaki dejenerasyon onların sanatlarında yükselen değerler haline gelmeye başlamıştır.

Durumun bir yanı buyken, diğer yanı da daha düne kadar halkın yanında görünen ve güç sevdalısı olan küçük burjuva sanatçıların bugünkü ruh hali ve durdukları yerdir.

Hep söyleriz, küçük burjuvada güç saplantısı vardır. Onun yeri hep gücünün yanındır. Devrim, küçük burjuva için karşısında olunacak bir olgu değildir. Ama güçsüz devrimciler uzak durulacak kişilerdir. Ne zaman ki güçlenilir, küçük burjuva da hemen devrimcilerin yanı başında biter. Bizim ülkemizin küçük burjuva sanatçıları için de bu tespit geçerlidir. Fakat 12 Eylül sonrasında küçük burjuva sanatçıların hayat içindeki yeri de değişmiştir. Artık sınıfsal anlamdaki küçük burjuva sanatçıların yeri eskisi gibi değildir. Onlar ne '70'lerin küçük burjuva sanatçısıdır ne de Gorki'nin eleştirisini yaptığı küçük burjuvalardır. Artık ülkemizin küçük burjuva sanatçıları tekellere entegre olarak yaşamını idame ettirmektedir. Sponsor etiketiyle kapı kapı tekelleri dolaşmakta ve icazetleri ile sadakalarını alıp "sanatsal etkinlikleri"ni gerçekleştirmektedirler. Yani durum küçük burjuva sanatçıları için giderek vahimleşmektedir.

İşte devrimin sanatçıları böyle bir düzende, böyle bir keşmekeşin ortasında net, kararlı, yerini ve safını belirlemiş olarak adımladılar yollarını. Dipten, giderek yükselen bir sele, düşe kalka, hata yapa yapa, doğrularını hayat içinde sinayarak öğrendiler ve adım adım halklaştılar. Geleneklerinden, değerlerinden öğrenerek, onlara sıkı sıkıya sarılarak yürüdüler. Halkın içindeydiler, onlardan biriydiler. Giyimleri kuşamları, davranışları, yani yaşam biçimleriyle.

Sanatsal yetenekler hiçbir insanı diğlerinden üstün kılmaz. Bu yetenekler bir ayrıcalık değildir. Ama bu yetenekleri olan, bunu geliştirenler, bunu yine halka sunmakla yükümlüdürler. Halk kesimlerinin de estetik, beğeni düzeylerini yükseltmek onlardan öğrendiklerini yoğurup işleyerek onlara sunmakla, eğitmekle, değiştirmek, dönüştürmekle yükümlüdürler. Ayşe, İdil ve Nil bugün ülkenin her yanında çağlayan böyle bir nehrin damlalarıydı. En değerlileriydi.

İdil; iyi bir iktisatçı, iyi bir piyanist ya da tiyatrocı olabilecek, iyi de para kazanabilecek olanaklara sahipti. Elleriyle itti, yüzüne bile bakmadı düzen nimetlerinin. Ayşe Nil; iyi bir mimar olarak, iyi bir sanatçı olarak bu düzen içinde rahat bir yaşam sürdürebilirdi. O da eliyle itti ve devrimci saflara koştu. Halkıyla iç içe yaşadı. Bedeniyle, beyniyle duydu bu hazzı. Ve Ayşe...

Onlar sömürsüz bir dünya için ellerinden ne geliyorsa hünelerini katarak ördüler devrimin sanatını ilmek ilmek.

Örgütlüydüler. Böyle bir canavarı ezmek için kenetlenmek gerektiğini, yaşamın her alanında hem de sıkı sıkıya kenetlenmek gerektiğini bildikleri için örgütlendiler, hiç kopmamacasına. Kendi düzenini hakim kılmak isteyen bu düzenin egemenleri her seferinde bu örgütlülüğü ezmeye çalıştılar. Ama ne coşkuları ne de üretimleri tükendi, sığlaştı. Baskıların arttığı ölçüde coşkuyla ürettiler. Halk gerçeğini görerek onların yaşamlarındaki çeşitliliği, renkleri görerek zenginleştirdi üretimleri. Bu renklerden bihaber olanlar giderek sığlaşıırken onlar yeni ufuklara yelken açtılar. İnandıkları değerler uğruna günü geldiğinde en güzel eseri, canlarını verdiler. Mücadeleyi şehitlikleriyle taçlandırıdılar. Halk denizinin küçük damlaları, kendi yataklarını açan ırmaklar oldular.

Onları değerli kılan tek başına şehit olmaları değildir kuşkusuz. Çünkü onlar yaşamları, üretimleri, disiplinleriyle, öğrendikleri ve öğrettikleriyle kesintisiz bir sürecin sonucunda şehit düştüler. Yani şehitlik, onlar için bir değerler bütünü oldu. Onların yaşamı ve düşünceleri kavranamadan ne şehitlikleri ne de tereddütsüz ölmeleri anlaşılabilir. Ama biz, günümüzün iflah

olabilecek aydın ve sanatçılara -iflah olmazlara seslenmek artık zaman kaybından başka neye yarar ki- "onlar gibi ölü" demiyoruz. "Onların düşüncelerini, ideallerini, yaşamlarını adadıkları şeyleri kavrayın" diyoruz. "Üretimin, toplumsallaşmanın ne olduğunu böylece anlayacaksınız" diyoruz. Ama tabi bu çağrıya kulak vermek onların bileceği bir şey, bunu da biliyoruz.□

SANAT SOKAĞA ÇIKMALI

Mehmet Esatoğlu

Nisan 2008

Sanatın yeri neresidir? Sanat yaşamın içinde izleyicisiyle nerelerde buluşmalıdır? Bu soruya her sanatçı kendi dünya görüşü ve sanat yaklaşımından yola çıkarak bir yanıt verebilir.

Kimi sanatçı sanat ürettiği kitle ile yoğun ilgilidir; kimi sanatçı ise yalnızca kendi ürünüyle...

Kendi ürününü ortaya koyup giden bir sanatçı için, sanatın kitleyle buluştuğu anın pek bir önemi yoktur. Belki ürününe yönelik bir duyguyla oyununun görkemli bir tiyatrodan oynanmasını ya da resminin, heykelinin önünde gelen bir galeride sergilenmesini isteyebilir.

Ürünün en geniş kitlelerle buluşmasını hedefleyen sanatçının ise birincil hedefinde, sergilenecek mekân ve mekânın koşulları yoktur. Hangi kitleyle buluşacağı ön plandadır.

Zaten ürünü var ederken de bu hedefle yola çıkmıştır. Örneğin ticari olmayan bir tiyatro, oyununu üretirken hangi kitleyle buluşacağını baştan sona gözetir. Dekorundan, ışığından, oyun biçimine kadar her şeyi ona göre var eder.

Ülkemizde özellikle '60'lı yılların sonunda yoğun bir tartışmaydı. Sanat ve mekân ilişkisi. Çünkü muhalif tiyatro sanatçılarının "Her yer sahnedir!" slo-

ganı bir dolu sanatçının perspektifini altüst etmişti. Bu çağrı, sanatı sokağa çıkarmayı, kahvede, okulda, her kesimden kitleyi sanatla, tiyatroyla buluşturmayı hedefliyordu.

O yılların amatör toplulukları "Devrim İçin Hareket Tiyatrosu" ve "İşçinin Tiyatrosu", İstanbul'un yeni yeni gecekondulaşmaya başlayan semtleri, Gültepe, Çeliktepe gibi alanlara gösterilerini taşımaya başladılar.

Sokak, sanatla çok canlı bir ilişki kurdu. Oyuncular oyun sonrası evlere, kahvelere konuk edildiler.

Bir yandan oyuncular hiç tanımadıkları bir kitleyle buluşuyor, öte yandan da Anadolu'dan gelip kente yerleşmiş yığınlar kentteki tiyatro ile tanışıyor-du. Sokakta izledikleri oyun izleyicilerin; oyun sonrası sohbetler ise, sanatçıların gündemlerine bir dolu bilmedikleri konuyu sokmaya başladı.

Örneğin izleyiciler o günlerde büyük bir heyecanla beklenen İstanbul Boğaziçi Köprüsü'nün arkasında hangi arazi yağmalamalarının yattığını, Anadolu'nun birçok sorunuyla kendi kaderine terk edilirken tüm gelirlerin büyük kentlere akıtıldığını öğrendiler. Bu öğrendikleri, onları muhalif bir duruşa yönlendirdi.

Sanatçılar ise kentin yanı başında yaşamaya çalışan geniş emekçi yığınlarıyla, onların verdikleri yaşama savaşıyla tanıştılar. Oyun üretirken, bu konuları ve insanları da anlatmaya koyuldular.

Sokak tiyatrosunun bu ilk örnekleri bir süre sonra, 12 Mart askeri darbesinin ardından son buldu. 1975 sonrası genişleyen işçi eylemleri, grevler, faşist saldırılar ve gecekondu halkının direnişinde sokakta sanat yeniden canlandı.

Bizim ülkemizde '60'ların sonlarında başlayan sokak gösterilerine dünyadaki kimi ülkeler çok yabancı değildi.

1915 yılında kapitalizmin krize girişiyle proletaryanın gelişmiş olduğu Avrupa ülkelerinde sokak gösterileri oldukça yaygındı.

Uzun yıllar klasik Avrupa geleneği nedeniyle kırmızı kadife perdeler ardındaki tiyatro, kapitalizme kafa tutan sanatçıların girişimiyle sokağa çıkıyordu.

İş çıkışı sokakta oyunla karşılaşan emekçiler, büyük bir coşkuyla izliyorlardı oyunları.

Oyunlar gündelik sorunlarından işsizliğe pahalılığa, emekçilerin ve toplumun yaşadığı baskılara, devletin yığınlar üzerindeki sistematik terörüne dek bir dolu soruna değiniyordu.

O dönemi ele alan yazarlar sokak tiyatrosunu, "İşçi sınıfının eğitici ve harekete geçirici araçlarından biri" olarak değerlendiriyorlar.

Almanya'da Alman Komünist Partisi ile sıkı ilişkiler içindeki sokak tiyatroları, para babalarının sınıf üzerindeki oyunlarını teşhir ederken, sanat alanında da sokağa ve kitlelere yönelik bir cephe açıyorlardı.

Özellikle o yıllarda "Kızıl Ses", "Genç Muhafız" ve "Kızıl Fareler" toplulukları sokakta gerek öz, gerekse biçim yönünden görkemli örnekler ortaya koydular.

Buradaki sokak tiyatrosu örnekleri politik eylemle iç içe geçmiş, onun politik, estetik öncülüğüyle hareket eden topluluklardı.

Bu topluluklar, ilk örneklerinde daha çok "bir devrim heyecanı", "etkili sahne söylevi", "yoldaşça dayanışma çağrısı" ağırlıkta gösteriler yaptılar.

Giderek devrimci edebiyat ürünlerini oyunlaştırma yoluna gittiler. Ardından da bu alanın kendi yazarlarını yarattılar.

Politik tiyatronun kurucusu ve kuramcısı Erwin Piscator ise, bu dönemin hemen ardından Almanya'da sınıf mücadelesinin en keskin olduğu şehirlerden Berlin'de "Proleter Tiyatro"yu kurdu. Dünya devrimci edebiyatının önde gelen yapıtları bu topluluk tarafından oyunlaştırılarak sahnelendi.

Bu örnekler içinde Andor Gábor'un "Büyük Kapı Önünde", Maksim Gorki'nin "Düşmanlar", Franz Jung'un "Güney Denizinin Adalıları" adlı yapıtları sayılabilir.

Sokak tiyatrosu, geçtiğimiz yüzyıla girerken etkinliğine yeni bir biçim gibi görünse de kimi eleştirmenlerin ve araştırmacıların ifade ettiği gibi özüne dönerek başlıyordu.

Aslında açık alanın bir etkinliği olan tiyatro, heykel, müzik; çok sonraları

salonların, galerilerin içine sokuluyor, oralarda başka bir biçime bürünüyordu.

İnsanlığın oluşum döneminde, toplayıcılık-avcılık döneminde ve ilkel kömünal toplumda sanat, dışarıda ve kalabalığın içindedir. Anlattığı konular, insanın yaşamını devam ettirebilmesi için yaşamsaldır.

Örneğin avlanmayı anlatır oyun. Ama bu oyundan herkes bir şeyler öğrenmek durumundadır. Burada ilginç olan şudur: Oyuncu iyi anlatmak zorundadır. Çünkü izleyene doğru dürüst anlatamazsa kendi de açlığa mahkûm olacaktır, izleyen de.

Aslında bu, günümüz için de geçerlidir. Sanatçı üretmekten ve ezilen kitleler izlemekten yan çizerlerse her iki taraf da kaybetmektedir.

'90'lı yıllardan bu yana ülkemizde ve dünyada sanatçı, halkın uyutulmasında bir araç olmakta, izleyen de kendini uyaran ve anlatandan uzaklaşarak kendini uyutanın peşinden koşmaktadır.

Ülkenin baştan ayağa politik olarak kaynayıp durduğu bugünlerde sanat vakit geçirmeksizin sokağa çıkmalıdır. Sokakta medyatik bombardımanla kafası karmakarışık olmuş kalabalıklara yalın ve uyarıcı bir sesle gerçekleri anlatmalıdır.□

EDEBİYATTA SINIFSAK ANLAYIŞLAR...

Elvan Alper

Ağustos 2008

Aydınlanma Dönemi'yle birlikte yepyeni bir tarihsel sürece giren dünyada aklın öne çıkması ve bilimin ilerlemesiyle üretim ilişkileri yepyeni bir boyut kazandı. 19. yy'da ise tarihsel gelişimin diyalektik olarak kavranması ve mevcut üretim tarzının değişmeden tarihin değişemeyeceğı, tarihsel materyalizmle ortaya konuldu. Bu değişimin kendiliğinden olamayacağını belirten Marksizm; "Filozoflar, dünyayı farklı biçimlerde yorumladılar; ama asıl olan onu değiştirmektir." sözüyle 20. yy'a damgasını vurdu. Ekonomi-politiğın yanı sıra edebiyatta; kültür, estetik, gerçekçilik, yabancılaşma gibi konuların ele alınmasının ve pratiğ'e dönüşmesinin gerekliliğı anlaşılmış oldu. Böylece, kapitalist ve sosyalist ideolojiye bölünmüş iki kutuplu dünyada "edebiyat", kültürlerin biçimlenişinde yeniden önemli bir rol oynadı.

Modernizm kavramı, Marksizmle I. ve II. Paylaşım Savaşı arasında buluştu. Marksçı edebi gerçekçiliğin ne olması gerektiğinin tartışıldığı 1930'lu yıllarda Sovyet Yazarlar Kongresi, "dünyayı değiştirmek" gerektiğini savunarak sosyalist gerçekçilik ilkesini benimsedi. Batılı yazarlar ise faşizmin alabildiğine geliştiği ve dünyayı tehdit etmeye başladığı bir dönemde edebiyatın değiştirici gücünü kullanmayıp genel olarak bireysel üretimi tercih ettiler.

Batı Marksistleri, Marksizmin ekonomik, politik ve sosyal olarak devlet üzerindeki vurgusunu revize edip kültür ve sanata kaydirdi. Estetik kavramı çerçevesinde "sosyalist sanat ideolojisi", "sanatta sınıf özellikleri" gibi konularda tartışma alanı genişletildi. Lucaks ve Gramsci gibi yazarlar Marksizmin sadece bir toplumbilim değil, aynı zamanda kültür ve bilinç teorisi olduğunu söylüyorlardı ancak kültür ve bilincin ekonomik, politik, sosyal değişim yaşanmadan değişemeyeceğini göz ardı ettiler. "Felsefe, proletarya ortadan kalkmadan kendini gerçekleştiremez; proletarya da felsefe gerçekleşmeden kendini ortadan kaldıramaz" tezinden hareketle öncü olan parti değil, işçi veya fabrika konseyleri gibi örgütlere dayanak olmaktı, parti bir sonuçtu onlara göre. Edebiyatta Lucaks, "Bütünsellik" kavramını çelişkilerin çözülmesinin dayanağı olarak gördü. "Varlığın bütünselliği ancak biçimler tarafından ele alınmadan önce her şeyin benzerlik olduğu, biçimlerin zorlama değil, bilince ulaşma ve özellikle içte belirsiz özlem olarak biçimlendirmeyi bekleyen şeyin yalnızca dış yüzeye çıkışı olduğu, bilginin erdem ve erdemin mutluluk olduğu, güzelliğin dünyanın anlamını görünür kıldığı yerde mümkündür." Toplumsal bütünselliği bütün çalışmalarını ile birlikte kavramak ve ortaya sermek için yüzeydeki görünüşlerin ötesine geçmeyi başarmış olan edebiyattır. Sanatta gerçekçilik teorisi bununla ilgilidir düşüncesi 60'lı yılların edebiyatında da tartışma konusu olmaya devam etti.

Sovyetler Birliği'nde "sosyalist gerçekçi" edebiyat, 1925–1930 yılları arasında doğmaya başladı. Burjuvazinin çürümüş yoz kültürüne karşı çetin bir mücadele verildiği yıllarda Stalin yazarlara büyük önem vererek onları "insan ruhunun mühendisleri" olarak ilan etti. 1934 yılında toplanan Yazarlar Kongresi'nde Gorki, sosyalist-gerçekçiliği şöyle tarif etti: "Gerçekçilik, bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme varan yolda gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele almalıdır."

Gorki, edebiyatın parti edebiyatı olmasını, halkçılıktan ayrılmamasını özgür bir edebiyatın temeli olarak görür ve "Sovyet edebiyatının başarısı, sosyalist inşanın başarısına bağlıdır" der...

Sovyet Rusya'da edebiyat yeni insanın ruhunu bireycilikten koparıp sosyalleştirmeye çalışırken "resmi ideolojiye hizmet etmiş olmaz mı?" denilerek "Stalin dogmacılığı"yla eleştirildi.

Bu eleştirilerin elbette ki ideolojik temelleri vardır. Proletarya ideolojisi karşısında burjuva ideolojisini savunmakla eşdeğer olan bu tartışmanın, bilinçli bir karşı-devrimci hareket olduğu açıktır. Sosyalizme, Marksizm-Leninizme doğrudan saldırıya cesareti olmayanların, Stalin'e ve onun düşüncelerine, politikalarına saldırarak bu amaçlarını gerçekleştirmeye çalıştıkları da yine çok açık bir şekilde ortadadır. Ki burada Stalin'e saldırmanın, özünde Marksizm-Leninizme saldırıya eşdeğer olduğunu belirtmek, bu tartışmaya konulacak son noktadır.

II. Paylaşım Savaşı başlarken Sovyet Edebiyatının en bilinen yazarları İlya Ehrenburg, Leonid Leonov, Fadayev, Şolohov, Ostrovski'ydi. Bu yazarların eserlerinde faşizme karşı direniş ve yurtseverlik temaları ön plana çıkar. "Her dönemin kendine özgü türleri olduğu su götürmez bir gerçek. Yazarın bir gözlemci olduğu düşüncesini bütün bütüne bırakmalıyız artık. İnsanın iç dünyasını açığa vurmalıdır yazar; bu da anlattıklarına benzeyen şeyleri kendisi de duyabilmişse gerçekleşir." görüşüyle İlya Ehrenburg, edebiyatta dış dünya ile iç dünyanın dengesini kurma yoluna gitti.

"Parti ve onun ideolojisi, sanata engel midir, değil midir?" tartışmaları sürüp giderken Sovyet Edebiyatında "liriko-romantik" olarak adlandırılan bir akım ortaya çıktı. Adından da anlaşılabilceği gibi ölüm, aşk, kıskançlık gibi duyguların, pornografiye yer vermeden yazıldığı edebi akım olarak gelişti. Milyonlarca evladını faşizme karşı yitiren Sovyetler'de savaş sonrası kuşağın yazarları bu akımı benimsediler.

1960'larda ise revizyonist politikalarla sosyalizmin altı yavaş yavaş oyulurken, yazarlarda da devrim öncesi Rus burjuva gerçekçiliğinin izleri yeniden ortaya çıkmaya başladı.

Tolstoy'un "Savaş ve Barış" romanından etkilenip, Simonov'un romanlarında savaşta cephe cephe gezerek o yerlerden haberimiz olurken; Fadeev, Sovyet iktidarı için her şeylerini feda eden halk savaşçılarının ruhsal durumunu anlatırken, yeni iktidarla birlikte durum değişmeye başladı.

Sosyalist gerçekçi edebiyatı bir kenara iten Vasili Aksionov "Meslektaşlar", "Yıldızlara Bilet", "Fas Portakalı" romanlarıyla bohemciliğe kapı açarak geriye dönüşün ilklerinden oldu.

Aleksandr Tvardovski'nin "Ufuktan Daha Uzak" adlı uzun şiirinde ise Stalin dönemi açık bir şekilde karalandı. Şairin edebiyat sohbetlerinde Sibirya'daki işçilerin durumu verilerek, Stalin'in son on yılda Sovyet halkı üzerinde olumsuz rolü olduğu anlatıldı. Stalin'in yarattıklarının eleştirilmesi üzerinden yürütülen saldırı dalgasının, Sovyetler Birliği'ndeki revizyonist iktidarın başa geçmesiyle hızlandığını görüyoruz böylesi romanlarla...

Batı aydınları tarafından "Stalin döneminin eleştirisi" adı altında Marksizm-Leninizm hedef tahtasına oturtulmuş olsa da, tek başına bu dönemde ortaya çıkan edebiyat ürünleri ve okuryazarlık alanındaki müthiş ilerleme bile, bu karalamaları boşa çıkarmaya yeter.

Sosyalizmin ilan edildiği ülkelerde okuma-yazma oranının çok fazla arttığı, kültür ve edebiyatın aydınların işi olmaktan çıkarak halkın seviyesine indirildiği gizlenemez bir gerçektir. Sovyet Devrimi'nden 1970'lere kadar bir milyondan fazla kitap basıldığı açıklanmış, Macaristan'da 1938-1954 yılları arası kitap basımının % 400 arttığı belirtilmişti. 1949 yılında Çin'de iktidarı alan Mao, yine kültür devrimiyle işe başladı. Proletarya edebiyatını oluşturmaya çalışan devrimin kadroları, edebi türleri fabrikada, üretim kooperatifinde topluyor ve daha sonra eser danışmanlarının yani profesyonel yazarların ve politik kadroların yardımıyla ortak çalışmayla hazırlanıyordu. Böylece 1970'li yıllarda, Çin yılda yaklaşık 800 milyon "edebi" metin ürettiğini açıklama imkânı buldu.

II. Paylaşım Savaşı'ndan sonra Polonya, Macaristan, Yugoslavya, Çekoslovakya gibi halk demokrasilerinin kurulduğu ülkelerde aydınlar; Nazilerin yaptıklarından psikolojik olarak kurtulmaya çalışan halka, bunun yolunun çok okumaktan, dogmatizmden kurtulmaktan geçtiği ve tabii bir de; insanı, eylemleri ve vicdaniyla bütünleştiren sosyalizm ile mümkün olabileceğini söylüyorlardı. Ulusal kültürlerinin mirası üzerine lirik, gerçekçi eserler verme yoluna giderek yeni kurulan ekonomik, siyasal sürecin edebiyatın temel sorunu olacağı vurgulanmıştı.

1960'lı yıllarda dünya; Amerika ve Avrupa'da öğrencilerin önderlik ettiği, aydınların destek verdiği burjuva demokrasisi içinde daha fazla özgürlük isteyen isyanlarıyla sarsıldı. Önderliğini öğrencilerin yaptığı eylemler, ilk olarak ABD'de 1962 yılında demokratik üniversite talepleriyle "herkesin

katıldığı aktif, demokratik bir toplum kurmak" ve bu işe "kendi hayatlarından başlamak" felsefesiyle yol alırken; Vietnam'ın önce Fransa sonra Amerika tarafından işgali, Amerikalı üniversite öğrencilerinden büyük tepki gördü. Fransa'da ise öğrencilerin bu eylemlilikleri sendikalar ile bütünleşerek sistemi değiştirme yoluna girmeye çalışmaktaydı. "Sınıfsız bir toplum" istemlerini dile getiren öğrenciler; "Burjuva ihtilali hukuki oldu, proleter ihtilali iktisadi oldu. Bizimki ise insanın insan olması için sosyalist ve kültürel olacak" söylemindeydiler. Bu çok iddialı görünen laflar bir işe yaramadı, öğrencilerin ateşli tartışmaları ve üniversite işgalleri bizzat Fransız komünist, sosyalist partileri ve sendikaları tarafından durdurulmaya çalışıldı. Örgütsüz bir şekilde büyüyen birbirinden etkilenen ama birbirinden tamamen bağımsız olan ve yer yer büyük çatışmaların da yaşandığı bu hareketler böylece kısa sürede söndü.

Almanya'da ise deyim yerindeyse Hitler'in hayaletiyle bile yeniden karşılaşmaktan korkan ve buna karşı direnen, kapitalizmin yarattığı "üniversite'nin "uzmanlık aptalı" yetiştirmeye yaradığını söyleyen gençlik vardı sistemin karşısında. Yine iktidarı hedeflemeyen, örgütsüz bir şekilde gelişen; Marksizm, anarşizm ve egzistansiyalizmin (varoluşçuluk) harmanlanmasından oluşturdukları teorileriyle, kırmızı bayrak çekmekten aşk yapmaya kadar varan eylemler yaptılar. Dolayısıyla yapılan eylemler ilginç protestolar olmaktan öteye geçmedi ve bir şeyleri protesto etmenin hazzını yaşadıkları eylemlerinde Vietnam'ın işgalini protesto ediyorlar, ABD ırkçılığına savaş açıyorlar, İran Şahının baskı rejimini istemiyorlar ve Yunanistan'daki faşist darbeyi kınıyorlardı.

Marksizm ile ilişkilendirilen yeni sol arayışları dünyada devam ederken 1923'te Frankfurt'ta kurulan, 1933'te Almanya'dan sürgün edilen ve 1950'li yılların başında Frankfurt'ta yeniden kurulan "Toplumsal Araştırma Enstitüsü", Frankfurt Okulu adıyla tüm toplumsal pratiklerin tartışılmasında eleştirel bir perspektif geliştirmeye çalıştı. Toplumsal çıkarların, çatışma ve çelişkilerin düşüncede nasıl ifade edildiği, bilinçlilik ve eylem alanında sistemlerde nasıl yeniden üretildiğiyle ilgilendiler. Kültürün anlamı, birey, toplum ve doğa arasındaki ilişkileri temellendirmeyi Kant, Hegel, Marx, Weber, Lucaks, Freud'un çalışmalarıyla ilgilenmeyi ve bu çalışmalarını senteze ulaştırmayı denediler. Batı'da gelişen öğrenci hareketleri Frankfurt Okulu'nun tezlerinden çok etkilendiler. Çünkü Frankfurt Okulu, hem resmi sosyalizm ideolojisi olan Sovyetler Birliği'yle arasına mesafe koyuyor, hem de parti ya da örgüt değil "insan" yani birey temelinden yola çıkıyordu. Herbert Marcuse, felsefe ve psikoloji alanında yazdığı eserlerle Marksizm ve Freudçuluk'un sentezini yaparak Marksizm-Leninizmi tah-

rif ederek bireysel özgürlük teorileriyle öğrencileri etki alanına almıştı. Edebiyatta ise dönemin sosyal olayları daha sonra eserlere yansımış, biçim tartışmaları çoğu zaman içerikten daha ön plana çıkmıştı. Almanya, Fransa, Amerika, Latin Amerika'da II. Paylaşım Savaşı sürecindeki sosyal durum, romanlara yansyarak 1970'lere kadar giden süreci edebiyat kuramları tartışmaları ışığında yeniden tartışmaya açtı.

Bati Avrupa'da ve Amerika'da Edebiyat

1945 yılında II. Paylaşım Savaşı'nın bitiminden 1970'lere kadar "yıkıntı edebiyatı" olarak adlandırılan dönemde Heinrich Böll, Günter Grass ve Peter Weiss eserleriyle, fikirleriyle ön plana çıktı. Heinrich Böll, savaşın etkisini gençlik yılarında hissetti. Savaş kurbanlarını, kadınları, babasız çocukları ele aldı. Nazi döneminin kültür politikasını, demokrasi dönemindeki her döneme ait olan çıkarıcı tipleri alaycı bir şekilde işledi.

Günter Grass ise savaşa karşı özgürlüğü savundu. İmajlar yoluyla siyasi içerikte romanlar yazdı. 1965 seçimlerinden itibaren Alman Sosyal Demokrat Parti içinde yer aldı. Örtlich Betaubt (Lokal Anestezi) romanıyla gençliğin savaşa karşı duruşunu işledi.

Peter Weiss, sosyalist yazar olarak tanımladı kendini. Tiyatroyla da uğraşan yazar, biçim tartışmalarının yoğun sürdüğü bir zamanda toplumda yer bulamayan iktidar tarafından hapishaneye tıkmış bireyi devrimci olarak gösterdi. Ama Weiss'in Avrupa'da sol çevrelerce en çok tartışılan, ülkemizde yeni çevrilen kitabı "Direnenlerin Estetiği" oldu. 1918–1947 yılları arasında geçen romanda, Alman işçi hareketiyle Antik Bergama'ya kadar inen tarih tartışılmaktadır. Romanın ana karakterleri, Kızıl Orkestra isimli direniş gurubunun üyeleri genç komünistlerdir. 1937 senesinde Berlin'de başlayan romanda üç arkadaş Bergama heykellerinin önünde antik toplumdaki başlayarak tarih, kültür, siyaset, sanat ve edebiyat hakkında tartışır. Tartışmanın odak noktası, sosyalist ve anti-faşist mücadele için geçmişteki kültürel mirastan yararlanmaktır. Alman işçi hareketinin I. Paylaşım Savaşı'yla beraber bölünmesi, Weimar Cumhuriyeti'ndeki işçi hareketleri ve Nazilerin iktidara gelişinin nedenleri tartışılır. SPD'nin işçi hareketine karşı ihaneti ve bunun sonucu olarak komünistlerin yenilgisi dile getirilir. İspanya İç Savaşı'nda "demokratik sosyalizmi" temel alarak, Moskova'daki mahkemeler tartışılır. Troçki-Stalin tartışması, Hitler'e karşı halk cephesi politikası ve Almanya'daki direniş hareketi, direnişçilerin idam edilmeleri anlatılır.

Peter Weiss, Marksist estetikçi olarak sunduğu bakışında tarihin öznesini oluşturanların asıl ezilen sınıf olduğunu söyler. Estetik anlayışını ise şöyle açıklar: “Estetiğin geleneksel kavramlarıyla ilgilenen bir estetik değil, yani güzelin öğretisiyle, armoniyle, şekillenmişlikle, açıklanmışlıkla, sonlanmışlıkla, örnek olmayla ilgili değil, tam tersi insanın mücadelesine tekabül eden, daha yüksek bir bilinç düzeyine doğru ilerleyen bir mücadeleyi içeren, içinde her şeyi barındıran bir estetik.”

Siyasi mücadele içerisinde duran ama bu politik yenilenme için verilen bu mücadeleye kesinlikle ait olması gereken, kültürel değişimi yaşayan, kültürel servet ve değerlerle zenginleşmesi konusunda görüş birliği sağlayan insanlar anlatılır Weiss'in eserlerinde... “Biz edebiyata, sanata hangi biçimde olursa olsun ifadeye girişi, politik örgütlenmeyle eş zamanlı olarak ele geçirmeliyiz.” der Weiss.

1960'lı yılların edebiyatı II. Paylaşım Savaşı sonrasındaki siyasal, sosyal taleplerin bireyler ve toplum üzerindeki etkisini anlatırken 1970'lerde bireycilik, kişinin toplumla bütün bağının kopması gerekliliği diğer ülkelerin edebiyatlarında olduğu gibi Alman Edebiyatı'nda da konuşulmaya başlar. Peter Handke, “yeni gerçekçilik” anlayışına karşı “yeni bireycilik” düşüncesini savunur. Buna göre, yazarın sürekli toplumdan sorumlu olmaması gerekliliğini; aşkların, acıların, bireyin iç sıkıntılarının sanatı olması gerektiğini aktarır. Handke'nin bu karşı çıkışı 1960'lı yıllardaki öğrenci hareketleriyle heyecanlanan ancak hiçbir şeyin değişmemesi karşısında ümitsizliğe kapılan Alman aydınlarını da çok fazla etkiledi.

Fransa'da ise edebiyatta II. Paylaşım Savaşı'ndan sonra felsefi akım olarak egzistansiyalizm (varoluşçuluk) kendini gösterdi. Aslında suçluluk ve tedirginlik felsefesi dönemin genel edebiyatının ruhunu oluşturuyordu. Albert Camus ve Sartre, modern dünyada insanın kendini gerçekleştiremediğini söyleyerek insanın özgürlüğünün hiçlik karşısında önemini vurgulayarak toplumsal olabileceğini ileri sürdü. “Sanat; her zaman, insanlık, özgürlüğü elde edilince dünyanın görünüşü nasıl olacaksa, onu bugünkü durumda, bugünün dünyasında sunmaktır” diyen Sartre; “İnsanlık tarihinin tek geçerli yorumu diyalektik maddeciliktir çünkü gerçekliğin kendisi Marksisttir ve Marksizm -hiç olmazsa çağımız için- aşılabilir durumdadır” tezini savundu. Kitlelerin direnmesinden yola çıkan ama Marksçı eleştirinin psikanaliz gibi derin düşünceleri kapsamadıkça yetersiz kalacağını ve 20. yy'ın edebiyatının da deneysel roman üzerine kurulu olacağına inandığını belirtti. Paris '68 eylemlerinde öğrencilerin yanında yer almasına rağmen, sistemin kendisini değiştirme hedefi olmadıkça yapılan eylemle-

rin sadece reformist düzeyde kalacağını öğrencilere anlattı.

Sartre, Fransa'nın Cezayir'i işgalini kınadı. Aynı dönemde edebiyatın bağlanmacılık (angajman) olması gerekliliğini savundu. Eylemin insandan önce başladığını bağlanmanın bireysel ve toplumsallık arasında bağ kurma olduğunu, aydının "fildişi kuleye" çekilmek yerine, politik sürece müdahale etmesi gerektiğini savundu.

Böylece zamanında "parti edebiyatı" yapmak, edebiyatı ikinci plana atmakla eleştirilen, küçümsenen sosyalist gerçekçiler, bu sefer de "angajman edebiyatı" yapmakla eleştirildi. Biçimde ise "yapısalcılık" modasının geçer akçe olduğu bir sürece girildi. Yapısalcılık; yüzeysel birtakım fenomenlerin altında derinde yatan bazı kuralların-yasaların oluşturduğu sistemin aranması ve edebiyat eserinin içine kapanarak çözümlenmeye çalışılmasıdır. Eser, onu yazana göre ya da tarihsel çerçevede değil, her şeyden önce eş zamanlılık içinde incelenmelidir.

Marksistler, yapısalcı edebiyata "burjuvanın son sığınağı" olarak bakmış ve altyapı kavramıyla üstyapının birbirini etkilediğini savunarak edebiyatta ki bu akıma karşı çıkmışlardır.

Amerika'da ise varoluşçuluk akımına paralel giden "Beat Kuşağı", 1950'lerde Amerika'nın yaşam tarzının ve sanatın yerleşmiş kurallarının karşısında yeni bir estetik ve yeni bir ahlak anlayışıyla ortaya çıkmış ve anarşist tavırlarıyla eylemci öğrencileri de etkilemişti. Şiirde Charles Olson, Allen Ginsberg, Gregory Olson; romanda Jack Kerouac, William Burroughs vardı.

Yukarıda adı geçen şairler, eserlerinde; "şiir çıplaklıktır" diyerek "vahşi bir yaratma, kuralsızlık, varlığın derinliklerinin yüze çıkması, elden geldiğince sanrı" söylemleriyle "aile içinde, arkadaşlar arasında sokak çeteleri içinde özel olarak bilinen şeylerin" şiirin konusu olduğunu "her kişinin düşündüklerine dürüstçe sahip çıkması gerektiğini göstermeye çalıştıklarını" belirterek tüketim ve bilim toplumunu kendilerince protesto ediyorlardı. Soğuk savaşın halkın üzerindeki etkisine ve Vietnam'ın işgaliyle Amerikan milliyetçiliğine aynı zamanda cephe alıyorlardı.

Savaşa karşı gösterilerin yoğunlaştığı ve ırkçılığa karşı eylemlerin arttığı 1960'larda Bobby Seale tarafından siyahlara yapılan ayırımın ortadan kalkması için California, New York ve Chicago'da "Kara Panterler Partisi (KPP)" siyahların haklarını savunan, varoşlarda örgütlenen ulusal-devrim-

ci bir parti olarak ortaya çıktı. 1969 yılında doğudan batıya polis bürolarını basarak üyelerin bir kısmını öldürdü, bir kısmını tutukladı. Sistemin ırkçı tutumu romanlara da yansdı. Alice Walker, siyahların varlığını kadın bakış açısıyla anlatmaya çalıştı. The Color Purple (Mor Renk), yoksul, iki siyah kardeşin yıllarca ayrı kalmasını, birbirlerine sevgilerini işlerken; eğitimsiz çirkin birinin bayan arkadaşının yardımıyla kendini tanımaya başladığını anlatır. Tony Morrison ise sanat eserlerinin politik olması düşüncesinde toplumun çıldırış halini de vermektedir. Beloved (Sevilen) köle olarak yaşamasına izin vermektense çocuklarını öldüren bir kadının ve çocuğunun dramını sunar.

Amerika ve Batı Edebiyatında sosyal konular yerini 1970'lerle beraber bireyin kimlik arayışına bıraktı. Bu durum aslında II. Paylaşım Savaşı'ndan sonra başlayan ümitsizlik felsefesinin vardığı son noktadır. Toplumsal ayaklanmaların kendiliğinden gelmesi ve örgütsüz oluşu kapitalizm tarafından ardi ardına bastırılması toplumu bireyci bir yaşam tarzına, aydınları da sadece bireye yönelik bir edebiyata yönlendirdi.

Avrupa ve Amerika'da edebiyat bireye yönelirken Latin Amerika'da verilen anti-empyralist savaşlarla birlikte edebiyatta Marksizmin etkisinin açık açık görüldüğü dönem oldu.

1959 yılında gerçekleşen Küba devrimi yeni sömürge ülkeler için model oldu. Lucaks ve Gramsci'nin fitili ateşleyen aydınlar olması tezini, Küba devrimi pratiğiyle çürütmüştür. Çünkü 1956'daki ayaklanmalarda fitili ateşleyenler arasında aydınların yeri çok azdı. Küba devriminden sonra Che, sosyalist gerçekçiliğin hareket noktası olduğunu, devrimin "yeni insanın" ortak sorunlarını yazacağını, yine de aydınların öncü sıfatıyla "ya bizim de hüküm giyeceğiz ya da birlikte temize çıkacağız" söylemiyle hareket etmesi gerektiğini belirtmişti. Castro da edebiyatın önemine vurgu yaparak devrimin ertesinde öykü kitabının 15000 basarak 15 günde tüendiğini ve devrimlerinin kültürel siyasete dayandığını söylemişti.

Lezama Lima, Eliseo Diego ve Cintio Vitier gibi yazarlar genç devrimci ozanlar tarafından beğeniliyordu. Kübalı yeni ozanlar; Cesar Vallejo, Neruda, Octavio Paz gibi Latin Amerikalı ustalarla yakından ilgileniyorlardı. Edebiyatta Batı'daki gibi deneysel çalışma alanına girilerek içten geldiği gibi yazma ve yeni anlatım biçimlerini denediler. "Bizim savaşımız insanları olduklarından daha iyi duruma getiren sürecin ta kendisidir. İnsanın eski durumu değil, şu an yapmakta olduğu, Küba devrim sürecine uymaktadır" anlayışıyla hareket edildi. Gelenekçi edebiyatla modern edebiyat

Küba'da birlikte yürüdü. Örneğin; Lezoma Lima (Cennet): Küba'da, devrimin işbaşına gelişinden önceki kent-soylu sınıfı eleştiren, devrimcilerin yeraltı mücadelesini anlatan, sermayeci geçmişi kötü ruhlardan temizlemeye uğraşan geleneksel-gerçekçi tarzdadır. Edmund Pesnoes'ın "Yollar" ise devrimi anlatan bir adamın acımasız öyküsü üzerine kuruludur.

Latin Amerika'nın bu yeni yazarları, edebiyatta da yeni bir çığır açtılar. "Büyülü gerçekçilik" denilen akım, Gabriel Garcia Marquez'in 1967 yılında kaleme aldığı ve bugün hala okunan eseri "Yüzyıllık Yalnızlık" ile dünya edebiyatını etkilemeye devam ediyor. Yüzyıllık Yalnızlık; yazarın büyükannesinin anlattığı öykülerin ve doğaüstü hayatların doğallığıyla, bir Kolombiya köyü olan Macondo'nun kuruluşu, insan psikolojisi ile gerçekliğin düş ve kurmaca ile sentezi olarak ortaya çıkan çok güçlü bir eserdir.

Türkiye edebiyatı ayrı bir yazıda ele alacağından politik hareketlerin yükseldiği '60 sonrasına kısaca değiniyoruz. 1970'li yıllarda yazarlar, devrimci önderlerin yok edilmesiyle kendi içlerinde vicdani hesaplaşmaya girerken, roman ve hikâyelerde daha çok 12 Mart darbesiyle gelişen süreç, hapisanelerdeki işkenceler, küçük burjuva-devrimci kişiliklerinin çelişkisi verildi.

Tekrar hatırlamak için devrimci önderlere yazılan bazı şiirlerden örnek verilecek olursa Can Yücel'in Deniz Gezmiş için yazdığı "Mare Nostrum"u bunların başında gelir.

"En uzun koşuysa elbet / Türkiye'de de Devrim / O, onun en güzel yüz metresini koştu / En sekmez lüverin namlusundan fırlayarak / En hızlıydı hepimizin / En önce göğüsledi ipi / Acıyorsam sana anam avradım olsun / Ama aşk olsun sana çocuk, aşk olsun"

Yaşar Miraç'ın "Nurhak" şiiri;

"Nurhak dedikleri / ne yüce dağdır / yiğitler vurulmuş eteklerinde / gencecik yiğitleri biçtiler / sinan cemgil ile / arkadaşları / kesilmiş dal gibi yere düştüler"

Attila İlhan'ın "Mahur Beste"si;

"bir yangın ormanında püskürmüş genç fidanlardı / güneşten ışık yontardı sert adamlardı / hoyrattı gülüşleri aydınlığı çalkalardı / gittiler akşam olmadan ortalık karardı"

Refik Durbaş'ın "Menzil"i;

“halkın ulusu, rüzgarın kardeşiydi onlar / ateşin öğündüğü uç alınteri ne-bisi / bir şafak vakti zulmün dehlizinde / yiğitlik anıtını süsledi bedenleri”

Bunlar, o dönem yazılan şiirlerden yalnızca birkaçı.

1960'lı ve 1970'li yıllar, Türk romanı için çelişkilerin gerçekçi bir şekilde ortaya konulduğu dönem olarak yorumlanabilir. Birey olarak kendini ifade etmeye çalışan yazarın toplumsallığa giden süreçteki yeri ve küçük burjuva aydının kendine yabancılaşmasıyla sistemi sorgulaması Türk romanında görülmesi gereken bir özelliktir. Oğuz Atay'ın “Tutunamayanlar”ı, konusu ve içeriği bu türde anılabilir.

12 Mart ve 12 Eylül'den sonra propaganda işlevi gören edebiyatta, söylemek istenip söylenemeyenler, roman ve hikâyelerde yüksek sesle ifade edildi. Darbeyle birlikte hapishanelere konulan, işkence edilen, katledilen devrimciler bir yanda dururken, bireyin kendi iç dünyasıyla sınıfsal mücadelesi arasında sıkışmışlığına, biraz da hüznü olarak bakan Fıruzan'ın “47'liler,” Pınar Kür'ün “Yarın Yarın”, Adalet Ağaoğlu'nun “Bir Düşün Gecesi”, Sevgi Soysal'ın “Şafak” eserleri 12 Mart romanları arasındadır.

Hapishane ve işkence, 12 Mart romanlarında oldukça geniş yer tutar. Sevgi Soysal'ın anı-roman biçiminde yazdığı “Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu”; Erdal Öz'ün işkenceyi anlattığı “Kanayan” ve “Yaralısın” eserlerini içerik olarak aydınların kendi küçük burjuva dünyalarının sorgulanmasıyla üzerlerine yapılan baskının ironisi izler. Melih Cevdet Anday'ın “Gizli Emir”, Çetin Altan'ın “Viski”, “Bir Avuç Gökyüzü” romanları bunun örnekleridir.

Bunun yanında Bilge Karasu'nun “Gece” romanı, politik süreci sadece sağ-sol olarak imgelerle donatarak karanlığa hapsederken, Ahmet Altan, 12 Eylül'den sonra yazdığı “Dört Mevsim Sonbahar” ve “Sudaki İz” romanıyla özellikle darbeleri yargılaması gerekirken “bastırılmış cinsellik” adı altında devrimcilere saldırmayı kendine görev ediniyor.

Görüldüğü gibi her ülkede farklı gelişen politik süreçlerden etkilenen edebiyat, o zamana kadar oluşan edebi kuramlarla ve siyasi bakış açısıyla zaman zaman iç içe geçerek sistemi sorgulama ve sorgulatmayı seçerken diğer taraftan bireyin iç dünyasının kapılarını aralayarak yeni bir döneme doğru yol alıyor.□

- 1- Tom Bottomore: Marksist Düşünce Sözlüğü; Derleyen: Mete Tunçay
- 2- Ahmet Oktay: Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları
- 3- Zelinski: Sovyet Edebiyatı
- 4- A. Alvarez: Doğu Avrupa'da Yazar ve Toplum
- 5- Gürsel Aytaç: Alman Edebiyatı
- 6- Mediha Göbenli: Direnmenin Estetiğine Güven
- 7- Hasan Basri Gürses, Fulya Gürses: Dünya'da ve Türkiye'de Gençlik
- 8- Memet Fuat: Yeni Dergi
- 9- Milliyet Sanat Dergisi

‘68’in VESOSYAL HAREKETLERİN ETKİSİNDE SİNEMA

Mustafa Doğru

Haziran 2008

1960’la birlikte Avrupa ve Amerika’da büyük eylemler grevler başlar. Vietnam işgali, ırkçılık, ekonomik kriz gibi farklı temellere dayanan eylemler giderek büyür. ‘70’lerin başına kadar süren bu eylemlere ismini veren ise Paris’te öğrencilerin Sorbonne Üniversitesi’ni ‘68’ yılında işgal etmesiyle başlayan hareketlerdir. “68 hareketleri”, ‘60’larla birlikte başlayan sosyal hareketlerin hepsini kapsayan dönemi ifade eder. Diğer sanat dalları gibi sinema da bu hareketlerden nasiplenir.

Politik sinema, ilk olarak Ekim Devrimi sonrasında, Sovyetler Birliği’nde yapılır. Dziga Vertov, devrimde meydana gelen olayları belgesel biçimde ele alarak, sinema-göz kuramını geliştirir. İkinci Paylaşım Savaşı başlayınca, sinemanın güçlü etkisini farkedenden emperyalist devletler de, sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlarlar. Hızla gelişen faşizm, belgesel sinema gücünü kullanarak büyük kitleleri etkilemeye çalışır. Sinema, savaş döneminde özel olarak geliştirilir ve büyük kitlelere devlet eliyle ulaştırılır.

Savaşın sona ermesiyle birlikte yaşanan ekonomik buhrandan sinema da etkilenir. Yapımlar azalır ve izleyici kitlesi düşer. Ancak sinemaya olan ilgiyi esas olarak azaltan etmen, 1950'lerde televizyonun yaygınlaşmasıdır. İzleyici sayısının azalmasıyla, sinema salonları topluca kapanmaya başlar. Bunlara ek olarak film giderlerinin dört kat artması yeni film çekmeyi büyük bir risk haline getirir. Sinema yapımcıları krizi atlatmak için yeni arayışlara girerler. Çocuk ve genç izleyicileri çekmek için, korku, şiddet, cinsel içerikli filmler yaparlar.

'60'lı yıllarla birlikte gelişmeye başlayan sendikal hareket ve öğrenci hareketi, tüm sanat alanlarında olduğu gibi sinemayı da etkiler. Öncelikle çekilen film ve izleyici sayısında önemli bir artış olmuştur. Bu dönemden önce sınıfsal içerikli film sayısı oldukça azdır. '60'larda başlayan politik hareketler sinemayı en çok Fransa'da etkiler. '68 Mayıs'ından sonra Fransa'da politik film yapan yönetmenlerin oluşturduğu çeşitli gruplar ortaya çıkar. Bunların bir kısmı parti propagandası yaparken, birçoğu kendi kişisel politik düşüncelerini sinemaya aktarır. Sinemayı propaganda silahı olarak gördükleri için yaptıkları işe "Militan Sinema" derler. Sanata bakış açıları özetle şöyledir: "Günümüzün dünyasında her kültür, her edebiyat, her sanat belli bir sınıfa aittir ve belli bir politik çizgisi vardır. Gerçekte, ne sanat için sanat, ne sınıflarüstü sanat, ne de politikanın dışında gelişen ya da ondan bağımsız olan sanat vardır."

"Militan Sinemacılar" içinde en fazla öne çıkan, Jean-Luc Godard ile Jean Pierre Gorin'in, Sovyet yönetmen Dziga Vertov'un ismiyle andıkları gruptur. "Dziga Vertov" grubu sadece geleneksel sinema anlayışına değil, kapitalist üretim-dağıtım sistemine de karşı çıkar. Godard'a göre sanatçının devrime katkısı, "İnsanların sanata ve sanat ile yaşam arasındaki ilişkiye bakış açısını devrimcileştirmesidir." Bunun için öncelikle yönetmen sinemada sanatsal bir devrim başlatmalıdır. Bu konuda devrimci sanatçıya düşen görevi; "Aklını ve estetik yeteneklerini burjuva kapitalist toplumdaki kültürel olarak kopmuş, ama henüz bu toplumu yıkmak için gerekli politik mücadeleye aktif olarak katılmaya başlamamış insanları acilen politikleştirme" olarak tanımlar. Bu düşüncesini pratikte uygulayarak insanların sanata bakışını değiştirmek için deneysel çalışmalar yapar. Brecht'in göstermeciliği tiyatrosunu sinemaya uyarlar. Sinema oyuncusu, oyun oynadığını çok açık bir şekilde izleyiciye gösterir; kamera çekime başladıktan sonra yönetmen komutunu verir ve oyuncu yürümeye başlar. Dünyaya farklı gözlerle bakması sonucu '68 olaylarından en çok etkilenen yönetmen odur. Ardından tartışma yaratan ilk politik filmi "La Chinoise"(Çinli Kız)'ı çeker.

"Çinli Kız-1967", Godard'ın politik tartışma içeren ilk filmidir. Filmde Godard, hayata ve sanata bakışını, yüklendiği misyonlarını, samimi fakat kışkırtıcı bir dille anlatır. Bir grup Fransız öğrencinin politik tartışma ve eylemlilikleri anlatılır. Filmin kahramanı, devrimci bir tiyatro sanatçısıdır ve oyunculuk da yaparak sanat yoluyla devrime katkıda bulunmayı amaçlar. Devrimci oyuncu, Marksist-Leninist örgütlenmedeki varlığını ikincil bir etkinlik olarak görmez. Bu oyuncunun, hem sanatta hem de siyasal mücadelede en önde yer alarak elinde silahıyla "çift cephede savaşını" görebiliriz. Aynı dönemde çektiği Weekend filminde de burjuvazinin hastalık boyutuna ulaşan tüketim tutkusu kesin bir dille eleştirilir. Tüketim çılgınlığı ve ilkel yaşam arzusuyla dolu burjuvazinin "yamyamlığı" göz önüne serilir.

Godard'ın farklı yaşamı ve sanat anlayışını ortaya koyması açısından ilginç bir örnek ise, "Sympaty For The Devil" filmidir. Türkçesiyle "Şeytana Sem-pati" filmi, Rolling Stones grubunu anlatır. Godard, filminin sinema salonlarında, piyasa için gösterilmesine karşı çıkar. O, sadece isyankar düşünceleri kışkırtmak istemiştir. Üşenmeden Londra'da yapılan galaya giderek yapımcının burnuna yumruk indirir. Ardından seyircilere seslenerek paralarını geri istemelerini, "burjuva faşistlerine" kaptırmak yerine değerli bir davaya bağışta bulunmalarını söyler. Her ne kadar komünist olduğunu söylese de, sinemadaki bu tavrı çok uzun sürmez. Kısa süre sonra içe döner ve bir daha sınıfsal içerikli film yapmaz.

Fransa'da '68 olaylarından etkilenerek kurulan diğer grup ise SLON'dur. SLON'a göre işçi filmlerini bizzat işçiler çekmelidir. Bundan dolayı sinema yapmak isteyen işçilere, köylülere ve militan gruplara teknik donanımdan dağıtım kadar her konuda destek vermiştir. SLON grubuna başvurmak için; emperyalizm, kapitalizm ve iletişim tekeline karşı olmak temel şart olarak öne sürülür. Ancak elle tutulur bir yapıt ortaya çıkaramazlar.

'60'larla birlikte Fransa'daki politik filmler üç ana temayı işlerler: Fabrikalardaki işçi direnişleri ve grevleri, öğrenci hareketleri ve sömürgecilik (Cezayir Bağımsızlık Savaşı ve Vietnam işgali)...

Bu önemli konuların yanı sıra '68'in bireysel özgürlükçü, hippie hareketlerinin uyuşturucu kullanımı ve cinsel sapkınlığı yaşam tarzı haline getirmesi, Avrupa sinemasına farklı alanlarda da "özgürlük" getirir. Batı Avrupa'da, sanat sinemalarında cinsellik ve çıplaklık daha önce de kullanılmasına rağmen halk tarafından kabul görmezken, bu dönemden sonra çıplaklık daha rahat bir şekilde kullanılır ve daha az tepki görür.

Godard ise cinsel sapkınlığı eleştirir; "Kadın vücudunun üzerindeki örtüyü kaldırmak, özgürleşme mücadelesinin yalnızca küçük bir parçasıdır. Bu, kadın çıplaklığını sömüren ideolojiyi gözler önüne sermeye yardım ediyor-sa özgürleştiricidir." Bu sözlerini kanıtlarcasına, cinsel sapkınlığı eleştirmek için kadın bedenini en çıplak ve en rahatsız edici biçimde ilk defa kullanan da Godard'dır. Bu dönemle birlikte cinsellik, çikolatadan dondurmaya; temizlik ürünlerinden otomobile; parfümden ayakkabıya yani her türlü tüketim ürünlerinin pazarlanmasında reklam aracı olarak kullanılmaya başlanır.

1968 İngiltere yapımı olan "İf", geçen ay İstanbul Film Festivali'nde gösterildi. Eleştirmenlerin övgüyle söz ettiği film düzene başkaldırı olarak değerlendirilmişti. Bu değerlendirmelere katılmıyoruz; filmde tek başkaldırı okula yöneliktir çünkü. Genel eğitim sistemi değil, sadece okuldaki birkaç uygulama eleştirilir. Filmin bütününde bir amaç yoktur ve bıraktığı tek etki, amaçsız şiddet ve savaş sempatisidir. Bugün Amerika'daki okullarda silahlı çocukların, arkadaşlarını ve öğretmenlerini öldürmesi ne kadar bir başkaldırı ve ilericilik ise, bu film de o kadar "ilericidir". Öğrenciler, savaş konusunda aralarında konuşurken "Savaşın neye veya kime karşı olduğu değil, sadece savaş olması önemli." derler ve film bu düşüncenin üzerine kurulmuştur. "Sol" adına okulun bir duvarında asılan Che portresi ise hiçbir anlam taşımaz. Sonuç olarak bu filmde öne çıkan sadece anarşizm övgüsüdür.

Sosyal hareketler ve hippilik, ABD'de de etkisini göstermiştir. Dennis Hooper'in filmi "Easy Reader" Cannes Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alır. Ancak filmde, ırkçı saldırıların, Vietnam işgalinin etkisindeki Amerika'da muhalefet ve iktidar eleştirisi yoktur, motosikletleriyle "özgürlük arayışında" olan iki kişi anlatılır sadece. Artan kitlesel eylemlere karşın sinemada bunun güçlü bir yansımasını göremeyiz burada da. Yine de kendi çapında muhalefet yapan yönetmenler yok değildir. Bu noktada öne çıkan isim ise Emile de Antonio'dur. Yönettiği, yapımcılığını veya dağıtımcılığını üstlendiği ve genelde belgesel olan filmler; McCarthy dönemini, Vietnam Savaşı'nı, polis ve politikacıların baskısını anlatır.

"Vietnam sendromu"nu atlatamayan Amerika'da, bu dönemden on yıl sonra da filmler yapılmaya devam eder. 1979 yapımı "Apocalypse Now"(Kıyamet), Vietnam savaşında Amerikan askerlerinin içinde bulundukları ruhsal durumu gözler önüne serer. Amerikan askerleri Vietnamlıları ilkel insanlar olarak değerlendirirler fakat film boyunca Amerikalıların ilkellikleri gösterilir. Bir insanı öldürürken, bilgisayar başında oyun oynar gi-

bi eğlence duygusuna kapılırlar. Savaşı, bir askeri başarının ötesinde kişisel zevklerinin bir aracı olarak kullanırlar. Bir albay, sörf yapabilmek için, bir köyü bombalar ve tepelere napalm bombası atar. Bu durumu kabul lenmeyen bir başka albay, "General olmaktansa kendim olmayı tercih ediyorum." diyerek, kendi birliğini savaştan çeker ve Vietnamlılarla birlikte yaşamaya başlar. Sonuç olarak filmde verilen mesaj şudur: Vietnamlılar özgürlükleri için savaşırlar ama Amerikalılar ne için savaştıklarını bile bilmezler.

Avrupa ve Amerika'da "68 ruhu"; grevler, boykotlar, sokak direnişleri ve barikatlar olarak beyazperdeye yansımıyor. Ekonomik bunalımı, haksız savaşları göstermeye çalışan iyi niyetli çabalar bu genel durumu değiştirmiyor. Öne çıkan şey, burjuvazinin önünü açtığı cinsel sömürü ve bireysel özgürlük hareketidir. Özetle söyleyecek olursak; batı sineması "68 dönemi"ni, cinsellik ve hippilik ve bireysel özgürlük olarak göstermeyi tercih etmiştir.

Türkiye'de sinema

Avrupa'daki grevler ve öğrenci hareketleriyle, Türkiye'deki hareket birbirinden tamamen bağımsız ve farklı gelişmiştir. Avrupa'da reformist hareketlerin etkisinde "çiçek çocuklar", "bireysel özgürlüğün" tadına varırken, Türkiye'de devrimci gençlik, iktidara yönelerek silahlı mücadeleyi başlatır.

Amerika'yla bağımlılık ilişkilerinin geliştirildiği 1950-60'lı yıllar sinema dilinin geliştiği ama yüzeysel konuların kullanıldığı yıllardır. Emperyalizme karşı duyulan rahatsızlık da giderek artmaktadır. ABD'ye duyulan tepkiyi de arkasına alarak iktidarı yeniden ele geçirmek isteyen küçük burjuva hareketi 60'ta ihtilal yapar. Yeni iktidarın hazırladığı, 1961 Anayasası'yla daha rahat bir döneme girileceğini hesaplayan sinemacılar hayal kırıklığına uğralar. 1939 yılından itibaren uygulanan "Denetleme Tüzüğü" aynen korunarak uygulanmaya devam eder.

Yine de sınıfsal hareketlerin gelişmesinin de etkisiyle, yasaların elverdiği ölçüde 60-65 arasında "Ulusal Sinema" görüşünü savunan yönetmenler ilk kez halkın sorunlarını sinemaya aktarmaya çalışırlar. Köyden kente göç, ağalık sistemi filmlere konu olur. Halit Refiğ, Metin Erksan, Atif Yılmaz eserlerinde bekleneni veremezler. Ortaya çıkan filmler bir "Sosyalist Gerçekçi" akım oluşturabilecek nitelikten yoksundur. Olsa olsa toplumsal konulara değinen, kısıysından köşesinden geçen filmler yapılır. Çoğunlukla da geleneksel Yeşilçam filmlerinin şurasına burasına birkaç figür ekleyerek dönemin politik havasına değinmiş olur.

Gündeme pek yansımayan anti-empyralist içeriğe sahip kısa filmler de yapılır bu dönem. Artun Yeres, Mutlu Parkan, İzzet Yaşar gibi genç yönetmenler bu hareketin başını çekerler. Bu yapımlar büyük sinemalarda gösterilmez ve örgütlü çevreler dışında pek tanınmazlar.

Metin Erksan asıl önemli filmlerini; "Yılanların Öcü-1962" ve "Susuz Yaz-1963"ı bu kısmi özgürlük döneminde çeker. İki filmi de "Denetleme Kurulu"na takılır. Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan "Yılanların Öcü", cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in müdahalesi sonucu gösterim izni alabilmiştir. "Susuz Yaz" ise gizlice gönderildiği Berlin Film Festivali'nden büyük ödül Altın Ayı'yı alır, ancak izinsiz gönderildiği için Metin Erksan yöneticilerin baskılarını üzerine çeker.

Lütfü Akad bu dönemde suskunluk içindedir. Atif Yılmaz ise, dönemin özelliğine uyarak toplumsal sorunlara gülmece ya da yergi havası içinde değinir. Belediye başkanlığı seçimlerini, dalavereleri ufak bir kasaba çevresine ele alan "Yarın Bizimdir-1963" ve köy çevresini ve tiplerini çizen "Murat'ın Türküsü-1965" bu çizgide yer alır.

Aydınların eleştirmenlerin itelemesiyle kıpırdanan birkaç sinemacının, 27 Mayıs ihtilalinden iki hafta sonra "Denetleme Tüzüğü"nü kaldırılması için yayımladıkları bildirinin arkası gelmez. Anayasaya aykırı olan Denetleme Tüzüğü'nün Anayasa Mahkemesi'nce anayasaya aykırı olmadığına karar bağlanmasıyla birlikte, denetleme eski sıklığına geri döner.

'60'larla birlikte çarpık da olsa gelişen kapitalizm geniş yığınların eğlencesi olarak bir sinema "patlaması"na yol açar. Çekilen film sayısının önemli oranda artmasına karşın, kayda değer bir ürün ortaya çıkmaz. Çünkü yapılan filmler piyasa filmleridir. Öyle bir hale gelir ki, 50 filmi işlemek için yeterli olmayan sanayide çalışanlar, 200 filme yetişmek için insanüstü bir çaba sarfetmek zorunda kalırlar. Sinema salonları yetersiz kalmaya başlar. Aynı sette, aynı oyuncularla birkaç film birden çıkarılır. Ve birbirinden kötü baştan savma filmler birbiri peşisıra piyasaya sürülür. Sinemanın ekonomik sıkıntılarına, iktidarın baskı ve sansürü de eklenince yönetmenlerin büyük çoğunluğu kolay yolu seçerek piyasa filmleri çekmeye devam ederler. Yeşilçamın sinema yazarları bir kimlik oluşturup, kitlelerin derdini anlatmak yerine Avrupa ve Amerika sinemalarından konuları, senaryoları aynen kopyalayarak sinemamıza "kazandırıyorlar!"

Gelişen sınıfsal hareket kendi sinemasını yeterince yaratamaz ama "Ulusal Sinemacılar", sinemanın yozlaşmasına çok fazla karşı duramadıkları

gibi kendilerini de bu akıntıya kaptırırlar. Politik mücadelenin alabildiğine yükseldiği, her evde siyasetin tartışıldığı, yüz binlerce insanın sokaklara döküldüğü o yıllarda, sinema başka alemlerde gezmektedir. Bu kötü gidişata karşı durmaya çalışanlar da vardır, Ertem Göreç '65 yapımı "Karanlıkta Uyananlar" ile ilk defa sendikalaşma ve grev konularına değinir, Engin Ayça ve Kuzgun Acar belgesel tarzında Kanlı Pazar'ı filme alırlar. Politik sinema tümünden yok edilemez. '68'le birlikte Türkiye devrim tarihinde yeni bir dönem başlar; reformizmin elli yıllık etkisine son veren devrimci gençlik mücadeleyi hızla yükseltir. Bu dönemle birlikte Türkiye'de devrimci bir sinema tarihinden bahsederken yüzümüzü ağartan Yılmaz Güney'dir. Her türlü baskıya, sansüre rağmen halkın mücadelesini, sosyalizme olan inancını filmlerine yansıtmıştır.

İnsan onuruna aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleştiremeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğaüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısır döngüye kapılmalarını anlatan 1970 yapımı "Umut", Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi film seçilir, ancak sansür kuruluna takılır. O güne kadar çekilmiş en gerçekçi film olan "Umut"la birlikte sosyalist Yılmaz Güney, sinema dünyasında yeni bir yol açacaktır. Feodal yapı ve ağalık düzeni üzerine yapılan ve kıyısına köşesine değinilen gerçeği oradan çıkarıp, sınıfın mücadelesinde ayakları üzerine oturtmuştur.

Hemen ardından 1971 yılında "Baba" çekilir. "Baba", ailesini geçindirmek için yurtdışına çıkmak ister ancak sağlık kurulundan geri çevrilir. Bu sefer ailesinin geçimini sağlayacağı vaadiyle patronun oğlunun işlediği cinayeti üstlenir. "Baba" yaşamak için alternatif yollara başvuran insanların durumunu başarıyla anlatır. Bu filmiyle de Altın Koza'yı kazanacakken, seçici kurula yapılan baskı sonucu değerlendirme değiştirilerek birinciliği alamaz. 12 Mart darbesiyle birlikte önceki anayasanın sağladığı kısmi rahatlık dönemi artık sona ermiştir.

1974 yılıyla birlikte sınıfsal mücadele açısından yeni bir döneme girilirken Yılmaz Güney'in çektiği "Arkadaş", politik mesajın çok net verildiği bir film olarak sinema tarihindeki yerini alır. Ezen ve ezilen sınıfları kesin bir çizgiyle ayırır. Lüks ve savurgan bir yaşamın içinde, her türlü ahlaki çöküntüyü yaşayan burjuva sınıfıyla, yoksul ama namuslu yaşayan halk arasındaki fark kesin bir biçimde gösterilir. Tatil kentinde gün boyu lümpen, zengin çocuklarına hizmet eden emekçi buna tahammül edemez ve onlara zarar vermenin yollarını arar. Arabalarının lastiklerini patlatır örneğin. Ancak Yılmaz Güney, bireysel bir tepkinin bir faydasının olmayacağını, çözümün ör-

gütlü mücadeleden olduğunu anlatmayı hedefler.

Bitti denilen devrimci mücadelenin öncekine göre çok daha büyük bir hızla gelişmesi karşısında sinemanın ilgisiz kalması düşünülemez. Bu sinemacıların önünü kesmek için 1977’de yeni bir Denetleme Tüzüğü yürürlüğe konur. “Genel ahlaki korumak” gerekçesiyle ilan edilen tüzük, en ufak sınıfsal içerikli filmleri ya tümüyle yasaklar ya da alabildiğine budayarak yayınlanmasına izin verir. Ancak gittikçe artan yerli ve yabancı cinsel sömürü filmlerinin en bayağı, en iğrenç örnekleri ise denetleme kurullarının bu runlarının dibinde gösterilmeye devam eder.

1980 cuntasıyla birlikte sinemamız da yeni bir döneme girer. Bu başlı başına incelenmesi gereken ayrı bir yazı konusu olarak karşımızda duruyor.

Sonuç olarak, bu dönemin sineması sınıfsal mücadelenin çok gerisinde kalmasına karşın, Yılmaz Güney’in sosyalist gerçekçi yöntemle sinemamıza kazandırdığı filmler, yeni yönetmenlerin ufkunu açmaya devam ediyor.■

KAYNAKÇA

- Sinema ve Devrim / James MacBean
- Çöpteki Çiçekler / James Miller
- Sinema / Nijat Özön
- Fransız Sinemasına Angaje Olmuş Gruplar / (Makele) Dr. Battal Odabaş

İSYANIN MÜZİĞİ Mİ, MÜZİĞİN İSYANI MI?

Feryal Çınar

Temmuz 2008

'60'larla birlikte bütün dünyada sokak eylemleri artmaya başlar. Vietnam karşıtı eylemler, ırkçılığa karşı mücadele, işçi grevleri ve öğrenci hareketleri birbirinden bağımsız olarak gelişir ve II. Paylaşım Savaşı'nın yarattığı bunalımlı hava kırılmaya başlar. Yeni gelişen sokak eylemleri, hareket arayan gençlik için enerjilerini boşaltacakları birer fırsattı. Büyük sendikalar ve sol örgütler ise gençliği örgütlemekten uzaktı, reformist politikalar gençlere yeterli gelmiyordu. Onlar anarşist eylemlere yönelerek sokak çatışmalarına giriyorlardı. Bu boşluğu dolduran önemli şeylerden birisi, yeni gelişmekte olan rock müzik oldu. '60'ların başlarında kendini hissettirmeye başlayan rock müzik, giderek yüz binlerin kendini kaptırdığı bir histeri dalgasına dönüştü. Rock'n Roll, İngiliz ve İrlanda halk müziği, Rythm and Blues ve Amerikan folk müziğinden kaynağını alan Rock'la birlikte yeni bir kültür ortaya çıktı.

En çok tanınan Rock'n Roll temsilcisi Elvis Presley bile kendini bu yeni kültüre uyduramadığı için zamanla popülerliğini kaybetti. Çünkü o, heyecan isteyen gençliğe yeterli gelmiyordu ve asi gençliğin ruhuna uymuyordu artık. Yasadışılığı ve kurnasızlığı sadece sahne içindi, bunun dışında kalan yaşamında gençlerin ilgisini çekecek bir anarşist ruhu yoktu.

Aynı dönemde, Pete Seeger'in kuşağı McCarthy döneminin baskılarını yaşıyordu. Komünist olduklarından şüphelenilen yazarlar, sinemacılar, tiyatrocular, müzisyenler soruşturma komisyonu HUAC tarafından sorgulanıyordu. Komünizme karşı mücadele adı altında bütün aydınlar üzerinde bir baskı kurulmasına rağmen folk şarkıları söylenmeye devam etti. Baskılar o denli artmıştı ki, ırkçılığa karşı çıkmak bile komünistlikle suçlanmayı beraberinde getiriyordu. Irkçı politikalara karşı Dr. Martin Luther King önderliğinde "Özgürlük Yürüyüşleri" bütün Güney Amerika'yı etkisi altına almıştı. Cordell Reagon önderliğinde kurulan Freedom Singers (özgürlük şarkıcıları) Güneyde olup bitenleri halka açıklamayı ve ırkçılığa karşı kampanyalarda kullanılmak üzere para toplamayı amaçlıyordu. Pete Seeger'in da bağlantılı olduğu SNCC (Barış Öğrenci Koordinasyon Komitesi), konserler örgütledi. Daha sonra Bearnice Albany, Freedom Singers'a davet edildi. Dinleyicilerin daha önce alışık olmadıkları yüksek hacimli, dört sesli şarkılar söylediler. 1963 yılında yapılan ve Dr. Martin Luther King'in de konuşma yaptığı büyük eyleme, Harry Belafonte, Marlon Brando ve başka ünlüler de katıldı. Eylem sonrasında yapılan konserde, Freedom Singers, Bob Dylan ve Joan Baez, şarkılarını seslendirdiler.

Amerikalı solcular ve aydınlar tek bir gitarla folk şarkıları söyleyen Bob Dylan'a hayranlık duyuyordu. Dylan, politik sözleri ve folk ezgileriyle ün yapmıştı. Daha sonraları ise "Politika saçmalıktır. Gerçek olan tek şey senin içindekidir." diyerek politikadan hızla uzaklaştı. 1963 sonlarında Sivil Haklar Kampanyası'na verdiği desteklerden dolayı kendisine verilecek ödülü almak için yaptığı konuşma, eski tüfek arkadaşlarını şoke etti: "Artık benim için siyah ve beyaz, sağ ve sol yok. Sadece aşağı ve yukarı var ve aşağısı yere çok yakın. Politika gibi saçmalıklara uğraşmadan yukarı çıkmaya çalışıyorum."

Amerika'da para tüccarları ve imaj tacirleriyle uzlaşmaması sebebiyle ef-saneleşmiş Woody Guthrie'nin varisi olarak görülen ve Amerika'da en çok hayranlık duyulan genç folk şarkıcısı ve bestecisi Bob Dylan müzik tarzını da değiştirdi.

Bir yolculuk sırasında radyodan bir Beatles şarkısı dinlemiş; "Kimsenin yapamadığı şeyleri yapıyorlardı. Akorları korkunçtu, tek kelimeyle korkunç, sırf armonilerinde bir mana vardı. Bunu ancak başka müzisyenlerle beraber yapmak mümkün." demişti. Ardından kendi Rock grubunu kurdu.

Karmakarışık saçları, donuk bakışlarıyla yeni bir kitleye hitap etmeye başladı. O sıralarda Dylan, uyuşturucu kullandığı hakkındaki spekülasyonları

ortadan kaldıracak hiçbir girişimde bulunmadı. Diğer Rock müzisyenleri arasında da paylaşılacak olan bir görüşü dile getirmişti Bob Dylan: "Müzisyen olmak, bulunduğunuz yerin derinlerine inmek anlamına gelir. Ve birçok müzisyen bu derinliklere inmek için her şeyi deneyecektir." Her şeyi denemek! Mesaj buydu. Ve dünya çapında geniş ve gittikçe artan bir kitle bu mesajı almaya hazırdı.

Vahşi ve saldırgan "Funk" müziği ya da Güney Afrikalı Hugh Masakela'nın çok iyi çaldığı soul ve caz karışımı müzik, siyahların isyan simgesi haline gelmişti. Maskela'nın plak satışları kısa sürede milyona ulaştı. Ancak, sürekli Güney Afrika hakkında konuşması ve ABD'nin Güney Afrika politikalarına alet olmayı reddetmesi sebebiyle iktidarın tepkisini hızla üzerine çekti. Tam bir Rock yıldızı yaşantısı sürdürürken, polis tarafından evi arandı ve uyuşturucu bulundu. Bundan sonra davalarla uğraşmak zorunda kaldı, bütün ticari anlaşmaları iptal edildi. Bunun sonucunda politikadan uzaklaşarak yön değiştirdi.

Aynı durum dönemin diğer grupları, müzisyenleri için de geçerliydi. Dönemin politik rüzgarına kapılıp sert sözleri, sert müziklerle söylüyorlardı ama bu politik tavır, uzun soluklu olmuyordu. Amerika'da, Fransa'da, İngiltere'de ve birçok Avrupa ülkesinde gelişen grevler, boykotlar ekonomik taleplerin dışında politik bir amaca yönelmiyordu. Komünist partiler daha radikal taleplerin önüne geçiyordu. Büyük sendikaların, öğrenci örgütlerinin reformist tavrı, gençlik hareketinin de başka yönlere yönelmesine yol açtı. Amerika'nın Vietnam'ı işgaline karşı çıkıyorlardı ama sosyalizme de karşı çıkıyorlardı. Ve o dönem Fransa'da atılan "Bütün iktidar hayal gücüne!" sloganı gençliğin bulunduğu durumu özetliyordu.

Beatles ve Rolling Stones'un çılgın taraftarlarının hayal dünyası için farklı arayışlara yönelmesi anlaşılır bir şeydi. Sadece plak satışlarının çok fazla olması bu durumu açıklayamazdı, başkaları daha fazlasını da sattı. Ama hiç kimse Beatles gibi milyonlarca insanı yekvücut halinde bir araya getirerek, esirlik derecesinde kendinden geçirmemişti. "İstediğiniz hâlî yiyebilirsiniz. Yalnızca dışarı çıkın ve yapın. Yapamamanız için hiçbir sebep yok." diyordu Beatles. Uzun saçlı, hippî gençliğinin yanısıra giyimleri ve sahne tavırlarıyla "tatlı çocuklar"dı, İngiliz hükümetinin talebi doğrultusunda, Kraliçe, Buckingham Sarayı'nda Beatles'e ödül verdi. Beatles'in imajını kendisine mal etmeye çalışan hükümetin amacı kısa süre sonra geri tepti. Saray'ın tuvaletinde esrarlı sigara içtikleri ortaya çıkmıştı. Britanya'nın Vietnam işgalini desteklemesi, Nijerya-Biafra'daki faaliyetleri sebebiyle bu ödülü geri göndermişlerdi.

John Lennon, Beatles'la son kez birlikte görüldükten sonra Yoko Ono'yla evlendi ve "En acaip pop protestosu" olarak değerlendirilen eylemi yaptı. Balayındaki yatak odalarında bir vukuat olacağını açıkladı. Basın büyük ilgi göstermişti ama John ve Yoko'yu beyaz pijamalarını giymiş bir halde, günde onar saat isteyen herkesin dinleyebileceği barış konuşmaları yapmaya hazırlanırken bulunca hayal kırıklığına uğradı. "Barış ancak barışçı yollarla kazanılabilir... Düzenle, onun kendi silahlarıyla çarpışmak iyi bir yol değildir çünkü kazanan hep o olur... Onlar şiddet oyununun nasıl oynanacağını iyi biliyorlar. Ama mizahla, alaycı mizahla nasıl başa çıkılacağını bilmiyorlar." diyordu John Lennon. Politikada başarı, pratik kazanımlara dayalıydı ve haliyle "yatak eylemi" hiçbir işe yaramadı. John Lennon gözden düştü, kendi destekçileri bile, şık bir otelde yapılan bu elitist gösterinin Vietnam acılarını nasıl dindireceğini anlamakta zorluk çektiler.

Aynı müzikal köklere sahip Rolling Stones ise "çirkin çocuklardı." Giyim kuşamları, uzun saçları ve düzen karşıtı tarzları nedeniyle yasalarla başları dertteydi. Mick Jagger ve Keith Richard, '67 yılında uyuşturucu davasıyla uğraşmak zorunda kaldılar. Hayranları ve basın, serbest bırakılmalarını istiyordu. Onlar "İsyanın simgesi" haline gelmişti ama onların halk önderi olmak gibi bir derdi yoktu. Bu isyan, her çeşit düzene karşıydı. Yine de Amerikan saldırganlığına karşı sessiz kalamıyorlardı. Jagger, Vietnam işgaline karşı '68 yılında Londra Grosvenor Square'da bulunan Amerikan Büyükelçiliği önündeki eyleme katıldı. Ardından "Street Fighting Man" (sokak savaşçısı) şarkısını yaptı. Bu şarkı, birçok radyo istasyonu tarafından yasaklandı. Politikayla ilgileri sadece düzene karşı olmalarından kaynaklanıyordu; sınıfsız toplum vs. gibi bir idealleri yoktu. Idealleri neydi diye derin bir araştırmaya gerek yok, "Asit testini geçebilir misiniz?" sorusuna verilecek cevapla aynıydı idealleri. "Asit testi" sorusu Rock yıldızları ve kural-sızlık isteyen gençlik için bir çağrıydı.

Macera vaat eden bir cesaret örneği sayılabilecek broşür, yakınlarda bir evin adresini tarif ediyordu. Düzinelerce hayran, ilanı ellerine alıp Mick Jagger'in az önce şarkıda belirttiği gibi "tatmin" arayışı içinde o tarafa yönelmişti. Vardıkları yer, komik kıyafetler içinde başka kişilerin de bulunduğu, yıkık dökük bir mekandı. Hepsi çoktan gecenin konusu test aracı "asiti" alıp uçuşa geçmişti. Asit; lizerjik asidin dietilamidi ya da LSD-25'in argodaki adıydı. Şiddetli etkisi olan, algıda değişikliklere yol açan bir maddeydi. Asit, alkol ve cinsellik, Rock müziğin sembolü haline gelmişti artık. Büyük festivallerde açıktan ilan ediliyordu amaçları. 14 Ocak 1967'de Golden Gate Park'ta dünyanın ilk "Human Be-In'i" düzenleyenler yeni bir başkaldırı türü "hippiliği" keşfetmişti. Organizatörler, bir çeşit açık hava

“asit testi” sahneye koyarak “ülkeyi esriklik ve arınma dalgalarıyla yıkayacaklarına” yemin ediyorlardı.

O zaman Rockçıların tek ideali yapılmamış olanı yapmak ve daha çok şöhretti. Birçok Rock grubu kendilerini ispatlama derdindeydi. Monterey Pop Festivali bunun için büyük bir fırsattı. 16 Haziran 1967’de California’nın Monterey sahili komik kıyafetli, uzun saçlı, arabaları tütsülerle donanmış gençlerle doluydu. “Müzik, aşk ve çiçek” sloganına kapılan sadece hippiler değildi. Los Angeles ve New York’tan bir işadamları ordusu, büyük plak şirketlerinin yetkilileri gelmiş, taze bir yetenek bulmak amacıyla gözlerini ve kulaklarını dört açmışlardı. Onlarca grup sahneye çıkmış ve yenilenen ses sistemiyle çılgınlıkta birbirini sollamıştı. Monterey Pop Festivali, en sert Rock’ın bile piyasayla bütünleşmesini önemli ölçüde hızlandırdı. Televizyonlar kaydettikleri şovları dünyanın her yanına gönderiyordu. Yapımcılar yeni yetenek ararken tek düşündükleri, uyuşturucuyla hayal dünyasında gezen on binlerin sorumsuzca harcayacakları dolarlardaydı.

Plak şirketleri ve yapımcılar daha çok hareket istiyorlardı, Rockçılar da farklılık için sınırları zorluyorlardı. Uyuşturucu ve alkolün etkisiyle sahnede cinsel sapkınlıklar yapmaya kadar vardırmışlardı işi. Sahnedeki akıl almaz tavırlarıyla gençliğin yeni ilahlarından olmuştu Jim Morrison. “İsyan, düzensizlik ve kaosa dair her şey ilgimi çekiyor, özellikle de hiçbir anlamı olmayan eylemlilik.” diyen The Doors’un solisti Jim Morrison, 27 yaşında ağır alkol ve sert uyuşturucunun etkisiyle hayatını kaybetti. Morrison’un mezarı, Versailles Sarayı, Louvre Müzesi ve Eyfel Kulesi’nden sonra Paris’in en çok ziyaret edilen dördüncü mekanıydı.

Avrupa ve Amerika’da “savaşma seviş” sloganıyla on binlerce insan harekete geçiyordu ve ardından rock müzikle birlikte kendinden geçerek, bir şey yapmış olmanın rahatlığıyla “asit testlerine” başlıyordu.

“Yeni Şarkı” Hareketi

Aynı dönemde dünya’da müzik ve sol hareketler ABD ve Avrupa’dakin-den farklı geliyordu. ABD’nin müdahalesiyle Latin Amerika’da ordular darbe yaparak halkların özgürleşme mücadelelerinin önünü kesmeye çalışmıştı. Şiir ve müziğin önemi ise diğer sanatlara göre daha büyüktü. Çünkü, “İnsanların baskıyla elinden her şeyi alınsa da, işkence görse de şarkı söylemelerini önleme şansı yoktu.”

Şili, Arjantin ve Uruguay’da “Yeni Şarkı” hareketi, Küba’da ise benzer içerde üretilen bu müzik türü olan “Yeni Türkü” hareketi, müzikal bir tavır

olarak ortaya çıkmıştı. Bu hareketler kitanın politik sıçramasını da simge-liyordu. Protest değil, politik şarkılar yapıyorlardı. Hepsinin ortaklaştığı nokta bağımsızlık ve anti-emperyalizmdi.

“Yeni Şarkıcılar” halk müziklerine ilgi ve özenle yaslanıyor, araştırmacı bir kimlikle bu müziklere sahip çıkıyorlardı. Bu şarkılar süreç içinde politik bir silaha dönüşeceklerdi. Şarkıcılar, bu şarkıların siyasi sorunları çözmede aktif rol oynayacağına inanıyorlardı. O halkın kültürüne, enstrümanlarına, müziğine saygı duyarak, bunu bir tüketim metası olarak düşünmeyerek, yoksul kesimler için hem sanatsal, hem politik çalışmalar yapmışladı. “Ye-ni Şarkı” ve “Yeni Türkü” hareketlerinin kökleri farklı ülkelerden üç şarkıcı / şarkı yazarına dayanır: Arjantinli Atahualpa Yupanqui, yerlilerin gelenek-sel müziklerini hiç bozmadan, gitarıyla ve şarkı söyleme stiliyle bir ekolü temsil eder. Kübalı Carlos Puebla ise daha politik bir şarkıcı ve bestecidir. Che Guevara için yazdığı “Hasta Siempre Commandante”, bütün dünya-da bilinen bir şarkı haline gelir. Şilili Violeta Parra ciddi bir araştırmacıdır. And Dağları yerlilerinin yerel enstrümanlarını Santiago’ya taşıyarak Şi-li folk şarkılarına yeni, has bir incelik ve ulusal bir kimlik kazandırır.

“Yeni Şarkı” hareketinin en çok ismini duyurduğu yer Şili’ydi. Salvador Al-lende önderliğinde yürütülen mücadeleye şarkıcılar da katılmıştı. 1970 yı-lında Unidad Popular’ın seçimi kazanmasında şarkıcıların önemli yeri var-dı. Victor Jara, Inti-Illimani ve Quilapayun, Allende’nin önemli destekçile-rindendi. Victor Jara tüm hayatını, sanatıyla birlikte bu mücadeleye ada-mıştı. Dönemin önemli gruplarından Quilapayun ve Inti Illimani bu müca-delede önemli role sahiplerdi. İki grup da And Dağları kökenli folk ezgile-rine, yerel çalgılara özen göstermişti. Çeşitli oyunlar sonucunda 1973’te bir seçim daha yapıldı ve yine Salvador Allende kazandı. Ancak Allende iktidarı, mevcut bürokrasi ve orduya dokunmamıştı. Uzun vadede reform-larla emperyalizmi alt edeceğini düşünüyordu ancak yanılmıştı. CIA’ya bağlı ordu kısa süre sonra darbe yaptı. Allende, elinde silahla halkı için sa-vaşarak öldü. ABD’nin sınırsız desteğini alan Pinochet’in ordusu kan-lı operasyonlarda on binlerce kişiyi öldürdü, kaybetti, tutukladı. Victor Ja-ra da tutuklanıp binlerce kişiyle birlikte stadyuma kapatıldığında hayatı pa-hasına devrim şarkıları söylemeye devam etti ve orada katledildi. Inti Illi-mani ve Quilapayun ülkeyi terkettiler. Yapabildikleri tek şey sürgünde fa-şist cuntayı teşhir etmekte.

“Yeni Şarkı” ve “Yeni Türkü” hareketlerinin 1960’lı yılların hemen başların-dan 1980’li yıllara kadar, sadece Şili’de değil, Latin Amerika ülkelerindeki

devrimci mücadelelerde azımsanmayacak rolü oldu. Nikaragua, El Salvador, Peru, Bolivya gibi ülkelerde, özgürlük mücadelesi içinde yer alan, gerilla örgütlerini destekleyen, devrimci örgütlerin radyolarında müziklerini yayınlayan birçok grup ve şarkıcı vardı.

Ülkemize gelmeden önce dönemin en önemli isimlerinden Mikis Theodorakis'e değinmek gerekiyor. Politik mücadeleye aktif olarak katılmasından dolayı İkinci Paylaşım Savaşı yıllarında İtalyan faşistlerince tutuklanmıştı. İtalya çekilince özgürlüğüne kavuştu ancak ardından gelen Naziler tarafından yine tutuklandı. Yunanistan'da milislerin, direniş komitelerinin bir militanıydı savaş boyunca. Orkestrasyon ve kompozisyon eğitimi görmüştü. Sürgündeyken, oratoryolar, oda müziği, konçertolar yazmıştı. 1961'de ülkesine geri döndü ve Epitaphos adlı albümünü yayınladı. Albüm satışının 7-8 milyona vardığı saptanmıştı. Yunanistan'ın en popüler isimlerinden biriydi artık. Komünist parti içinde aktif politika yaparken milletvekili seçilmişti ama şarkılar ve film müzikleri yapmaya devam etti. '67 yılında darbe yapan Albaylar Cuntası, Theodorakis'in şarkılarını yasaklamakla işe başlamıştı. Theodorakis beş ay polisten kaçtıktan sonra, Atina'da askeri rejim tarafından hapse atıldı. Tutuklanmadan önce cuntaya karşı "Yurtsever Cephe" isimli bir direniş hareketi örgütlemişti. O, Yunan halk ve pop geleneklerinden yararlanıp, Doğu Akdeniz'in lirik ezgilerini yeni bir kimliğe dönüştürmüş, dünyadaki "Devrimci Müzik" kavramına yeni, estetik bir model katmıştı. Theodorakis, Türkiye'deki sol-politik müzik geleneği dahil, dünyadaki birçok sol-politik ortamının müzikal ufkunu genişletmiştir.

Gelenekten Kopmayan Devrimci Müzik!

"'68'in 40. yılı" dolayısıyla ülkemizde ve dünyada birçok etkinlik yapılıyor. Dönemin "hızlı solcular" eski günleri "heyecanla" anarak nostalji yaparken, en politik ve en devrimci dönemin kendi dönemleri olduğunu anlatarak, daha sonra gelişen hareketleri bilinçli bir tercih olarak görmezden geliyorlar. "'68 kuşağı" sınırlaması, politik alanda olduğu gibi müzik için de yapılıyor.

Bu sınırlama anlamsız, çünkü '68'le başlayan ve biten devrimci bir hareket olmadığı gibi, o tarihte doğup-sönen devrimci bir müzikal akım da yok ülkemizde. Yüzlerce yıllık geleneğiyle iktidara kafa tutan aşıklar, tarihsel misyonlarını yerine getirerek '60'lı yılların başından itibaren örgütlü bir şekilde, politik şarkılar söylemişlerdi. Bir önceki sayıda "Aşıklık Geleneği" üzerine dergimizde yayınlanan araştırmada değinildiğinden, tekrar aynı şeylerden bahsetmeyeceğiz. Ancak TIP bünyesinde devrimci gecelere çıkan, binlerce insanı heyecanlandıran Aşık Mahzuni Şerif, Aşık Ali İzzet Öz-

kan, Aşık İhsani ve adını saymadığımız diğer ozanların, ülkemizdeki devrimci müzik tarihindeki önemini kavramadan Türkiye’de sol ve devrimci müziğin anlaşılması mümkün değildir.

Aşık geleneğinden gelen, halk müziği geleneğine yaslanan ve kendine özgü bir çokseslilik geliştiren Ruhi Su, yeni bir geleneği başlatmıştı. 1975’te kurduğu Dostlar Korosu’yla müziğine yeni, çoksesli bir müzik algısı kazandırmıştı. Türkü formuyla, koronun keşişmesi, kaynaşması arayışı içinde, devrimci geleneğin en etkili deneylerini, müzikal arayışlarını, semahları, marşlarıyla buluşturup hayata geçirmişti. Ülkede devrimci mücadele yükselirken Ruhi Su türküleri ve marşları coşkuyla söyleniyordu.

Ruhi Su’nun başlattığı geleneği takip eden önemli isimlerden biri de Zülfü Livaneli’dir. Sürgünde yaşadığı yıllarda, “Yeni Şarkı” hareketinden esinlenerek, otantik türküleri söylemek yerine yeni türküler bestelemiştir. Ruhi Su’dan farklı olarak koral bir müzik yerine, orkestral bir müzik çabasına girmişti. Devrimci müzik geleneği içinde Karlı Kayın Ormanı, Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz, Kız Çocuğu gibi birçok şarkı giderek politikleşen ortamda büyük bir dinleyici kitlesine hitap ediyordu.

Halk giderek politikleşiyor ve örgütleniyordu, gelişen hareket doğal olarak sanatçıları da etkiliyordu. “Kent Ozanı” kimliğiyle Rahmi Saltuk ve Sadık Gürbüz; Nazım Hikmet, Hasan Hüseyin, Enver Gökçe, Sabahattin Ali ve Ahmed Arif’in şiirlerini böyle bir ortamda bestelediler.

ABD ve Avrupa’da hızla gelişen Rock müzik ülkemizdeki genç müzisyenleri de etkilemişti. Beatles, Dylan ve Rolling Stones bütün dünyada tanınıyordu artık. Ancak Türkiye’de yapılan Rock o kadar sert değildi. Bağlamanın da kullanıldığı, Anadolu motiflerinin yer aldığı yeni bir tarzdı. “Anadolu Pop” ya da “Anadolu Rock” akımı içinde düzeni eleştirmişlerdi. Aşıkların deyiş ve türkülerini pop, rock formunda yeniden yorumlayıp söyledikleri de olmuştu. Devrimci gecelerde, öğrenci eylemlerinde yer almışlardı.

Batı rock müziğini anadolu ezgileriyle kaynaştıran en önemli gruplardan birisi Moğolları. Ancak dönemin devrimci ruhuna çok yakın değildi ürettikleri; muhalif bir çizgidelerdi sadece. Moğollar grubuyla da bir dönem çalışan en önemli isimlerden birisi Cem Karaca’dır. 12 Eylül’den sonra dönemin başbakanının elini öperek nedamet getirse de, milyonların dilinden düşmeyen şarkıları yapmış, politik duruşuyla birçok müzisyenin önünü açmıştı. Rock formunda olmalarına rağmen “Tamirci Çırağı”, “Parka” gibi şarkılar sadece sosyalist gençliği değil, geniş halk kesimlerini de etkiliyor-

du. Sarper Özsan'ın bestelediği 1 Mayıs Marşı'nı plak olarak yayınlamıştı. Bu tavrı yüzünden kendisine, siyasi iktidarlar tarafından baskılar yapıldı, konserleri yasaklandı, gözaltılar yaşadı. Bu baskılar, silahlı saldırıya kadar varıyordu. Kendine özgü Anadolu-Rock formunu geliştiren Dostlar Grubuyla birlikte çalışan Edip Akbayram, "Her turneye çıkışında hanımla 'inşallah görüşürüz' diye ayrılırdık." diyerek bu durumu özetlemişti.

Edip Akbayram gibi Selda Bağcan da, anonim türküler Rock-Pop formunda söylemişti. "Kızıldere" türküsü, "Vurulduk ey halkım unutma bizi" ve "1 Mayıs Marşı" gibi devrimci marş ve şarkılar albümlerinde yer aldı. Baskılardan Selda da nasibini aldı, şarkı ve konserlerinden dolayı yargılandı ve üç kez tutuklandı.

Yükselen sınıf mücadelesinin önüne geçmek için 12 Eylül 1980'de askeri darbe yapıldı. On binlerce kişi tutuklandı, işkencelerden geçirildi. Müzisyenler de bundan nasibini aldılar, birçoğu yurtdışına çıktı, yıllarca ülkeye gelemediler. Devrim şarkıları söyleyen müzisyenler, teslimiyeti seçen geçmişin devrimci önderleri gibi umutsuzluğa kapılarak yeni arayışlara girdiler. 1990'da Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra sosyalizm inancı yerine, Avrupa Birliği'nden medet uman anlayış egemen oldu.

Ülkemizin müzikal serüveni içinde bugün, sosyalizme inanan ve devrimci müzik anlayışına yeni bir soluk getiren ise Grup Yorum'dur. Örgütlü müzik anlayışını benimseyen grup 1985'te kuruldu. Baskılara, yasaklara, sansüre rağmen albümleri milyonlara ulaştı. Sadece sol, devrimci gençliğe değil, ülkedeki her kesime hitap edebilmeyi başardı. "Uğurlama", "Cemo" gibi şarkılarıyla, marşlarıyla, "Kar Makinası" misyonunu üstlenen Grup Yorum'un ardından birçok grup ve müzisyen ortaya çıktı. Örgütlü müzik anlayışını benimseyen, elemanları değişse de tarzını değiştirmeyen dünyadaki tek müzik grubu olma özelliğiyle üretimlerine devam ediyor Grup Yorum.

Görüldüğü gibi dünyada ve ülkemizde müzik, onu dinleyen kitleyle bütünleşmiş; sosyal, politik ve ekonomik durum, müziğin içeriğini ve biçimini belirlemiştir. Avrupa ve ABD'de reformist solun örgütleyemediği radikal gençlik, anarşizme kaymıştı. Rock müzikte gençliğin isteği doğrultusunda giderek sertleşmişti. Latin Amerika'da anti-emperyalist mücadeleyle birlikte gelişen, yerel ezgilere bağlı bir müzik akımı doğmuştu. Anadolu'da da halkın dili olan aşıklardan bugüne kadar her dönem birileri halkın yoksulluğa, açlığa isyanını dile getirmişti. Yani müzik yaşayan bir organizma gibidir, onu rafa kaldırıp istediğiniz zaman kullanacağınız bir nesne değildir.

Ona emek harcamak ve büyütmek de müzisyenlerin en önemli görevidir. Sonuç olarak müzik bugün de misyonunu yerine getirmeli, ritmiyle halkın nabzını tutmalı ve sözleriyle bilinç vermelidir.□

KAYNAKÇA

- Müzik Bittiği Zaman / Robin Denselow
- Çöpteki Çiçekler / James Miller
- "Sıynılıp Gelen" Grup Yorum / Orhan Kahyaoğlu
- Rolling Stones Dergisi

'68'İ GEÇTİKTEN SONRA

Mehmet Esatoğlu

Temmuz 2008

12 Mart darbesiyle, Kızıldere Katliamı ve hemen ardından 6 Mayıs idamlarıyla, hapsilere doldurulan binlerce ilerici, demokrat ve emekten yana insanla oluşan yeni manzara, bir dönemin geride kaldığını ilan ediyordu.

Darbenin hemen öncesinin heyecanla üreten, koşturan sanat insanları, büyük bir şaşkınlıkla oluşan yeni döneme bakıyorlardı. Sıkıyönetim mahkemelerinde uyduruk suçlamalarla dönemin önde gelen sanatçılarına, devrimcilere, ilericilere verilen cezalar büyük bir şaşkınlığa yol açıyordu.

Toplumun yakından tanıdığı sanat insanları, uyduruk iddianamelerle gizli örgüt üyesi ilan ediliyor ve ardından da yapıp yapmadığı belirsiz bir dolu suçla mahkûm ediliyorlardı.

Bir dönem önce "kararlı" ve "keskin" bir tavırla sanat üreten kimi sanatçılar; Vasıf Öngören, Halil Ergün, Can Yücel vb. sanatçılara verilen hapis cezalarını görünce önce geçmiş "eleştirme"ye, ardından da kendilerine "yeni" bir yol aramaya giriştiler.

Bir kısmı "sürgün" adı altında kendilerini yurt dışına atarken diğer bir kısmı kenara çekilmeyi yeğlediler. Belli bir kesim ise muhalefetini değişik yöntemlerle sürdürmeye çalıştı.

1972 yazında başlayan karamsar hava, 1974 yılının şubat ayında dağıldı.

Şubat'ın ilk haftasında çıkan afla 12 Mart'ta mahkûm olanların bir kısmı dışarı çıktı. O yılın yaz aylarında ise yurt dışına gidenler ülkeye dönmeye başladılar.

'70'lerin ikinci yarısı başlarken dünyada '68 dalgası dinmiş, işin öncülüğünü yapanlar "Biz Devrimi Çok Sevmiştik!" edebiyatını üfürmeye koyulmuşlardı.

Ülkemizde ise '60'lı yıllarda ortaya atılan kavramlar, mücadele önerileri, hatta örgütlenmeler '70'lerin ikinci yarısının başında yeniden canlanmaya başlamıştı.

Siyasal alandaki gelişmeler sanatsal alanı da etkilemeye başladı. Yeni çıkan dergilerde ortaya atılan düşünceler, yayınlanan sanatsal ürünler, tartışmalar ortamı bir anda canlandırdı.

O günlerde gerçekleşen yerel seçimlerde başa geçen ilerici, demokrat belediye başkanları, ilerici sanatsal çabalara destek veren etkinlikler, toplantılar, şenlikler düzenlediler.

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın başına yeniden tiyatro adamı Muh-sin Ertuğrul'un getirilmesiyle bu kurumda da ileri atılımlar başladı.

Bir yanda anti-faşist, sistem eleştirisi yapan oyunlar sahneye konurken öte yanda '60'lı yılların sonunda üretimleriyle öne çıkmış Taner Barlas'tan Haşmet Zeybek'e bir dolu sanatçı kurumun bünyesine alınıyordu. O günlerde kuruma giren yönetmen Beklan Algan, kurum bünyesinde yeni açılımlar sağlama hedefiyle bir "Deneme Sahnesi" kuruyordu. Bu sahnede o güne dek İstanbul Şehir Tiyatroları sahnelerinde örneği görülmemiş içerik ve biçimde oyunlar sahnelenecekti.

Dönemin başında amatör bir topluluk olarak perde açan "Genç Oyuncular" da yetişen kimi oyuncular ise '70'lerin başında "Dostlar Tiyatrosu"nu kuruyor, başta Genco Erkal olmak üzere Mehmet Akan ve Arif Erkin'in çabalarıyla ilerici bir özel tiyatro perdelerini açıyordu.

Dostlar Tiyatrosu, o günlerde politik tarihe damgasını vurmuş "Rosenbergler Ölmemeli", "Havana Duruşması" gibi ABD'nin çirkef yüzünü deşifre etmeye yönelik belgesel oyunlar sergileyerek işe başladı. Rosenbergler Ölmemeli, sosyalizmden yana tavır alan bilim insanlarının ABD'de acımasızca idam edilmesini konu ederken; "Havana Duruşması" sosyalist Küba'ya

saldıran ve orada kurulan yeni düzeni yıkmaya çalışan karşı-devrimcilerin yargılanışını anlatıyordu.

Bu oyunlar özellikle hızla politikleşen üniversite gençliğinin yakın ilgisiyle ve yoğun bir izleyici kitlesiyle buluştu.

'70'lerin ikinci yarısı başlarken ülke çapında yaygınlaşan grev dalgası topluluğu etkiliyor, onlar da Haşmet Zeybek'in kaleme aldığı maden ocağında gerçekleşen bir grevi anlatan "Alpagut Olayı" oyununu sahnelerine taşıyorlar. Yazar, yönetmen ve koreograf Mehmet Akan, yöre danslarıyla bezeyerek anlatıyor grevi ve işçilerin maden ocağına el koyarak ocağı işletişlerini...

İstanbul'daki Dostlar Tiyatrosu çizgisinin bir benzeri de Ankara'da Ankara Sanat Tiyatrosu(AST)'nda görülüyor. '60'ların başında toplumcu bir çizgide kendine yer arayan AST, önceleri Batı Avrupa Tiyatrosu'nda görülen sistemin haksızlıklarını eleştiri çerçevesinde ilerleyen bir topluluk olarak sanat alanında yerini alıyor.

'70'lerde ülkemizde ilk tiyatro grevini gerçekleştiren AST'ı patronları terk etti. Bunun üzerine topluluk önceleri kolektif bir yönetimle, ardından da politik bir ayrışma sonucu Rutkay Aziz'in sanat yönetmenliğinde sosyalist bir çizgide ilerlemeye koyuldu.

Özellikle 1975 sezonunda sahnelenen Maksim Gorki'nin aynı adlı romanından Bertolt Brecht'in oyunlaştırdığı "Ana" oyunu, ülke çapında ilgiyle izlendi. Oyun, sıradan bir annenin oğlunun mücadelesinden etkilenişiyle politize olmasını anlatıyordu.

AST, bir yanda dünya edebiyatından Brecht, Maksim Gorki, Hans Falla gibi yazarlardan oyunlar sergilerken öte yandan da İsmet Küntay, Bilgesu Erenus, Ömer Polat gibi yeni yazarların yapıtlarını izleyiciyle buluşturmuştur.

Amatör tiyatrolar da yine aynı günlerde Halkevlerinin ve derneklerin çatısı altında harekete geçti. Lise tiyatrolarında yetişen gençler okulun ardından gerek Halkevleri çatısı altında, gerekse derneklerde yeni yeni topluluklar oluşturdular.

Bakırköylü, Üsküdarlı, Fatihli gençler, liselerindeki deney ve birikimlerini Halkevi ve derneklerin çatısı altında daha da geliştirdiler. O günlerde sergilenen Üsküdar Halkevi'nin "Görünen Köy Kılavuz İstemez"; Bakırköy

Halkevi'nin Brecht'ten "Carrar Ana'nın Tüfekleri" ve "Ana"; Fatih Halkevi'nin Aziz Nesin'den "Sen Gara Değilsin" oyunları, kendi semtleri çerçevesinde büyük ilgi gördü.

Türk ordusunun Kıbrıs çıkartması sonrasında ülke çapında yükselen ekonomik kriz ve sistem partilerinin yükselen politik mücadele karşısında aciz kalmaları, politik bir krizi körükleyince ülke çapında büyük bir kargaşa ortamı doğdu.

Ekonomik krizin ardından peş peşe grevler patladı. Amatör tiyatrolar da grev alanlarına yöneldiler. İstanbul Şehir Tiyatrosu çeperindeki genç oyuncuların oluşturduğu bir topluluk Haşmet Zeybek'ten "Grev Ya da Referandum"u, İlerici Gençler Derneği ise "Ellerimiz ve Yalana Dair"i vb. oyunları bu alanlarda sergilemeye başladılar.

Döneme damgasını vuran bir başka topluluk da Vasıf Öngören'in kurduğu İstanbul Birlik Sahnesi oldu.

1974 affında, gizli örgüte destek suçlamasıyla aldığı 6 yıl 8 aylık mahkûmiyetten kurtulan Öngören, cezaevi günlerinde kaleme aldığı "Oyun Nasıl Oynanmalı" adlı oyununu İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelemek için kolları sıvadı.

Öngören, ticari dayatmanın olmadığı bir ortamda oyuncularla önce teorik çalışmalar, ardından da sahne pratiği çalışmaları yapabileceği hevesiyle geldiği Şehir Tiyatroları'nda umduğunu bulamadı.

Kurum büyük bir atılım içindeydi ama içindeki bürokratik yapı ve oyuncularlardaki bürokratik ruh değişmemişti. Öngören'in teorik çalışmalarına "zaman kaybı" gözüyle bakan oyuncular onun estetik önerilerine de kulak tıkadılar. Oyun, Öngören'in düşlerinin uzağında bir biçimde sergilendi.

Öngören, Şehir Tiyatroları'nda birlikte çalıştığı Meral Taygun, Ali Taygun ve profesyonel alandan Güler Ökten, Mutlu Parkan, Oktay Sözbir gibi oyuncularla '70'lerde Ankara'da kurduğu Ankara Birliği Sahnesi'nin bir devamı olarak İstanbul Birlik Sahnesi'ni kurdu. Topluluk Brecht'ten Ali Taygun'un rejisiyle sahnelediği "Faşizmin Korku ve Sefaleti" oyunuyla başladığı serüvenini yine Brecht'ten Vasıf Öngören'in sahnelediği "Sezuan'ın İyi İnsanı", "1941-1942'den İnsan Manzaraları" ve Öngören'den "Zengin Mutfağı" oyunları ile sürdürdü.

Topluluk, sahnede düşlediği yerlere ulaşamasa da, gerek iç yapılanma gerekse oyun çalışmasında önemli denemeler gerçekleştirdi. Sahnede doğruyu yakalama noktasında büyük çabalar harcadı. 1979'da Öngören'in çalışmalarına Berlin'de devam etme kararı ile dağıldı.

Giderek gerginleşen ortam ardından faşist katliamları getirdi. Önce öğrenci cinayetleri ile başlayan faşist saldırılar giderek kitlesel katliamlara dönüştü. Ülkenin önde gelen aydınları, sanatçıları da bu saldırılarda can verdiler.

Saldırıları öylesine yaygınlaştı ki 1977 yılında amatör çalışmalar yapan Üsküdar Halkevi'nin sahnesine üç kez bomba atıldı. Oyuncularından biri faşistler tarafından öldürüldü. İstanbul Şehir Tiyatrosu Fatih Sahnesi'ne bomba atıldı. Oyuncular rastlantısal bir biçimde ölümden kurtuldu.

Gelişen politik mücadele içinde kurulan devrimci, ilerici dernekler de kendi bünyelerinde tiyatrolar var ettiler. Bunlar içinde en tutarlı çalışma yürütenlerden biri İlerici Gençler Derneği(İGD) içindeki tiyatro topluluğu oldu. "Ellerinizi ve Yalana Dair" oyunu ile yola koyulan topluluk, giderek metinlerini kendilerinin var ettiği oyunlar sergilemeye başladı. Yurtsever Devrimci Gençlik Derneği (YDGD) içindeki topluluk ise başlangıçta tutarlı bir çizgide oyunlar üretmeye çalışmasına rağmen giderek mücadele gündeminin yoğunluğu nedeniyle sahnedeki özenini yitirdi. Mahallelerde ve pazaryerlerinde sergilediği oyunlarında pahalılık, faşist cinayetler ve devlet terörünü vurgulayan temaları işledi. Bunların dışındaki devrimci derneklerde zaman zaman var olan anma günlerine endeksli oyunlar sergileyen ve dağılan çalışmalar oldu.

'70'lerin sonlarına doğru yoğunlaşan kargaşa ortamından tiyatrolar da nasibini almaya başladı. Politik mücadelede değişik siyasi çizgilerin önerileri ve mücadele yöntemleri arasında bocalayan topluluklarda politik görüşe dayalı parçalanmalar başladı.

Dönemin başında politik ve estetik çizgisiyle baş tacı edilen topluluklar Dostlar Tiyatrosu ve AST'in uğradığı saldırılar karşısında bocalaması ve giderek daha eleştirel düzeyi düşük oyunlara yönelmeleri izleyiciden tepki almalarına neden oldu.

O günleri '90'lı yıllarda değerlendiren Mehmet Akan, "İzleyici bizden sloğan attıran çalışmalar bekliyordu ama biz böylesi oyunlar yapamazdık." diye anlatıyor.

Ancak sorun slogan sorunu değildi. İzleyici ülkede olup biteni anlamaya çalışıp yanıtlar arıyordu ama sahne bunu beceremiyordu. Çünkü sahne-dekilerin de olup bitenler hakkında kafaları karıştı.

Topluluklar, faşist terör ve devlet saldırısından korunmak için giderek ülke gündeminden kopmaya başladılar. Onların kopuşuyla da alternatif olarak yerlerini daha sert bir dil kullanan topluluklar doldurmaya başladı.

Gerginleşen ortamda ajitasyon yönü yüksek oyunlar sergileyen topluluklar, önce büyük kentlerde, ardından Anadolu'da başta Adana ve Gaziantep olmak üzere kurulmaya başladı. Var olan metinleri yeterli görmeyen bu topluluklar Aziz Nesin, Muzaffer İzgü gibi yazarların öykülerinden yaptıkları oyunlaştırmalarla işe başladılar, süreç içinde bu alan kendine özgü yazarlarını yetiştirmeye başladı.

AST'dan ayrılan Erkan Yücel ve arkadaşları önce Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu(DAST) adı altında, sonra da Ankara Halk Tiyatrosu olarak kırsal kesimdeki izleyiciyi hedefleyen oyunlar hazırladı. Doğu Perinçekçi bir çizgi izleyen topluluk; "Halkın Gücü", "Deprem ve Zulüm", "Toprak" ve "Güneyden Mektuplar" adlı oyunları, Anadolu'nun her yanına giderek sahnelledi. Sahne olmayan köylerde ise traktör kasalarını sahne yaparak oyunlarını oynadı.

Zeki Göker ve arkadaşlarının var ettiği Ankara Birlik Tiyatrosu da dönemin politik tiyatro üreten topluluklarından biri oldu. Adana'da amatör tiyatro yaparak kendini geliştiren Zeki Göker, '70'li yılların sonlarına doğru politik tiyatro ile halk tiyatrosu öğelerini birleştiren sahnelemeler yaptı. ABT, "Karadüzen", "Yeniden Doğarız Ölümelerde", "Güneşin Katli" gibi oyunlarla Anadolu'nun dört bir yanını dolaştı.

1979 Maraş Katliamı sonrası kimi illerde ilan edilen sıkıyönetim, politik tiyatroların gösteri yapmalarına izin vermedi. Politik oyun yapan tüm topluluklara değişik davalar açılarak gösteri yapmaları engellendi.

12 Eylül askeri darbesi sonrası, toplumcu tiyatro yapan tüm topluluklar kepenklerini indirmek zorunda kaldılar.

'70'li yıllardan itibaren ülke tiyatrosu yeni yazarlarını da yetiştirdi. İsmet Küntay, Bilgesu Erenus ve Ömer Polat, dönemi ve sorunlarını konu alan oyunlar yazdılar. İsmet Küntay, "Evler Evler" ve "403. Kilometre" oyunlarında emekçilerin dünyasını anlatıp onların sorunlarını işlerken; Erenus,

“Ortak” ve “Nereye Payidar?” oyunlarında sınıf sorunlarına değişik aıllardan yaklaştı. Ömer Polat, “804 İşçi” oyununda emekçilerin kararlı mcadesine, “Aladağlı Miho”da ise Kürt sorununa değiniyordu.

Yine bu dönemde Vasıf Öngören “Zengin Mutfağı” oyununda yükselen faşizme dikkati çekerken; dönemdaşı Oktay Arayıcı “Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası”nda sistemin “iyi niyetle” değişemeyeceğine vurgular yapıyordu.

Emek mcadesi içinde gelişen ve dönem içinde hızla büyüyen sendikalar, sanat alanına değişik katkılar yaptılar. Maden-İş, Petrol-İş çeperindeki işçiler, sendika tiyatrosu kurarak emek sorunlarını mizahi bir dille işlediler. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu(DİSK), çeşitli tiyatrolara toplu satışlar örgütleyerek işçileri tiyatroyla buluşturan etkinlikler düzenledi. Ancak bütün bu çabalar, tutarlı bir sanat politikasıyla yürütülmediğinden işçi sınıfına düzenli bir biçimde sanatsal ürünler ulaştırılmadı.

Tiyatro alanında çalışan emekçiler dönem içinde sendikal çabalarda yoğunlaştılar, AST hakları için grev yapmayı başardı. şehir ve Devlet tiyatrolarındaki emekçiler yükselen mücadelenin etkisiyle gerek parasal anlamda gerekse haklar anlamında iyi bir düzey yakalamayı başardılar. 24 Ocak ekonomik kararları ile birlikte, 12 Eylül günlerinde, elde edilmiş haklar emekçilerin ellerinden teker teker geri alındı.

12 Eylül 1980, ‘60’lı yıllardan başlayan ve 12 Mart askeri darbesine rağmen durdurulamayan politik ve sanatsal gelişmenin önüne engellenebilir bir set çekmenin miladıdır. Cumhuriyetten ‘50’li yıllara kadar tek parti zlm altında gelişemeyen sanatsal alanımız, geçen 20 yıl içinde önemli aşamalar kat etmiş, gerek içerik gerekse sanatsal estetik anlamında yeni gelişmeler olmuştur.

Yazılan oyunlarda sistem üzerine sorgulamalar yapılmış, ezilenlerin yaşamları ve mücadeleleri ilk kez bu dönemde sahnede sergilenmiştir. Başta Vasıf Öngören olmak üzere Başar Sabuncu, Rutkay Aziz, Genco Erkal, Mehmet Akan, önemli yapıtlar ve sahne gösterileri gerçekleştirmişlerdir.

Ancak 12 Eylül sonrası gerileyen sanat alanımız ve insanlarımız 1991’de “sosyalist” sistemin dağılmasıyla sistem içinde tıkanıp kalmışlardır.

Yaşamlarının geri kalanını sıradan oyunlar yazarak, sergileyerek, dizi filmlerde oynayarak, seslendirme yaparak ya da kenara çekilerek geçiren bu

öncü, ilerici sanatçıların ardından yeni kuşaktan kimileri çıkışlar yapmış olsa da yeterli olamamış ve dönemin atmosferi nedeniyle de kitlelerden yeterli ilgiyi görememişlerdir.

Dönem içinde birkaç yazar ve birkaç amatör tiyatro inatla ayakta durarak çabalarını sürdürmüşlerdir.

2000'li yılların hemen başında ülke çapında yaşanan sanatsal dibe vuruş büyük bir dağınıklığı da beraberinde getirmiş, sanat alanı ancak 2005'ten sonra yeniden bir toparlanışa geçebilmiştir.

Bugün medyatik bombardıman altında kalmış, kendi taleplerine ve durumuna yabancılaşmış, neye sevineceğini neye üzüleceğini şaşırılmış geniş yığınları değiştirip dönüştürecek sanatsal politikalara ve atılımlara gereksinim vardır.

Sistem sanatın ne denli tehlikeli bir silah olduğunu '70'li yıllardaki deneylerden görmüş ve bu alandaki "işe yarar" sanat insanlarını, düşünürleri satın almak için her tezgâhı harekete geçirmiştir. Medya pervasızca günlük yaşantımızdan, duygularımızdan kişisel ve politik mücadele tarihimizden kahramanlarımıza kadar her unsuru kendi çıkarı açısından kullanmaktadır.

Buna karşı politikalar ve eylemlilikler geliştirilmedikçe yeni sanatsal ürünler, yaklaşımlar, karşı koymalar ortaya konmadıkça, kitlelerin devrimci sanatla buluşması için olanaklar yaratılmadıkça onlar "sol" çevreleri bile peşine takacak politikalar ve yöntemlerle üzerimize geleceklerdir.

'80'lerin başında yaygınlaşan sponsorluk ilişkileri sanat alanını çürütmüş, sanatçıları sermayenin ve devletin kapısında "dilenci" durumuna düşürmüştür.

Sanatın, hele hele devrimci sanatın, sermayenin ve devletin kirli liralarna gereksinimi yoktur ve olmamalıdır.

Bize düşen sanatın her dalını para babalarının ve medyanın saldırılarına karşı sürekli bir devingenlikle harekete geçirmek ve burada üretilen her türlü ürünü geniş yığınlarla buluşturmadır. Bu, kitlelerin olduğu kadar sanatı üretenlerin de ayakta kalabilmesi için gereklidir.□

AYDINLAR VE MUHALEFET

Fatma Yılmaz

Şubat 2008

Gerçek aydın, halkına doğru ufuklar çizebilen, onun önünü açan -bu kesinlikle abartı değildir-, onun iktidara uzanan elidir. Bizim ülkemizde aydın, hem ezilen halklar açısından önemlidir; hem de iktidar için. Ezilen halklar için önemlidir çünkü ülkemizde sömürü çarklarının arasında sıkışan halkımız, çalışıp eve ekmek götürme derdine düştüğünden, entelektüel bilgi birikimine sahip olmaları mümkün değildir. Ve doğal olarak bu bilgi ışığında kendi kurtuluşlarını getirecek ideolojiyi de yaratamazlar. İşte, halka bu konuda önderlik edecek olan, bu bilinci onlara taşıyacak olan kişidir aydın.

İktidar için, egemen güçler açısından arzettiği öneme gelince; aydın, devletin yönetim biçimi olan faşizme kitle tabanı yaratmak için vardır. Ve tam da bu sebepten dolayı burjuva demokrasisinin ona bahşettiği gibi sınıflarüstü biri falan da değildir. Tam tersine her aydın temsil ettiği sınıfın sözcüsüdür.

Egemen güçler karşısında tüm baskılara, yasaklamalara, darağaçlarına rağmen “Dönen dönsün/ben dönmezem yolumdan” diyecek kadar kendi sınıfının meşruluğuna, haklılığına inanan kişidir aydın. Yoksa halkının örgütlü mücadelesinin yükseldiği dönemde halktan yana olup, gerilediği dönemde karşı cepheden uzlaşma, yılgınlık mesajları veren kişi aydın değildir. Hele son günlerde ardı arkası kesilmeyen tartışmaların mimarı olan Fazıl Say gibi halkın gerçek gündeminin, yoksulluğun üzerini örtmek için yaratılan yapay gündemlere sinirlenip, “Kızdırmayın kafamı çeker giderim ha!” diyen hiç değildir.

Zor karşısında mücadele alanını terk etmek, çekip gitmek; tam da ezilen halklara bilinç taşıma misyonunu unutup, halkı aşağılayan küçük-burjuva aydının tavrıdır. Bu tavır, aynı zamanda ’80 darbesiyle Avrupa’nın dört bir yanına savrulan eylül bozgunu aydın ve sanatçılarımızdan kalma bir gelektir. O zamandan bu yana çok şey değişmemiştir aslında. Postal seslerinin, işbirlikçi iktidarların, infaz politikalarının, Kürt sorununun... hala var olması bile demokrasi mücadelesinin meşruluğunu bir kez daha ortaya koymakta; ancak yine de halktan kopuk olan küçük-burjuva aydınlarımız halkla bütünleşmeye, ona bilinç taşımaya yanaşmamaktadır.

Köşk’te türbanı görüp, “İslamcılar kazandı, ben gidiyorum!” diyen Fazıl Say, AKP’yi köşke kadar taşıyan halkını eleştirmek yerine, bilgisini halkıyla paylaşmaya, onlara doğruları göstermeye ve onlara bilinç taşımaya çalışsaydı keşke.

Fazıl Say ve onun gibi düşünen Kemalist küçük-burjuva aydınları gönüllü sürgünlüğe iten şeriat korkusunun da içi boştur. Çünkü şeriatı temsil ettiği söylenen iktidar için şeriat, tali bir meseledir. Amaç değildir; iktidara gelmek için din sömürüsü yaparak halkı kandırmakta bir araçtır sadece... İktidarın bu ülkeye şeriat falan getirmeye de niyeti yoktur aslında, onların tek düşündüğü şey kendi ceplerini doldurmak için Amerika’yla işbirliğini geliştirmektir.

Özgürlükten, demokrasiden, insan haklarından bahseden aydının en temel özelliği anti-faşist, anti-emperyalist olmasıdır. Bizim aydınlarımız ise emperyalizmin yeni-sömürgesi olan ülkemizdeki yönetim biçimi olan faşizmi tartışmak, ona karşı sesini yükseltmek yerine şeriat gibi, türban gibi tali meseleler üzerine günlerce, aylarca, hatta yıllarca tartışır, “Cumhuriyet elden gidiyor” çığlıkları atar dururlar. Emperyalizmle girilen ilişkiler sonucunda, bağımsızlığını 50 yıl önce kaybetmiş bir cumhuriyetin nasıl bir cumhuriyet olduğunu tartışmazlar asla. Dünyanın dört bir yanında gizli ve açık işgalleriyle halkların kanını döken emperyalizmin karşısında halktan yana tavır almazlar, halka bilinç taşımazlar.

Kaygıları, korkuları, kariyer hesapları vardır küçük-burjuva aydınların, bedel ödemeyi göze alamazlar. Çünkü sisteme göbekten bağlıdır onlar. Bu sebepten, Orhan Pamuk’u, “Devletin 30 bin Kürt’ü, bir milyon Ermeni’yi katlettiğini” söylemesine rağmen, aldığı Nobel’in ardından bağrına basan sistem; aynı sözleri yıllardır, o katledilenlerin cephesinden haykırdıkları için devrimci aydınlar tecritin, işkencenin, infazların en alasını layık görür. Haklıdan yana olmak, ezilenin yanında yer almak, emperyalist tekellerin önünde secdeye varanlar için en büyük suçtur! Oysa sistem, kendisini “ağır” bir şekilde eleştiren Fazıl Say’a onur ödülü verir, ülkesini Avrupalarda temsil ettirir. Çünkü sahnede oynanan demokrasicilik oyununun ta kendisidir. Sorunun asıl kaynağı olan emperyalizmi, onun bu ülkedeki işbirlikçilerini eleştirmeden tali meseleler üzerinde savaş çıkırtkanlığı yapanlar, bu oyunun sırtı sıvazlanan bir figüranı olabilirler ancak. Bu durum da aydının misyonuna yakışmaz. Halka bilinç taşıyanlar, dünya haritasının üzerine karabasan gibi çöken Amerika ve bu sebepten dolayı halklarının kabusu haline gelen emperyalizmin tahlili ve eleştirisini yapanlar, bunun bedelini mapus damlarında, zorunlu sürgünlerde -gönüllü sürgünlerle gidilen Amerikalarda, Parislerde değil- darağaçlarında ödediler ve ödemektedirler hala.

Bir yanda bu bedeli öldükten sonra bile ödemeye devam eden o çok sevdikleri, dillerinden düşürmedikleri, şiirlerini oyunlaştırdıkları, hayatını filme çektikleri, Nazım Hikmet; bir yanda uğruna methiyeler dizdikleri Nazım sayesinde “muhalif”, “solcu” sayılan ancak bu sıfatların gereğini yerine getir-

mede ustanın tırnağı bile olamayan küçük-burjuva aydınlarımız. Yani bir tarafta ezilen tüm halklar adına, tüm dünyayı sarsan emperyalizme karşı, savaş açmış koca bir yürek; diğer tarafta ise serin sabah uykularını böldüğü için şeriat kelimesinden dahi ödleri kopanlar... Terazi nasıl tartar ikisini ve sonuç ne olur, açık değil mi? Ya da teraziye koymak gerekir mi onları, tartışılır...

Çıkan tartışmalara, ülkemizin aydın tabakasından başbakanına, sanatçısından bilim adamına, magazin dünyasına kadar katılmayan kalmadı neredeyse. "Ben de gidiyorum" diyenler de oldu, "Gidelim de meydanı yobazlara, şeriatçılara mı bırakalım?" diyenler de... Dedik ya, işin özünü, bu ülkenin en temel meselelerini tartışmaya çağıldıklarında, kapalı kapılar ardında sanatını yapıp, yeni kitabına yoğunlaştığını söyleyenler, iş bu tali meseleler üzerine fikir beyan etmeye gelince meydanda söylenmedik söz bırakmadılar.

Küçük-burjuva aydınımızın temel niteliklerinden birisi yine bu tartışmalar esnasında -pek tartışılmasa da- çok açık bir şekilde ortaya çıktı: Aydın tutarsızlığı!

İlginçtir; "Şeriatçılar geldi, ben gidiyorum" diyerek sitemini dile getiren Fazıl Say, yapılan tartışmalarda neredeyse iktidarın tek muhalifi(!) haline getirilirken; aynı Fazıl Say'ın, aldığı tehditlere daha fazla dayanamayarak, "Sözlerim yanlış anlaşıldı, tercüme hatası oldu!" diye çark etmesi, nendense görmezden gelindi. Oysa Say'ın bu sözleri, sanatçı ve aydınımızın tutarsızlığına güzel bir örnekti. Onlar, çoğu kez ne söyledikleri düşüncelerin arkasında durdular, ne de verdikleri sözleri tuttular. Doğru söylediklerinde kovuldukları ilk köyden, işte bu tutarsızlıkları sayesinde şehirlerine, başlarını çıkarttıklarına bin pişman oldukları fildişi kulelerine geri döndüler.

Dergi satarken polis tarafından sırtından vurulup sakat bırakılan 17 yaşındaki Ferhat'ın haksız yere vurulduğunu; polise verilen yetkilerin arttırılmasıyla birlikte polis kurşunuyla ölenlerin de çoğaldığını; madenlerde, tersanelerde, fabrikalarda çalışma koşullarının ağırlaştırılması nedeniyle işçi ölümlerinde artış olduğunu; Şemdinli davasında yargılanan astsubayların

tahliye edilip görevlerine devam etmesiyle devletin kontr-gerilla eylemlerine bir kez daha sahip çıktığını söylemek, devrimcilere düştü. Ve yine aynı şekilde, başta Irak olmak üzere dünyanın dört bir yanında emperyalizmin postalları altında ezilen halklarının ortak düşmanınin Amerika olduğunu haykırma ve buna karşı halkın örgütlü mücadelesini savunma görevi de yine ve her zamanki gibi devrimcilerin omuzlarına yüklendi. Elbette, tüm bunların bedelini ödemek de... Doğrudan asla vazgeçmeyenler, köy köy dolaşmaya, halkları da onları bağırına basmaya devam ediyor...

Oysa asıl olarak, bir halk aydınının göreviydi bunlar öncelikle... Deyim yerindeyse 300 Ispartalı'nın cesareti de gerekmiyordu bunları yapabilmek, söylenmesi gerekeni söyleyebilmek için. Birazcık vicdan, birazcık adalet duygusu, birazcık da tabi ki cesaret. Bedel ödeme sorumluluğu da bir halk aydını için olmazsa olmazdır. Bunu kendinden uzak görenin, lafta doğruları ifade etmesinin çok önemi yoktur. Önemli olan, doğruları söyledikten sonra, sözlerinin arkasında sonuna kadar durmak, önüne çıkan engellerde ve zor karşısında yılmamak, gereken bedelleri aydın namusu ve onuruyla ödemektir.

Bir aydın, gözlerini, asıl görmesi gerekenlere çevirmelidir ve doğrudan asla vazgeçmemelidir. Korku, yılgınlık ve siyasi körlük, bir aydının özellikleri olamaz!□

SANATTA SINIF TAVRI

Tavir

Mart 2008

Sanatın ve sanatçının bir dünya görüşü var mıdır? Yoksa sanat, sanatçının sadece kendinden menkul bir üretim faaliyeti içinde bulunma tavrı mıdır? Nedir sanat ve kimdir sanatçı?

Geçtiğimiz ay tüm yoğunluğuyla devam eden “Ortak Düşman Amerika’dır” kampanyası ve bu kampanya çerçevesinde yapılan bir dizi etkinlik, bu yanıyla da bir gösterge oldu denilebilir. Uzun yıllar öncesine ait olan, günümüzde ise teorik olarak pek üzerinde durulmasa da, pratikte ortaya çıkan bir tartışmadır gerçekte yaşanan: Sanatın ve sanatçının halkla bağları meselesi...

Sanat, en genel anlamda toplumsal yaşamı, olayları ve bunları çevreleyen dünyayı estetik bir dille anlatmaktır. Bu “dil” kimi zaman resim, kimi zaman müzik, heykel, fotoğraf, sinema vb. gibi çok çeşitli olabilir. Bu “dil”in biçimine ilişkin yanlarından öte içeriğine, özüne ilişkin olan yanını burada değerlendirmek istiyoruz. Kuşkusuz öz ve biçim tartışması sanatta çokça ele alınan ve önemli de olan bir konudur. Bizim burada tartışmak istediğimiz bu değildir. Bizim tartışmak istediğimiz; sanatın ve sanatçının yüklenmesi gereken işlevi nedir, sanat ve sanatçının topluma, toplumsal yaşama karşı bir sorumluluğu, bir tavrı var mıdır, ya da olmalı mıdır? Sanat, tarihin il-

kel komünal çağlarındaki toplumsal yaşama uygun tarzda şekillenen komünal üretkenliğinden ve tüketiminden çıkalı binlerce yıllık bir zaman dilimi geçmiştir. Sınıfların ortaya çıkışından bu yana sanat da, sanatçı da sınıfsal bir konuma sahip olarak anılabilir ancak. Sanatı sınıfsal konumundan bağımsız ele alıp incelemek, onu tanımlama konusunda da ciddi sıkıntılar yaratır. Zira sanat, toplumsal yaşamı, içinde yaşayan ve yaşananlardan bağımsız olarak ele alamaz. Toplumsal yaşamı ele alış biçimi de ister istemez sanatı ve sanatçıyı belli bir sınıfsal bakış açısına götürür. Sanatçı bağlı bulunduğu sınıfsal konumdan ve felsefesinden bağımsız olarak dünyaya bakamaz ve dünyayı algılayamaz. Dünya görüşü, onun sanatını da şekillendirir.

Sanatçının kendi dünya görüşüne göre şekillendirdiği sanatının halkla buluşması da onun halka olan bakışıyla doğru orantılıdır. Gerçekten halk için sanat yapan, halkı konu alan ve sanatıyla halkın toplumsal sorunlarını işleyen bir sanatçının sanatını halkla buluşturma amacı taşıması ve dahası sanatıyla halka yol gösterici olmak gibi bir işlevi yüklenmeye çalışmasından daha doğal bir şey yoktur. Bu, özellikle kendini halktan yana, devrimci, sosyalist gören bir sanatçı için olmazsa olmaz bir işlevdir.

"Sanat konusunda önemli olan bizim görüşlerimiz değildir. Sayısı milyonlarla hesaplanan bir halkın içindeki birkaç yüz hatta birkaç bin kişinin sanat anlayışı da önemli değildir. Sanat halkın malıdır. Sanatın kökleri, emekçi kitlelerin derinliklerine uzanmalıdır. Sanat bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Sanat bu kitleleri birleştirmeli, duygularını, düşüncelerini ve isteklerini yüceltmelidir. Onları harekete geçirmeli, içlerindeki sanatsal itileri uyandırıp geliştirmelidir. İşçi ve köylü kitleleri kuru ekmeğe muhtaç durumdayken, ufak bir azınlığa pasta sunmamız doğru olur mu? Şimdi söyleyeceklerim sadece sözün gerçek anlamıyla değil, mecazi anlamı içinde de benimsenmelidir: Köylüleri ve işçileri her zaman göz önünde tutmak zorundayız."(*)

Lenin, bu sözleriyle sanatın nasıl bir işleve sahip olduğunu ortaya koyuyor. Evet, sanat en genel anlamda halkı "göz önünde tutmak zorunda"dır... Halkı göz önünde tutmayan, halkla bütünleşmeyen ve hatta daha da ötesi halktan tümüyle kopmuş, koparılmış bir sanat eserinin niteliği daha baştan tartışmalıdır... Elbette sözümüz asıl olarak sanatını halktan yana yaptığını ifade eden; sol, sosyalist söylemlerle emperyalizme karşı saflarda olduğunu iddia edenleredir. Hem bu iddialarda bulunup hem de sanatını buna uygun tarzda yapmayan, üretmeyen ve kitlelere sunmayan sanatçıların bu iddiaları boş sözden ibarettir.

Şimdi bunları niye söylüyoruz ve kastımız nedir? Elbette laf olsun diye söylemedik bütün bunları. “Ortak Düşman Amerika’dır” kampanyasının bir ayağı da sanat “cephesi”nde yürümekte idi. Ve sanatın Amerikan emperyalizmine karşı tavrını ortaya koymak, ya da başka bir deyişle sanatın diliyle emperyalizmi ve özelde Amerikan emperyalizmini anlatmak için birçok sanatçıya ve aydına da çağrılar yapılmıştı. Kimileri makul ve mantıklı gerekçeler sunup gelememi. Bazılarının gerekçeleri ise bir aydın ve sanatçı için akıl almaz denilecek düzeydeydi. Örneğin ünü sınırlar aşmış, sosyalistliğine de asla hanel getirmeyen, sol şarkılarıyla da ün salmış bir sanatçımız için gelmemenin tek gerekçesi yarım saat, hadi diyelim en fazla bir saat sürecektir bir dinleti için 20 milyarlık bir parayı alamamış olmasıdır... Halkın en yoksul kesimlerinin de gelebilmesini sağlayabilmek için bilet fiyatları en düşük düzeyde tutularak, geliri masraflarını ancak karşılayabilecek bir etkinlik için istenmektedir bu para...

Ama bu tavrı o sanatçıyla sınırlı bir tavrı da değildir. Bugün birçok sanatçının halkla doğrudan bağ kurulmasını sağlayan etkinliklerde bulunmamasının temel gerekçesi böylesi paralar olmaktadır. Kimi bunu açıkça dile getirmekte, kimi ise açık olmasa da gecelere, konserlere vb. giderken bu yanıla tercihini belirleyebilmektedir. Yani Lenin’in işaret ettiği noktada bugün birçok sanatçının tavrı “ufak bir azınlığa pasta sunma” tavrıdır. Ama daha da kötüsü sunduğu bu pastayı kendi konforunu sağlamak amacıyla, pahalı satabildiği için, esas olarak burjuvalara sunmasıdır. Ve elbette o zaman sunulan pastanın içeriği de bir yerden sonra pastayı yiyenin beğenisine uygun olarak hazırlanmaktadır.

Öyle ki, devrimci, ilerici sanat ve sanatçılar üzerinde estirilen terör dalgasından nasibini alan veya almasa da bunun etkilerini gören, gözleyen ya da bir şekilde sanat eseri sansüre uğrayan sanatçıların bir süre sonra kendi kendilerini sansürledikleri çokça görülen bir durumdur. Ama bundan daha vahim olanı burjuvaziden beslenme uğruna, kendi konforundan taviz vermemek, beslendiği kaynakları daim kılmak için burjuvazinin beğenilerine uygun tarzda sanat icra etme tavrı içine girme veya en azından burjuvazinin şimşeklerini üzerine çekip de kendine akan kaynaklardan olmamak için sanatını onların meşrebine uygun tarzda geliştirme durumdur. Ve bu, ne yazık ki, bugün çok yaygın olan bir durumdur.

Günümüzde genişleyen bir çerçevede, “piyasa sanatçılığı” diyebileceğimiz bir sanatçılık gelişmektedir. İşte bizim yukarıdaki örneğimiz ve daha önceki sayılarımızda ele aldığımız dizi müziği ve dizi filmlerine ilişkin yazı-

larımızda değindiğimiz türden sanatçılar tam da bu tanımlamaya uymaktadırlar.

Sanatın ve sanatçının; sanat eserlerinin Yapı Kredi, Akbank, İş Bankası, Doğan Yayıncılık vb. eliyle, "koruma" adı altında tekelleştirilip halktan her gün daha fazla koparılmaya çalışıldığı bir dönemde, bunlara benzer tekel-lerin sunduğu olanaklarla az sayıda ve de çok paralı seyircilerle/okuyucularla kendini sınırlaması, bundan başka bir tanımlamanın içine sokulamaz. Lenin, "Özel mülkiyete dayalı bir toplumda sanatçı piyasa için meta üretir" derken tam da bu durumu ifade etmektedir. Ve yine Lenin, özgürlük adına bolca nutuklar atıp da öte yandan boylu boyunca kapitalist sistemin piyasa koşullarına endeksli burjuva sanatçılar -buna burjuvazi için üreten sanatçıları da eklemek gerekir- için, "Burjuva yazarın, sanatçının, oyuncunun özgürlüğü, para kesesine, çürümeye, satılık olmaya gizlice (ya da ikiyüzlü biçimde gizlice) bağımlılıktan başka bir şey değildir." derken de farklı bir durumu anlatmaktadır. Özellikle bugün, kapitalizmin emperyalizm çaığında, burjuvazinin tam bir çürümeyi ve çöküşmeyi yaşadığı bir dönemde burjuva anlamda sanat da aynı biçimde bir çöküşmeyi yaşamaktadır. Ve bu noktada burjuvazi artık tam bir kısırlık içindedir. Üretememektedir. Üretemediği noktada burjuva sanat da burjuvazi adına sanat üretmeye çalışan sanatçıların ürettiği sanat da bu çöküşmenin örneklerini vermekten öteye pek geçememektedir.

Piyanın ihtiyaçlarına ve piyasaya göre yapılan sanat, gerçeği dile getiren, gerçeğin kavgasını veren sanat değildir. Ve lafta ne kadar solcu olduğunu, gerçeğin mücadelesini verdiğini iddia ederse etsin, piyasaya dönük bir üretim içinde bulunan, halkı, halkın sorunlarını ve buna yönelik çözümü dile getirmeyen, halk için üretilmeyen ve halka taşınmayan bir sanat eseri ve bunu üreten sanatçı gerçeğin kavgasını veren değildir. Evet, hem sosyalist olduğunu, halktan yana olduğunu söyleyecek ve hem de halkla iç içe olmayacak, halka bir "kuru ekmek" dahi olsun sunmayacaksın, halka ulaşabileceğin, halkın gelebileceği, makul fiyatlarda girilebilen salonlarda sanat icra etmekten kaçacaksın. Bu olacak şey midir?

Bugün burjuvazi ve burjuvazi adına iş yapan gazetecisinden bürokratına kadar herkes kendilerine ait gettolar yaratıp oralarda yaşamaktadırlar. Alabildiğine konforlu bir yaşamı önlerine sunan burjuvazi adına bu gettolarda her türlü yalanı, iğrenç demagojileri vb. piyasaya sunmaktadırlar. Bir kısım sanatçının da aslında durumu bundan çok farklı değildir. Burjuvazinin fonlarına kendini muhtaç gören, bu tür fonları özellikle isteyen ve ortaya koydukları sanat eserlerini burjuvazinin beğenisine sunarak onun be-

ğenisiyle yetinen bir sanatçının halk adına ve halk için sanat yapması mümkün müdür? Dahası elit bir bakış açısıyla halkı aşağılayan, hor gören ve sanattan anlamaz diye düşünen bir anlayışa sürüklenen sanatçı için halka gitmek zaten gereksiz bir uğraştır. “Kara kafalı” insanlara gitmek yerine sanat üzerine bir dolu kelam eden ve sanatın değerini bildikleri gibi(!) bir de onun için keselerini açmaktan hiç çekinmeyen burjuvalara gitmek elbette çok daha cazip gelmektedir.

Ama bu cazibenin bir de bedeli vardır; o da kendi düşüncelerinden, değerlerinden ve sanatından gerçek anlamıyla taviz vermek, kendini burjuvazinin mantığına uygun bir anlayışla piyasaya bir meta gibi sunmaktır. Hem kendini ve hem de sanatını metalaştıran bu tavır gerçeğin sanatçısının tavrı olamaz, bu tavır “para kesesine bağımlı” olan tavidir. Gerçeğin sanatçıları ise, “bizim bir derdimiz var ve biz bunu halka anlatmak istiyoruz” diyerek kar-kış, yağmur-tipi demeden İstanbul’dan başlayarak Anadolu’yu bir uçtan bir uca gezerek gittikleri her yere gerçeği taşıdılar. Kimi zaman uykusuz kaldılar, bir otobüsün içinde “dinlenip” esasta bolca yoruludular ve hiçbir yerde zengin sofralarında karınlarını doyurmayıp gittikleri yerin olanaklarıyla sınırlı sofralarda adeta ekmeği tuza bansalar da dert etmeyecek bir mütevazılıkta sanatlarını icra ettiler.

Çünkü onların bir derdi vardı; onların halka anlatacakları, sanatlarını hem halkın beğenisine sunma ve hem de sanatlarıyla halka bir bilinç taşıma dertleri vardı. Onlar dünyanın hâkimi olduğu iddiasında olan ve bilcümle işbirlikçilerin ve de soysuzların önünde secde ettikleri Amerika’nın gerçekte halkların baş düşmanı, ortak düşmanı olduğunu anlatmak için düşmüşlerdi yollara... Emperyalizm sözcüğünün adeta literatürden tümden çıkarılmaya, emperyalizmin halkların düşmanı olduğu gerçeğinin farklı kavramların ardına saklanarak adeta gizlenmeye çalışıldığı bir dönemde “Ortak Düşman Amerika’dır” diyen tiyatrocular, müzisyenler kfilesi gittiği her ilde halktan da beklenen ilgiyi buldu. Çünkü sanat anlamında bir “kuru ekmeğe” muhtaç olan halk, hem kendi derdine, sorununa ortak olan ve hem de bunu kendisinin de anlayabildiği, katılabildiği bir “dil”le, sanatın anlaşılır diliyle icra eden sanatçıları yalnız bırakmayacak kadar gönlü bol ve kucaklayıcıdır. Bu gidilen her yerde görülen bir tablo olmuştur. Örneğin Bursa’ya vardıklarında yollar geçit vermez kar ve tipi altındayken ve “bu havada insanlar gelemmez” diye düşünülürken, coşkulu alkışları ve katılımlarıyla salonu hınca hınç dolduran bir halk karşılamıştır sanatçıları. Kar kış demeden, yollar kapalı diye düşünmeden yola düşüp kendilerine gelen sanatçıları halk da bu coşkusuyla sarıp sarmalamıştır. Çünkü halk için sanat bir metanın çok ötesinde anlamlar taşımaktadır. Halk için sanat geçi-

ci bir süre gönüllerin hoş tutulduğu, hoşça vakit geçirilen bir zaman diliminde icra edilen bir eğlenceliğin çok ötesindedir... Çünkü icra edilen "sanat, bu kitleleri birleştir(en), duygularını, düşüncelerini ve isteklerini yücelt(en)" bir içerikte olduğu içindir ki halk tarafından da sarılıp sarmalanmıştır. Ve aslında sanatın bu şekilde halkla buluşması bir kez daha göstermiştir ki, halk sanata açıktır. Yıllar öncesinden adeta pabucu dama atılmış durumda olan tiyatro oyunları halkla buluştuğu noktada halkın büyük beğenisiyle karşılanabilmiştir.

Sanatın pahalı mekânların dışına çıkarıldığı, halkın sorunlarını içeren tarzda ele alındığı ve halkın anladığı dilde anlatıldığı yerde, halk da bunun karşılığını vermektedir. Sanata ilgisizlikten yakınan, halkın sanata artık ilgi göstermediği, TV başından kalkmadığı, kör cahil olduğu yanılgısına kapılan ve halka küskünleşen sanatçıların da aslında bu tablodan alması gereken dersler vardır. Öncelikle kendi kabuğundan çıkmak ve halkla buluşmanın yol ve yöntemlerini bulmak gerekiyor. Evet, bugün burjuvazi eliyle halkın düşünce ve bilinç dünyasının içdiş edilmeye çalışıldığı ve de TV dizilerine hapsedilen bir düş dünyası içine kapatılmaya çalışıldığı bir gerçektir. Ama zaten sanatın ve sanatçının, aydının rolü de tam bu noktada açığa çıkmaktadır. Yakınmak değil, sanatını halkla bütünleştirmenin yol ve yöntemlerini bulmaya çalışmaktır aslolan. Ve bunun en kestirme yolu ise dün olduğu gibi bugün de devrimcilerle kuşaklaşmak, onlarla birlikte halka ulaşmaktır. Çünkü halkla iç içe olan ve onlarla bütünleşenler devrimcilerdir. Halktan soyutlanmaya, halka öcü gibi gösterilmeye çalışılsa da, "terörist" vb. denilerek suçlu gibi gösterilmeye çalışılsa da devrimcilerin halkla olan bağlarını koparmaya hiç kimsenin gücü yetmemiştir. Belki bir dönem halk sindirilmiş, devrimci mücadele geriletilmiştir, ama er veya geç halk tekrar devrimcileri bağrına basmıştır. Çünkü burjuvazinin, burjuva politik arenasının çirkefliklerini, riyakârlıklarını anlaması ve tanıması çok da uzun sürmez halkın...

Bu nedenle bir kez daha tekrarlamak gerekirse; gerçeğin savaşını veren, vermek isteyen sanatçının, aydının gerçek yeri halkın ve halkla iç içe olan devrimcilerin yanındır... Sanat ve sanatçı Beyoğlu'nun dumanlı, bohem kafelerinden çıkıp halk denilen denizin içine dalmalıdır. Yoksulluğun her geçen gün daha geliştiği kapitalist bataklığın çirkefliklerine karşı yoksulların çamurlu yollarla ulaşılan kondularına gitmelidir... Sanat gerçek gücünü orada bulacaktır...❏

(*): Lenin-Sanat ve Edebiyata Dair s. 250-251

TOPLUMCU ŞİİRİMİZ VE YENİLEŞME

Ruhan Mavruk

Mayıs 2008

Sanat, doğaya başkaldırma kararımızın bir belirtisidir. Atalarımızın mağara duvarlarına ilk resmi çizdiği gün insan özgürlüğünün başlangıç tarihidir.

Sanat yapıtının gerçekleşmesi için üç evre gerekir. Birinci evre akıp giden yaşamın içinden sanatın hammaddesini çözüp alabilmektir.

Bunun için sanatçı bireyin, emekten ve insandan yana bir ideolojisi ve bunun altyapısını oluşturan tarihi, felsefi, psikolojik bir birikimi olmalıdır. Gözlem ve sorgulamayı içeren bu evrede sanatçı evrensel gerçeği yakalamak ve hayatın anlamını keşfetmek için sürekli sorular sorar. Altı yoklanmadık taşları kaldırıp fundalıkların arasına, yüksek dağların ardına bakar.

İkinci evrede somuttan aldığı bu hammaddeyi kendi soyutundaki karmaşık mekanizmalarla işler.

Dil hünerleri, imgelem oluşturma, ironik bakış açısıyla yeniden yaratma hep bu estetik gerçeklik aşamasında var olur. Estetik aralık en çılgın düşünceye de en katı mantığa da yer verir. Çok geniş, çok derin ve zorlu bir alandır bu.

Yaşamın gerçekliği estetik aralıktan geçmeden sanatın gerçekliğine dönüşmez. Burada sanatsal emeğin değeri gündeme geliyor.

Üçüncü evrede sanatsal yapıta dönüşmüş yaşamın gerçekliği somuta dö-külür ve insana ulaştırılır.

Bu dönem insandan, emekten yana sanatçılar için günümüzde en zor olanıdır. Yayın, tanıtım ve dağıtım tekellerinin önümüze koyduğu engeller düşünöldüğünde nasıl çepeçevre kuşatıldığımız anlaşılmaktadır.

Gerçek sanatçı bir savaşçı gibi tüm bunları göze alarak akıl, cesaret ve arayış zırhlarını kuşanır çıkar yola, elit olmak için de hiçbir zaman egemenlere ödün vermez. Çünkü özgürlüğün kızıdır şiir.

Modernite hem özde, hem içerikte olmalıdır. Değişen, karmaşıklaşan, bir yandan da emperyalizmin diretmeleriyle, "taşlar arasına sıkışmış otlar gibi zorlukla soluk alan" yaşamın istemlerine göre öz de değişir.

Biçimde ise yeni arayışlar içindedir. Ironi, imgelem, eğretileme, dışa vurum gibi tüm tekniklerden kök alır. Sözcükler demeti iyice büyümüştür artık. Dilbilim, düşün, gerçek, özgürlük olmadan şiir olmaz.

Çılgınca, sonsuza açılan bir arayıştır şiir, halkların acılarını göz ardı etmek-sizin... Bu arayış olmazsa yeni toplumcu şiir de olmaz.

Bankaların, holdinglerin yayın organlarından alabildiğince kaçmaktır şiir. Çünkü direniş ve cesaretin çocuğudur aynı zamanda.

Temaya gelince bireysel ve toplumsal olan diyalektik bir bütünlük içindedir. Şiir varsılığımız, yoksulluğumuz, yenilgimiz ve utkumuz, korkumuz ve cesaretimiz, yalnızlığımız ve çoğulluğumuz, kısacası her şeyimizdir.

Feodal tutkular ve erdemlerden geçe geçe ulaştığımız gerçek erdemleriniz ve tutkularımızdır.

Şaşamla ölüm arasındaki sonsuz ayrıntılardadır şiir. Proleter aydınlardan halk kitlelerine ulaşan felsefe, dil, etik ve estetikdir.

Önurluca, edebiyat tarihinden silinmeyi ve yok olmayı göze alabilmektir şerektiğinde. "Uyandığında tarih / imge edim olur / şiir davranır / eylem olur şiir / düşlerine layık olmaya çalış" diyen yüreğidir Octavio Paz'ın...

Nicelerini tanırım, tek bir şiiri bile, “büyük şair” diye ortada dolananların birçok şiirinden daha “büyüktür”. Kimileri “dışlanmışlar” diye söz eder bu insanlardan, kimileri ise sarılıp kucaklar. Çünkü hayatın anlamını çoğaltmak ve insanı yalnızlaştırmamak için sadece panellerde değil, miting alanlarında, sokaklarda da yanı başlarındadır o.

Önsöz ve sonsöz olarak; şiiri, cesareti ve aşkı iyi tanıyın. Onlar olacak önümüzdeki fırtınalı, karanlık yollarda yakacağımız meşale:

“Hiçlendikçe çoğalır
İçlendikçe kendinle barışır şiir...”□

düş

susmuş rüzgar
çağlar birbirine karışmış içimde
şarkı söylesem sesimi tanır mı kuşlar
bir yüz arıyorum bu gömütlükte

kimim ben
bir sultan, partizan
belki de parya

elleri yara çocuklar, asılı kuytularda
kaçıncı kavimler göçü bu
koşuyor peşimden:
bize bir ömür ver üşüyoruz
bizi de büyüt acılarınla

kirpiklerimi
devirip
onaylıyorum
kâbus işte,
konuşması yasak
sürgünmüşüm
yirmi yıldır bu adada

gravürlerden bakıyor köle kız
saçlarıyla çekiyor bir arabayı

tapınaklar birikiyor: Nil'in öfkesi
bir kırbaç yetiyor, diriliyorum
akar bir çeşme var biliyorum
onun ardında gerçek

elimi suya uzatıp
alıyorum gravürden kızı
-saçları firavunların elinde kalmış
ne çıkar-

ve Yusuf'u
kuyudan çıkıyorum
elele tutuşup gidiyorlar
duvarsız sarmaşık bir düşün adı

ruhan mavruk

İÇİNDEKİLER

1- BİR MÜCADELE ALANI OLARAK KÜLTÜR / Mehmet Aydın / Ocak 1980	9
2- SOSYALİST GERÇEKÇİ SANAT VE SANATSAL BAKIŞ AÇIMIZ NE OLMALI? / Vasıf Sertel / Kasım 1980.....	25
3- SANATVE HALKA BAĞLILIK / Hazal Tunç / Ağustos 1991.....	29
4- KÜLTÜR ÜRETİMİ, ÜRETİM KÜLTÜRÜ / İbrahim Karaca / Aralık 1991..	33
5- SANATIN ASLİ UNSURLARI, SANATSAL YÖNTEM VE AKIMLARIN TUTUMU / Ayşe Sezgin / Ekim 1991	41
6- ŞİİR ÜZERİNE / İbrahim Karaca / Ekim 1991.....	49
7- YILMAZ GÜNEY ÜZERİNE / Şebnem Çağlar / Ekim 1991.....	53
8- SANATIN İŞLEVİ İÇERİK VE BİÇİM SORUNU / Hazal Tunç / Haziran 1991	57
9- DEVRİMCİ SANATTA İÇERİK VE FAALİYET / Semih Sercan / Mart 1991	63
10- SANAT VE SLOGAN / Akif Özkal / Nisan 1991.....	69
11- DEVRİMCİ EDEBİYATIN GEREKLİLİĞİ / Ayşe Sezgin / Şubat 1991.....	73
12- SANATSAL ÜRETİM, SINIFSALLIK VE DEVRİMCİ SANAT/ Mehmet Aslan / Şubat 1991.....	79
13- DEVRİM İÇİN SANAT VE SANATTA DEVRİM / Hazal Tunç / Ocak 1992	91
14- HALK İÇİN TÜRKÜ / Tavır / Ocak 1993.....	97

15- İŞGAL ALTINDAKİ BÖLGELERDE FİLİSTİN SANATI / Tavir / Kasım 1994	101
16- NAZIM HİKMET VE SANATTA VATANA BAĞLILIK / Selçuk Demirci / Haziran1997	107
17- EKİM DEVRİMİ VE SANAT / Nadiye R. Çobanoğlu / Ekim 1998	117
18- NİL, IDİL, AYŞE VE GÜNÜMÜZ SANATÇILARI / Tavir / Nisan 1999....	123
19- SANAT SOKAĞA ÇIKMALI / Mehmet Esatoğlu / Nisan 2008.....	129
20- EDEBİYATTA SINIFSAK ANLAYIŞLAR / Elvan Alper / Ağustos 2008...	133
21-‘68’in VE SOSYAL HAREKETLERİN ETKİSİNDE SİNEMA / Mustafa Doğ- ru / Haziran 2008.....	145
22- İSYANIN MÜZİĞİ Mİ MÜZİĞİN İSYANI MI? / Feryal Çınar / Temmuz 2008	153
23- ‘68’İ GEÇTİKTEN SONRA / Mehmet Esatoğlu / Temmuz 2008.....	163
24- AYDINLAR VE MUHALEFET / Fatma Yılmaz / Şubat 2008.....	171
25- SANATTA SINIF TAVRI / Tavir / Mart 2008.....	177
26- TOPLUMCU ŞİİRİMİZ VE YENİLEŞME / Ruhan Mavruk / Mayıs 2008	183

