

*Yeni Demokratik Kültür,  
Bizim Ellerimizde Şekillenecek!*



Siyasi Dergi

Sayı: Aralık 2013/83

PARTIZAN

Faşizme, emperyalizme, feodalizme ve her türden gericiğe karşı

# PARTIZAN

Sayı: Aralık 2013/83 Siyasi Dergi Fiyatı: 7.50 TL ISSN: 1303-0078

YAŞAMA  
BİR DE  
BU GÖZLE  
**BAK!**

**Dosya: Kültür VE Sanat Üzerine**

Dosya dışı:  
Ekim ve Devrimci Silahlı Mücadele

# **PARTİZAN**

Dosya: Kùltür-Sanat Üzerine

## BÜROLAR

### **Kartal:**

İstasyon Cd. Dörtler Ap.

No: 4/2

Tel: (0216) 306 16 02

### **Ankara:**

Sağlık Mh. Sağlık I Sk.

Torun Ap. 19/9

Sıhhiye/Çankaya

Tel: (0312) 433 10 23

### **İzmir:**

1362 Sk. No: 18 Altan İşh.

Kat: 5/509 Çankaya/Konak

Tel: (0232) 445 16 15

### **Erzincan:**

Ordu Cd. Ordu İşhanı

Kat: 3

Tel: (0446) 555 11 44

### **Bursa:**

Selçuk Hatun Mh. Ünlü

Cd. Sönmez İşsarayı Kat: 2

No: 185 Heykel

Tel: (0224) 224 09 98

### **Mersin:**

Çankaya Mh. 4716 Sk.

Güneş Çarşısı No: 30

Kat: 2 Akdeniz

Tel: (0324) 232 10 60

### **Dersim:**

Moğultay Mh. Sanat Sk.

Arıkanlar İşhanı

Kat: 3 No: 203

### **Avrupa Büro:**

Weseler Str 93 47169

Duisburg /Almanya

Tel: 0049 203 40 85 01

Fax: 0049 203 40 69 16

## İÇİNDEKİLER

Syf 5:

Yeni Demokratik Kültür, emperyalizm  
ve feodalizme başkaldırır

Syf 17:

Kültürün nesnel oluşu üzerine

Syf 29:

Sanatın sınıf mücadelesindeki yeri  
ya da sanat politiktir

Syf 51:

Emperyalist kültür üzerine bir deneme

Syf 75:

Toplumsal cinsiyet ve kültür

Syf 91:

Sınıf mücadelesinde bir  
propaganda aracı olarak sinema

Syf 161:

Yılmaz Güney Sineması üzerine...

Syf 173:

Kürt Sineması ve "kendini duymak"

Syf 185:

Ezilenlerin tarihi

Syf 203:

Türkiye kültürünü anlama  
bağlamında Ortadoğu kültürü

Syf 239:

Kültür sanat faaliyeti açısından halk oyunları

Syf 249:

Kültürel çalışmalar üzerine

Hindistanlı Maoistlerin bir deneyimi

Syf 261:

İçimin sözlüğü/Tahrik gücü yüksek kelimeler

Syf 277:

Ekim ve Devrimci Silahlı Mücadele

Sınıf mücadelesi ya da siyaset tek bir alanda, tek bir biçimde yaşanmaz. Burjuvazi ve proletarya ideolojisi yaşamın tüm ayrıntılarında amansız bir savaşım içindedir. Bu durum, kimi zaman kendini farklı argümanlarla gizlese de, biz onun hep var olduğunu biliriz ve konumlanışımızı da bu bilgiye dayalı olarak belirleriz.

Kimi zaman en açık, kimi zaman kapalı bir şekilde sınıf mücadelesinin, taban tabana zıt iki sınıfın çatışmasının arenalarından biridir kültür ve bu bağlamda sanat çalışmaları. Bu iki zıt sınıfın -burjuvazi ve proletaryanın- kültürü, tıpkı fabrikadaki işçi ve patronun çıkarlarının çatışması kadar köşeli uçlarda mücadele içindedir. Ve elbette tüm sanat alanları için de aynı durum geçerlidir.

Kültür ve sanat, hem kapsamı hem de işlevi açısından çok geniş bir alanı ifade eder. Partizan'ın 83. sayısını bu konuya ayırdığımızda tüm bu kapsam ve işlevi yorumlamayı istedik. Ancak bunun mümkün olmadığını açıklarız. Bu nedenle öncelikle "kültür ve sanat"a dair genel yaklaşımımızı, nesnelliği ve sınıf mücadelesindeki yeri açısından değerlendirmeyi ardından da sanatın çeşitli alanlarına dair yorumlarımızı bulacaksınız dergimizde. Belli alanlara (resim, edebiyat, fotoğrafçılık gibi) hiç değinememiş olsak da, genel yaklaşımımızın çerçevesini çizmek açısından faydalı olacağını düşünüyoruz dosyamızın.

Bu dosyanın dışında Ekim dergisinin 288. sayısında H. Fırat imzasıyla "Siyasal mücadele ve devrimci şiddet" başlığıyla yayımlanan yazıya dair bir değerlendirmeye de yer veriyoruz.

*Bir sonraki sayımızda görüşmek dileğiyle...*

Yaygın  
sürelî

**Umut Yayımcılık ve Basım Sn. Ltd. Şti.**

**Yönetim yeri:** Gureba Hüseyin Ağa Mh.

İmam Murat Sk. No: 8/1 Aksaray-Fatih/İstanbul Tel: (0212) 521 34 30

Faks: (0212) 621 61 33 Sahibi ve Yazışmaları Müdürü: Çilem İLASLAN

**Baskı:** Yön Matbaacılık Davutpaşa Cd. Güven San. Sit. B Blok, No: 366  
Topkapı/İstanbul Tel: (0212) 544 66 34 e-posta: umutyayimcilik@ttmail.com



# Yeni Demokratik Kültür, emperyalizm ve feodalizme bařkaldırırđ

►► Emperyalizme ve feodalizme karşıt, bununla beraber proletaryanın enternasyonal karakterine uygun bir ulusal kültür Marksist-Leninist-Maoistlerin olumladığı, savunduğu bir kültürdür. Özellikle zde proleter enternasyonalizme sahip, biçimde ulusal olan bir kültür hareketi mevcut durumda gerçekliğe uygundur. ◀◀

Emperyalizm çağında kapitalizmin girmediği ve hükmetmediği alan yoktur. Hemen her yerde insanlar kapitalizmin araçlarını, ürünlerini tanır, bilir ve bunlarla ilişkilenir, dolayısıyla bunlardan etkilenirler. Bunun tabii ve kaçınilmaz olduğu tartışılmazdır. Kapitalizmin sürekli gelişme, yayılma zorunluluğu bu gerçekliği üretir. Bununla beraber kapitalizmin bu özelliği emperyalizm çağında eski üretim ilişkilerinin tasfiyesinden daha çok üretim ilişkileri arasında hiyerarşisi olan bir düzenin oluşmasına neden olur. Öyle ki bu hiyerarşi içinde köleci karakter dahi bulunabilir ve kurulabilir. Burada cevabı aranacak soru; bu eski tarz ilişkilerin emperyal düzeydeki kapitalizme yarar sağlayıp sağlamadığıdır. Kuşkusuz sınıflar mücadelesinin mevcudu olumsuzlayan yanı (bu anlamda olumsuz yanı) eski ilişkileri alt etmede ilerleme gösterir. Bugün "insan hakları" olarak kabul edilen ve insanlar arası ilişkilerde referans olan "haklar" bu ilerlemenin kazanımlarıdır... Somut olarak incelenecek birçok ülkede kapitalizme ve feodalizme ve hatta bunlardan önceki tarzdaki ilişkilere rastlamak şaşılır bir durum değildir ama! Çünkü egemen yapı bunları koruma, üretme eğilimine sahiptir. Sözünü ettiğimiz haklar da belirli dönemlerde yeniden kazanılmak üzere yitirilebilir bu eğilim yüzünden. Mao Zedung'un "*kazanana kadar kaybetme*" yasanı dediği olgu, bu eğilim karşısındaki var oluş biçimini de anlatır.

Marksizm, bize aynı düzen içinde farklı üretim ilişkilerinin bir arada olabileceğini söyler. Hatta *esas* ve *yaygın* olanın bu olduğunu ğretir. Sadece bunu değil, bununla beraber bu üretim ilişkilerinden birinin bütün düzenlerde egemen olduğunu ğretir. Yani bu düzende birçok toplumsal

formasyon vardır ama bunlardan biri *egemendir*. Bugün dünya çapında emperyalizmin yani kapitalizmin egemenliğini yaşıyoruz. Bu çağ, kapitalizmin dünya çapında egemen olduğu bir çağdır. Üretim araçları ve üretim ilişkileri kapitalist üretim tarzına hizmet etmekte veya onu göstermektedir. Kapitalizm hepimizin görebildiği, tanık olduğu büyük “ilerlemelerin, teknolojik atılımların” yaratıcısı-üreticisidir. Zaten bunu yapmaksızın varlığını sürdüremez: Sermaye emek olduğu, emeğin üretkenliği gerçekleştiği, emek kendisine hizmet ettiği ölçüde sermaye olmayı sürdürebilir!

Tekrarı çokça yapılan ve Marks’a ait olduğundan “Marksist” olduğu iddia edilen tez şudur: Üretim araçlarının gelişiminin belli bir düzeyinde üretim ilişkileri değişime-dönüşüme zorlanır, dolayısıyla üretim araçlarının gelişimi kaçınılmazdır ve tarihin itekleyici gücü, yani motorudur! Ancak tarih bu konuda farklı bilgiler verir ve Marksizm de bu görüşü reddeder. Belli görüşlerin ileri sürüldüğü yer ve zaman, üstelik bağlam görüşlerinin içeriğinin doğru anlaşılmasını etkileyecek kadar onda sorunlara neden olabilir. O nedenle bütün içindeki görüşü esas almak ve kavramak zorundayız.

Bahsettiğimiz tezin bu yönlü değerlendirmesini bir kenara bırakıp Marksizm’in tezine bağlı kalarak devam edelim; üretim araçları ve ilişkileri birçok, farklı formasyonla aynı karakterini, birliğini, özgül durumda kapitalizmin egemenliğindeki hiyerarşik bir ekonomik düzeni gerçekleştirmektedir. Bu durumda asıl mesele üretim ilişkilerinin sınıf mücadelesi ile değiştirilmesini kavramaktır. Lenin ve Mao’nun devrim teorileri, bu Marksist görüşün geliştirilmesidir. Lenin ve Mao’nun “tayin edici” fikirleri, eylem tarzları, kavrayışları bu değişimin özünü kavramış ve benimsemiş olmalarından kaynaklanmıştır. Başka ülkelerde kapitalizm çok daha gelişmişken, üretim araçlarının düzeyi kıyas kabul etmezken, üretim ilişkileri “henüz” bahsedilen biçimde gelişmeyi durdurmamışken (bu söylemde “bahsedilen biçim”e dikkat çekmemiz gerekir) Lenin de, Mao da ülkelerinde proleter devrimlerin farklı biçimlerini hayata uyguladılar. Çünkü emperyalizm çağının koşulları sınıflar mücadelesinde proletaryanın öncülüğündeki devrimleri, mutlaka farklı biçimlerde, farklı ittifaklarla, taktik ve stratejilerle mümkün kılıyordu. Sınıf mücadelesinin tayin ediciliği bunu uygun kılıyordu!

Özetle, emperyalizm dünyanın çok geniş bölümünde kapitalist üretim tarzı dışında, özellikle feodalizme ait, eski üretim tarzlarından kalan



ve mevcut egemen yapının, hiyerarşik düzenin karakterinden ötürü tasfiye edilemeyen üretim ilişkileri mevcuttur. Elbette kapitalizm sürekli gelişen, yayılan bir yapıdır. Ne var ki bunun, dünyanın geniş bölümlerinde geri kalmış üretim tarzlarını koruma, süreklileştirme pahasına mümkün olabildiği bilinmelidir. Emperyalist düzenin sürdürülebilirliğinin koşulu geniş bölgelerdeki bu geri üretim ilişkileridir.

O halde kültür üzerine çalışmalar sade, arınmış, geçmişten tamamen veya büyük oranda kurtulmuş ve hatta kurtulmakta olan kapitalizmi temel alarak yürütülemez. Zaten bu çalışmalara doğrudan girmiş hiç kimse sadece kapitalizme ait yapılarla, değerlerle, ilişkilerle, süreçlerle ilgili çalışılmadığını görür, anlar. Bu çalışmaları yapanların karşısına kapitalizm öncesi bitmek bilmez sorunlar, ilişkiler, değerler çıkar. Böylece kültürü ne derecede maddi sürecin, yaşamak için gereken faaliyetlerin incelenmesine dayandırırız o derecede kapitalizme ait olmayan ama kaçınılmaz olarak elbette ona (hakim olana) eklenen, ona bağmlanan biçimlerle, niteliklerle karşılaşacağımızı bilmek gerektiğini belirlemiş oluyoruz.

Devrimci hareketin teorik düzlemde kültür üzerine söylemlerinin bariz biçimde “proleter kültür”e dayandığı bilinir. Yaşamdan koparıldığı veya kopuk olduğu durumda bu söylemlerin propagandası, proleter kültürün doğasına, materyalist karakterine aykırı bir özellik taşır. Bunun sonucunda halk kitlelerini birleştiremeyen bir proleter kültür propagandası gerçekleşir. Ama yaşamın maddi olgularını görmeye, halkın birliğini sağlayacak somut değerlerin olanaklarını ortaya çıkarmaya kalktığımızda en “devrimci yapı”nın dahi az önce bahsettiğimiz geri kalmış özelliklerden/üretim formasyonlarından kaynaklanan kültür biçimlerinin etkisi olduğu görülür. Fazlasıyla küçümsendiği halde örneğin köylü kültürünün bariz, açık ve güçlü biçimde toplumda var olduğu, dolayısıyla bu kültürün olumlu özelliklerinin devrimci yapı veya kişilerce taşındığı bilinir. Bu gerçekliğin farkında olmak veya farkına varmak kültür çalışmalarımızın niteliği konusunda perspektifimizi genişletici, uyandırıcı, zenginleştirici, elbette bilinçli eyleme yol gösterici katkısı olacaktır. Bu görüş açısı bizi “Yeni Demokrasi Kültürü” tezine götüren görüş açısıdır aynı zamanda.

Kapitalizmin en ileri aşaması iki sınıfın çatışmasına sahne olur. Fakat bu iki sınıf gelişmiş kapitalizmin özelliklerinden dolayı yalın, saf değildirler. Eşitsiz gelişme ve burjuvazinin her türden gericilikle uzlaşma eğilimi proletaryayı ve burjuvaziyi kendileri olmaları dışında birçok kültürel bi-



çimle/karakterle ilişkilendirir. Buna rağmen MLM'ler proleter enternasyonalizmini, enternasyonal kültürün varlığını, öncülüğünü, dönüştürme eğilimini temel alacaktır. Bu yaklaşımdan en ufak bir taviz söz konusu olamaz... Kapitalizm meta üretimi ve o da sürekli büyüyen bir sermaye olduğu için kapitalizmin neden olduğu kültür de devamlı üreyen, yayılan, asimile eden bir kültürdür. Üretim araçlarının gelişiminin neden olduğu iletişim ağı, halk kitlelerini doğrudan etkileme, yönlendirme olanağı veren aygıtlar dünya çapında belli kültürel değerleri egemenleştirir ve kültürler arasında da bir hiyerarşi oluşturur. Ezilen halkların kültürleri ile gelişmiş ulusların kültürleri arasında "kapanmaz" derecede farklar oluşur ve geride kalanın hiçe sayıldığı ve bunun da meşrulaştığı bir "tarihsel gerçeklik" meydana gelir... Gelişmenin vardığı bu nokta günümüzde proletaryaya büyük sorumluluklar ve olanaklar vermektedir.

Tam da bu gelişmişlik ve hiyerarşik ilişkilermeler kültür alanındaki çalışmalarımızın da içeriğini belirlemektedir. Yarı-sömürge koşulların devamı olarak proletarya dışında köylülerin, ulusal burjuvazinin anti-feodal ve anti-empyralist çıkarlarını, politikalarını, dolayısıyla kültürlerini de değerlendiren, yükselten, gelişimine olanak ve katkı sunan bir genel çizgi izlemektediriz.

Devrimci kültür, Marksizm'in ruhunun bizden talep ettiği özelliklere bağlı olarak kavranabilir. Yani hangi devrim aşamasında bulunduğumuzu belirlemeliyiz ve bu aşama içindeki sınıfların devrime dair tavırlarını, tavırlarının gerektirdiği ilişkileri ortaya koymalıyız. Kimileri bu belirttiklerimizi neredeyse önemsemeden "en ileri devrimci kültür" olarak proleter enternasyonal kültürü/sosyalist kültürü savunmakla, propaganda etmekle yetinmeyi salık veriyor. Böyle davranarak Marksizm'in ruhunu kavrayamadıklarını göstermiş oluyorlar! Dolayısıyla yaşamla çelişiyorlar. Dillerinde, yaşamlarında, ilişkilerinde yığınla yeni demokratik kültürün unsuru olduğu halde, bunları içerik olarak benimsedikleri halde, üstelik bunları teşvik etmelerine rağmen ille de "sosyalist kültür" propagandasıyla sınırlı olmayı proleter devrimcilik kabul ediyorlar. Böyle bir davranış elbette yanlıştır. Biz bulunduğumuz devrim aşamasının pratik yansımalarıyla politikalarımızın ve kültürel çalışmalarımızın çelişmesine olanak vermeyecek bir teori savunmayı sorumluluk kabul ederiz.

### **Yeni Demokratik Kültür ve devrimci kültür**

Toplumun yaşamakta olduğu ekonomik koşullar, onun tüm düşünsel süreci üzerinde etkide bulunur. Feodal ekonomik koşullar, köylünün dü-

şünce yapısını, çerçevesini, karakterini önemli ölçüde belirler. Aynı şekilde aristokrasinin de. Elbette bu kesimler arasında ve bu kesimlerin haricindeki unsurlar arasında da fikir alışverişleri, fikir mücadelelerinin/çatışmalarının sonucunda birbirinden etkilenmeler kaçınılmazdır. Köylü aristokrattan, aristokrat köylüden ve her biri diğerlerinden bir şeyler öğrenebilir. Bununla beraber toplumsal sınıfların yaşam biçimleri, üretimleri onları belli kültürel özelliklere mecbur kılar. Dolayısıyla içinde yaşadığımız toplumun kültürel yapısı onun ekonomik yapısından hareketle tanımlanabilir. Biz buna, elbette yine yaşadığımız toplumun mevcut çağdan kaynaklı olarak diğer toplumlarla, özellikle egemen toplumlarla güçlü ilişkilerinden ötürü uluslararası kültürel süreci de eklemeliyiz. Örneğin Türkiye toplumu 18. yy.'ın 2. yarısından itibaren emperyalizmsiz tanımlanamaz ya da en azından yeterince tanımlanamaz. 21. yy.'da bu daha da önemli hale gelmiştir.

Türkiye kapitalizmin yerleştiği, görece geliştiği bir ülke olmakla beraber feodalizmin tasfiye edilemediği, buna dayalı olarak da emperyalizmle bağları her geçen gün derinleşip karmaşıklaştığı bir ülkedir. Bu özellikleri nedeniyle küçük burjuva kimi akımların, Marksist olmayan tahlillerle emperyalizmi bir "iç unsur" olarak tanımladığını, hatta ezen ulus şovenizmini, ırkçılığı emperyalizmle açıkladıklarını biliyoruz. Oysa Türkiye'de bir ekonomik yapı ve bundan kaynaklanan egemen sınıflar vardır ve emperyalizm bunlara dayanarak "dışarıdan" bir hegemonya oluşturur. Egemen sınıfların, dolayısıyla devletin niteliğini gölgeleyen bu yorum, kaçınılmaz olarak ulusalcılığa eğilimlidir.

Yarı-feodal ve yarı-sömürge bir ülkenin kültürel sürecine egemen güçler burjuva ve feodal kültürü en gerici özellikleriyle; feodal kültürü biçimlendirerek, biçimlendirip "yenileyerek" ve böylelikle güçlendirip tahkim ederek; burjuva kültürü dışarıdan ithal ederek birleştirir ve gerçekte hem bu toprakların gelecek vaat eden, gelişen dinamiklerini bastırır hem de emperyalizmden, onun yaydığı kültürden beslenen, köleleştirici, alabildiğine yüzeysel, manipülatif bir *yarı-sömürge* ve *yarı-feodal kültür* yaratır. Bütün TC tarihi, ayakları bu topraklara basmış, halkın çıkarlarını ve gerçek tarihini çarpıtmayan, bilakis işlevi bunları geleceğe aktarmak olan kültürel değerlerin yok edilmeye çalışıldığının onlarca, yüzlerce örneği ile doludur. Bunun ulusalcılık söylemiyle bezeli olması da dikkat çekicidir! Kuşku yok ki bu "yok edici" tavrın aşırı milliyetçilikle ve devletçilikle bezeli oluşu, yine sözde feodal değerlerin yadsınması ile süs-

lenmesi ciddi derecelerde kafa karışıklığına neden olmuştur. Kafası karışanların veya kafası karışık olanların anlayamadıkları şey, özellikle çağımızda halk kitlelerini manipüle etmenin, onları gözüne perde indirip pasif kılmanın koşulunun “aşırı milliyetçilik ve feodal değerler”le uzlaşmaz görünme olduğunu egemenlerin de tabii olarak bildikleri bir olgu olmasıdır. Onların ikiyüzlülüğü bu nedenle kaçınılmaz bir özelliktir. Onlar bu özelliklerle kendilerini halka kabul ettirebilirlerdi veya halkın doğal devrimci eğilimlerini kendilerine tabi kılabilirlerdi. Bu, burjuvazinin yönetme sanatıdır. Politika alanı bu nedenle ikna/kandırma sanatı olarak kabul edilir! Aslanan şey tam da ulusal olanın, feodalizme darbe vurma özelliği taşıyanın bu süreçte ne durumda olduğudur.

Birçok devrimci, demokrat kültür insanının bu dönemde bir şekilde yok edilmeye çalışıldığını biliyoruz. Devrimci, demokrat kültür insanların karşısında halk kitlelerini kendi çıkarlarına ve gericı karakterlerine uydurmaya çalışan ve bunu da, halkın gerçek değerleriymiş gibi gericı kültür anlayışlarını, köhnemiş değerleri propaganda ederek örgütleyen, öğreterek gerçekleştiren kesimler bir şekilde sahiplendi. Elbette bu gericı kesimlerin içinde de çatışma mevcuttu. Aşırı milliyetçi ve devletçi tavır mümkün en geniş ve sıkı denetimi arzular ve onun sürekli eğilimi budur. Bu özelliği çoğunlukla gericı kültür anlayışlarının mağdur oluşu ile sembolize edilip kendilerine “gerçek”, “meşru” bir zemin edinmelerine de neden olur. Gerçekte egemen kültür onların kültürüdür ya da onların varlığına korumayı içerir... Her halükarda devletin tarihi gericı kültürün emperyalist kültürle kurduğu ittifakın egemenliği tarihidir. Halka bu egemenliğin empoze etmeye devam ettiği kültür emperyalizmin desteklediği yarı-feodal kültürdür.

Türkiye, kapitalizmin emperyalizm çağında görece geliştiği bir ülkedir ve kapitalizm proletarya ve burjuvazinin karşıtlığına sahiptir. Bu nedenle ülkemizde proletarya da burjuvazi de kültür alanındaki çatışmanın “belirleyici” unsurlarıdır. Bununla beraber “ulusal” karakteri burjuvazinin bir kesimini yeni olanın tarafına itekler. Ülkede kurulu düzenin ve buna ait kültürün karşısında ulusal niteliği içeren, bu anlamda kapitalizmi “temsil” eden kesimler yeniyi oluştururlar. Bu nitelikteki kapitalizm, emperyalizmin ve feodalizmin baskısı altındadır. Kuşkusuz **bu baskı, onun proletaryanın kurtuluşuna karşıtlığı ile de iç içedir!** Bu özellik ulusal burjuva, küçük burjuva kesimlerin sürekli yalpalamasına neden olan özelliktir. Burjuvazinin kendi hegemonyasını kurma isteği, bunun siyaseti

olan bağımsızlık özlemi ortak bir duygu olarak kültüre de yansır. Emperyalizmin buna olanak tanımayan hegemonyası burjuvazinin belli kesimlerini halk saflarında bulunmaya iter. Tabii olarak burjuvazi, ulusal kültürü sahiplenir ama onun egemenliği için mücadeleyi sürekli savsaklar. Küçük burjuva kesimler, bu göreve daha hevesli olurlar... Ulusal kültürün halk kültürü olarak propagandası bu kesimin de ayırt edici bir özelliğidir. Dolayısıyla kültürün "ulusal" karakteri proletaryanın yeni olana önderliği bakımından önemlidir.

Emperyalizme ve feodalizme karşı, bununla beraber proletaryanın enternasyonal karakterine uygun bir ulusal kültür Marksist-Leninist-Maoistlerin olumladığı, savunduğu bir kültürdür. Özellikle **özde proleter enternasyonalizme sahip, biçimde ulusal olan bir kültür hareketi** mevcut durumda gerçekliğe uygundur. Ulusal kültür dar bir vatan anlayışıyla birleşip, burjuvazinin işbirlikçi karakterine göz yummaya varan bir tavırla ele alınır ve işbirlikçiliğin üzeri örtülürse savunulur olmaktan çıkar. Proletaryanın kurtuluşuna eğilimli olmayan ulusal kültür savunuculuğu bu nedenle, bir noktadan sonra olumsuz bir seyir izler, milliyetçiliğe döner... Türkiye şartlarında bu olumsuz seyrin, milliyetçi tavrın bir denek taşı da Kürt kültürüne yaklaşımdır. "Ulusal Kültür"ü egemen ulusun "halkının" kültürü ile sınırlayan bir yaklaşım, Kürt kültürünün devrimci mücadeledeki "önemli" yerini kavrayamaz örneğin! Bu sorun ulusal sorunun kavranışındaki problemlerde çok daha belirginleşir. Ezilen ulus kültürü üzerindeki egemen ulus kültürünün baskısını hafifseyen veya bu baskıyı dışarıya mal eden tutumlar ulusal kültürün burjuva yorumunun sonucudur. Özgülümüzde "ulusal kültür", özde proleter, biçimde ulusal olmakla beraber bütün bir halkın emperyalizme ve feodalizme başkaldırısı olarak yorumlanmalıdır. Yeni olan kültür budur. Bu nedenle Yeni Demokratik Kültür diyoruz...

Gerici kültürü tanımak nispeten kolaydır. Fakat onu alt etmek görece zordur. Çünkü onu alt etmek halkın savaşını, dolayısıyla bilinçlenmesini gerektirir. Kültür çalışmaları emperyalist ve feodal kültürün ittifakı olan yarı-sömürge, yarı-feodal kültüre karşı Yeni Demokrasi Kültürünün yükseltilmesi, halk kitlelerine benimsetilmesi ve onların bu kültürü kendilerinde yeniden üretmesini içerir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve bütün "cumhuriyet" dönemi boyunca önce ulusal kültür ve ardından da Yeni Demokrasi Kültürü, egemenlerin baskısı altında kalmıştır. Bugüne kadar kültürel alanda

bu baskıya karşı ciddi bir halk hareketi ise oluşmamıştır. Dağınık, sistemsiz ama sürekli bir tepkisel hareketlilik olmakla beraber baskıyı giretecek düzeyde bir başkaldırının oluşmadığını belirtiyoruz. Kürt ulusunun son 30 yıllık ulusal direnişi, öncesi de olmakla beraber bu noktada özel bir yere sahiptir. Kürt ulusal hareketinin kültürel düzeyde de ileriye doğru önemli ve ciddi hamleler gerçekleştirdiğini tespit etmeliyiz. Bu hamlelerin milliyetçi-şoven egemen “ulus” kültürüne de darbeler vurduğu kuşku götürmezdir ve az önce değindiğimiz “ulusal kültür”ün yeni demokratik nitelikte kavranmasına “tam” destek oluşturduğu da vurgulanmalıdır. Ne var ki bütünlüklü bir devrimi içermemesi nedeniyle eksikliği de görmezden gelmemeliyiz. Yine de Yeni Demokratik Kültürün içeriği ve biçimi için yetkin örneklerin bu hareket bağlamında olduğu kuşkusuzdur... Kürt ulusal hareketinin büyük kültür hamlelerini saymazsak eğer, uzun yıllar boyunca egemenler neredeyse tam bir gerici kültürel hegemonya oluşturmada genel olarak başarılı olmuştur. Elbette devrimci, demokratik halk kültürünün yokluğundan, direnmemesinden, silinmesinden bahsetmiyoruz. Bunun egemenlerin imkansız hevesi olmaktan öte gerçekleşebilir olmadığını biliyoruz. Ancak kültürel başkaldırının, etkili devrimci kültür hareketinin olmadığını belirtmemiz gerekir. Kürt ulusal hareketinin kendi deyimiyle “sömürgecilik” karşıtlığı içinde ulusal Kürt kültürünü ayağa dikme çabası ve bunda önemli derecede başarılı olunması sözünü ettiğimiz başkaldırının niteliği hakkında “bilgilendirici” olmalıdır. Türkiye’de ezilen sınıflar ve çeşitli milliyetlerin “kendi kültürleri”ne sahip olmasında ve onu geliştirmede, bunun için de başkaldırmada kültür insanların, devrimci hareketlerin tam bir sorumluluğu vardır. Sayısız devrimci hareket, yazar, şair, müzisyen, öykücü bugüne, geleceğe büyük değerler bıraktılar. Her bir eser ve değer Yeni Demokratik Kültürünü kavramada ve geliştirmede eşsiz katkısı olmakta ve olacaktır. Ne var ki halk kitlelerine dayanan ve onların birikimini harekete çeviren, mevcudu altüst eden bir dalga yaratamamıştır. Önümüzde bunu başarma sorumluluğu bulunuyor.

Kültür çalışmaları özellikle egemenlerce ekonomi ve siyasetten, hele de sınıf mücadelesinden tamamen koparılmak istenmektedir. Kültürün bir çatışma ortamı değil de “hoşgörü” ortamı olduğu duygusu ve düşüncesi yaratılmak istenmektedir. Bunu propaganda edenlerin halk kültürünün temsilcilerine uyguladıkları baskıyı ve şiddeti düşününce riyakarlığın devasa düzeyi ile karşılaşırız! Türk, Kürt ve diğer milliyet-

lerden yüzlerce kültür insanı hapisler yatmış, öldürülmüş ya da sürgün yaşamak zorunda bırakılmıştır. Bu uygulamalar, kültürel çalışmaların devrimci mücadele içinde korunup geliştirebileceğini de somutlaştırmaktadır. Devrimci iktidarın, kültür çalışmaları için de gerekli olduğunu bu olgulardan hareketle kavrayabiliriz. Devrimci, demokrat kültürel çalışmalara, kültür insanlarına gerçekleştirilen saldırılar bugün de önemli derecede savunulmakta, kısmen ise resmi olmayan biçimlerde geçiştirilmek maksadıyla üzüntü duyulduğu açıklanmaktadır! Kesin olarak bilinmelidir ki bu alanda sınıflar çatışmaktadır, *kültürler arası bir savaş* söz konusudur. **Dolayısıyla “hoşgörü”, egemenin edilgenleştirme amacının siyasetinden başka bir şey değildir.** Sözü edilen savaşın bir iktidar meselesini içerdiği de açık olmalıdır. Biz şunu ilan etmekten kaçınmıyoruz: emperyalist ve feodal kültürü, halkın özgürleşme eğilimini ve hareketini baskı altına alan, onları köleleştiren, edilgen kılan, nesneleştiren bu kültürü yok etmek istiyoruz. Onunla bir arada yaşamayı kabul etmiyoruz. Kölelik bekleyen efendiye karşı kölenin “bir arada” yaşamayı benimsemesi onun kurtuluşuyla bağdaşabilir mi? Efendinin sahip olduğu kültürel birikimi överek, olumlayarak, üstün ilan ederek kölenin mücadelesini, kurtuluşunu desteklemek, geliştirmek mümkün müdür? Elbette ki hayır! Olması gereken, efendinin kültürünü yok etmektir. Onu yok eden köle, kültürel açıdan da onu aşmış olur. Bu süreçte kölenin edineceği deneyim, kültürel düzeyde de efendinin birikiminden katbekat fazla olur. Çünkü efendinin kültürü egemenliğini sürdürmeye odaklı gerici bir kültürdür.

Kültür çalışmalarının içerdiği mücadele konusunda bilinçli olmalıyız. Bu hem doğrudan bu çalışmaların içindekiler için geçerlidir/gereklidir haliyle hem de bu çalışmaların dolaylı çalışanları için!

Doğrudan ve dolaylı kavramlarına yüklediğimiz anlam anlaşılır olmalıdır. Çünkü hiçbir devrimci faaliyetin kültürden azade olduğunu düşünmüyoruz. Kültür bütün diğer çalışmalarda kendiliğinden mevcuttur. Mevcut kültürün görünür hale getirilmesi, işlenmesi, değerlendirilmesi elbette “doğrudan ilgi” gerektirir.

Kültür, sınıflar mücadelesinin bir alanı olduğundan devrim mücadelesindeki her bireyin ilgisine açıktır. “Hoşgörü” kavramının içerdiği “insani” tını, gerçekte ezilenlerin aleyhine işler, onları oylar ve onlara boyun eğdirir.

Emperyalist ve feodal kültüre karşı yeni olan ve gelişme, ilerleme

özelliği gösteren “ulusal” kültüre tavrımız elbette olumlu olmalıdır. Bununla beraber ulusal kültürün Ekim Devrimi ile birlikte yeni bir içerikte tanımlandığını ve ayrıca günümüzde bunun çok daha fazla önem kazandığını unutmamalıyız. **Demokratik devrimin kalan görevleri kültürel düzeyde de proletaryanın omuzlarındadır...** Mao Zedung şöyle di-yordu bu konuda: *“Bu kültüre (Yeni Demokratik Kültür –PN) herhangi bir sınıfın kültür ve ideolojisi değil, ancak proletaryanın kültür ve ideolo-jisi, yani komünizm ideolojisi önderlik edebilir. Sözün kısası, yeni de-mokratik kültür, geniş kitlelerin proletarya önderliğindeki anti-emperyalist ve anti-feodal kültürüdür.”* (Seçme Eserler, II. Cilt, s. 381, Kaynak Yayınları) Daha önce de belirttiğimiz gibi ulusal kültürün biçimi alınır ve içeriği dönüştürülür. Burada “özel” durum “ulusal” olanın geçi-ciliği ile beraber **gerçekliğidir**. Bilinir ki komünistler ulusalcı değildir ve ulusalcılığın burjuva olduğu komünistlerin en bilinen tezlerinden biridir. Bu genel teori, Marksistlerin “somut koşulların tahlili” ve “gerçekleri ol-gularda arama” yöntemleriyle uygulandığında karşımıza “geçici ger-çeklik” dediğimiz **çelişkili** durum çıkar. Bu özellik ulusal kültüre tavrımızı anlaşılır kılar. **Yeni demokratik kültür “ulusal”dır, proleter kültürün ge-lişimine uygun olarak da evrenselidir!**

Kültürün ulusal olma hali Türkiye açısından değerlendirildiğinde çok ulusluluğa tekabül eder. Zira Türkiye, çok uluslu bir ülkedir. Sadece ul-sal topluluklardan değil, ezilen milliyetlerden de söz ediyoruz. O halde “ulusallık” kavramının içerdiği somut anlam Türkiye’de ayrıca değer-lendirmeye, somutlaştırılmaya, kavranmaya ihtiyaç duyulması gereken bir kavramdır. Biz bunu ülkedeki mevcut tüm yeni siyasal güçlerin anti-emperyalist, anti-feodal niteliği ile birlikte anlıyoruz. Bu nedenle sadece Türk ulusunun tarihini değil, bu ülkede yaşamış ve yaşamakta olan tüm ulus ve milliyetlerin tarihini anti-emperyalist ve anti-feodal bir perspek-tif içinde kavramayı ve bu tarihin biriktirmiş, üretmiş olduğu kültürü “ulusal kültürün” somutlaşmış hali olarak değerlendirmeyi ilke kabul edi-yoruz. Bu kavramı belli bir ulusun kültürü olarak yorumlamak Yeni De-mokratik Kültürü zayıflatır ve hatta başarısızlığa iter. Bu meselede şovenizm, milliyetçilik özellikle dikkat edilmesi gereken akımlar olarak kabul edilmelidir.

Proleter kültürün **evrensel/enternasyonal özelliği** bize bu konuda en geniş bakış açısını sağlayacaktır.

Proleter kültür, ezilen son ve başka bir sınıfı ezme özelliği olmayan sı-



nının kültürü olarak enternasyondur. Sınıfın bu özellikleri onun iktidar olma biçimine de yansır; onun iktidarı kendini tüketen/yok eden bir iktidar olacaktır. Bu sebeple o, tüm insanlığı yeni bir evreye taşıyan sınıftır: sınıfsız, iktidarı olmayan bir toplum. Kültür çalışmaları sınıfın bu özelliklerini önemle incelemeyi içermelidir. Egemenler sürekli olarak sınıfın bu özelliklerini örtme çabasındadırlar. Komünist hareketi baskı sistemi kurma niyeti, demokrasi düşmanlığı ile "suçlar"lar! Kuşku yok ki egemenlerin kültüründe ideallerimize yer olamaz! Zira onlar kendilerinin olmadığı bir dünya hayali kuramazlar! Sosyalizmin baskı içeren, devleti henüz kullanan, ilk dönem için belli sınıfların varlığını kabul eden, sınıf savaşının devam ettiği bir düzendir ve kabul ediyoruz ki bu, proletarya diktatörlüğüdür. Ancak tüm bu özellikler tam da burjuvazinin varlığından ileri gelmektedir. Bu şu demektir: proletarya diktatörlüğü burjuvazinin yeniden iktidar olmaması için gereklidir.

Proleter kültür ancak sosyalizmde gerçek özelliklerini üretmeye başlar ve bu özellikleriyle sınıflı dünyanın yok olmasını sağlar. Dünya üzerinde yaşanan sosyalizm deneyimleri bize bunun alacağı karmaşık ve zorlu biçimleri gösterdi. Karmaşık ve zorlu ama mümkün. Kapitalist dünya sosyalizme dair olumsuzlukları yer yer abartarak, yer yer de üreterek propaganda ederken esas olarak komünist bir dünyayı tam da proletaryanın özelliklerinden yola çıkarak savunuyoruz; bu nedenle onun merkezde bulunduğu sınıf savaşının tayin edici olduğunu iddia ediyoruz. Deneyimlerin başarısızlığı, içerdikleri olumsuzluklar hiçbir bilimin maddenin içerdiği özellikleri kavrayamayacağımızı ve bu özelliklerden hareketle yepyeni dünyalar inşa edemeyeceğimizi ilan etmeye götürmedi bizi bugüne dek. Aksine bilim maddenin içerdiği bilgileri keşfetmeyi sürdürdü; sürdürdükçe başka, tanık olmadığımız derecede yüksek düzeyde sistemlerin inşa edilebileceğini öğrendik, öğreniyoruz. Tarih de proletaryanın özelliklerinden hareketle, emeğin emek oluşundan hareketle bugünkünden çok daha başka ve ileri düzeyde bir toplumun inşa edilebileceğini söylüyor. Marks'ın Kapital'i bunun gerçekleşeceğini söyler.

"Kültürün evrenselliği" insanlığın sınıflardan, devletten kurtuluşunun simge kavramı olarak ele alınmalıdır. Savunduğumuz Yeni Demokratik Kültürün ulusal oluşu proleter kültürün evrenselliğine eğilimlidir. Bu iki özellik ancak **beraber** kavranırsa komünist bir tavır için gerekli şartlar sağlanmış olur.

Evrensellik meselesi “yabancı düşmanlığı”, ilerici olanı reddetme, kendini merkez veya iktidar ilan etme gibi gerici yaklaşımların düşmanı olarak özellikle ilke olmalıdır.

Ulusal ve evrensel bir kültür özelliği yeni Demokratik Kültür de proleter kültürün başatlığını özetler. Ancak o bundan ibaret değildir. Proleter kültür başat/belirleyen unsur olmakla beraber Yeni Demokratik Kültürün hepsi değildir. Çünkü bizim gibi ülkelerde “halk”, proletarya ile sınırlı değildir. Egemenlere, ezenlere, yönetenlere karşı başka/diğer sınıfların da yer aldığı “halk” tüm devrimci çalışmaların olduğu gibi kültürel çalışmaların da kaynağıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi ancak halk kitleleri, devrimci kültürün gerçek taşıyıcıları olabilirler. Devrimin teorisi ve bu teoriye uygun kültürü ancak halk içinde üretilebilir ve ancak halk kitlelerince gerçekleştirilebilir. Bu nedenle Yeni Demokratik Kültür halkın kendi malı olmalıdır veya olur, olacaktır. Bu da onun demokratik olmasının zorunluluğudur. Kültür çalışmalarımız tam anlamıyla ve biçimleriyle halk kitlelerine hitap edebilmelidir. Halkın diline uymayan bir şarkı, bir şiir, bir söz, bir yorum Yeni Demokratik Kültürün demokratik karakterine uymuyor demektir. Kuşkusuz bu durum, bilinç taşımaya da hizmet etmez. Kültürün devrime hizmeti, halkı bilinçlendirmesine bağlıdır. O halde demokratik olmak da ilkedir.

Kültürel çalışmaların genel özellikleri ve amacı bu genel çerçevede içinde tartışılıp, genişletilebilir. Yeni Demokratik Kültürün devrim ile bağlı ve halka ait olma özelliği bizleri devrimci kültürü yaratma yoluna sokar. Bu yolu açabileceğimize, bu yolda yürüyebileceğimize, bunun için ayağa kalktığımızı inanmış olarak çalışmalarımıza tüm benliğimizle sarılalım. **Bu yol devrim yoludur...**

# Kültürün nesnel oluşu üzerine

►► Kültür alanında sınıflar mücadelesinin olmadığını iddia edenler, toplumun üzerine kurulu olduğu sınıf karşıtlığını/karşıtlıklarını, dolayısıyla sömürüyü inkar etmiş olurlar. Çünkü herkes kültürün topluma ait bir ideolojik birikim olduğunu bilir. Eğer bunu kabul edip, onun sınıf mücadelesini içerdiğini kabul etmiyorsa biz apaçık tutarsız davranıyoruzdur. ◀◀

Kültür toplumsal formasyonların taşıdığı tüm nesnel nitelikleri, özellikleri içerir. Çünkü nihayetinde kültürün kaynağı insanın her türlü pratiğidir. Kültürün nesnel olanın sonucu olduğu ne derece doğru ise, nesnel olana tesciri de aynı derecede doğrudur. Dolayısıyla bizim için kültür, kültürel faaliyet nesnel olanlarla ilişkilidir. Toplumsal formasyonun taşıdığı özellikler, onun bileşenleri kültürün incelenmesinde temel kategorilerdir. Yani kültüre dair inceleme ve çalışmalar bizi ayrı bir alana götürmez, ama "aynı" olanın farklı kavrayışlarına/boyutlarına götürür.

Her ne kadar toplumsal formasyonun maddi özellikleri kültürü kavramak için bir temelse de bu, kavrayış sürecimizin basit bir neden-sonuç ilişkisi kurmakla tamamlanabileceği anlamına gelmez. Zira kültür; zihinsel hareketi, bunun tarihsel birikimini, görülmeyen-duyulmayan yığınla bağı/ilişkiyi de içerir. Dolayısıyla kültüre dair incelemeler bir karmaşayı da açığa çıkarmakla sorumlu olurlar. Elbette "bilinemez-anlaşılamaz" bir olgudan bahsetmiyoruz, sadece insana ve onun tarihine dair belli bir zorluktan bahsediyoruz. Yani "maddi" olanın anlaşılması "kaçınılmaz" olarak kültürü dönüştürme avantajı sağlamaz, sadece bunun bir aşamasından geçmiş olmaktan bahsetmemizi sağlar. Kültürü kavramak doğrudan bu boyuta ait ürünleri tanımakla mümkündür. O halde toplumsal formasyonları bilmeyi kültür çalışmalarının temel bir unsuru yapmakla yetinemeyiz, aynı zamanda doğrudan kültüre ait ürünleri-pratikleri-tarihi birikimi de, mümkün olduğunca ayrıntılı bilmeyi başarmalıyız. Aklımıza halı dokumacılığından meyve üretimine, aile kurmaktan bina yapımına, yerle-

şimden göç yollarına, türkü-şarkılardan komşuluk ilişkilerine yığınla pratik gelir; elbette her biri kültürel pratiktir. Aklımıza gelen ve gelebilecek bu pratiklerin içerdiği hayallerin, efsanelerin, davranış modlarının yekunu bize bir fikir vermeye yeterlidir! Ve aslında bu nedenle “insanlarla ilişki” genellikle aşırı duyarlılık gerektirir. “En devrimci tavrın” dahi tatsız bir ilişki sonucu ile tamamlanması mümkündür. Elbette “en devrimci tavrı” subjektif bağlamda kullandık...

Genel olarak kültürün nasıl olduğunu ve evrilebileceği halleri saptamak yüzeysellik, kaba ele alışları kabul etmez diyebiliriz. Burada önemli olduğunu özellikle vurgulayacağımız nokta “kültür çalışmaları sahasının geniş olduğu” ve bu alandaki öğretme pratiğinin yetkin bir pratik düzey gerektirdiğidir...

Emperyalizm şartlarında olmakla beraber geçmişe ait, bugünün defalarca yadsıdığı, çürüttüğü birçok değer, tavrın, ilişki biçiminin devam ettiğine tanık oluyoruz. Gelenek, töre, ahlak, alışkanlık halinde bunlara rastlamak mümkündür. Tabii ki bunların hakim sınıfların hakim kültürünün kaçınılmaz sonuçları olduğunu düşünüyoruz. Ancak “bu durum sadece kültür düzeyinde gerçekleşir” demek için geçerli bir sebep olmamalı. Bu durum, aynı zamanda bu kültürel pratikleri koşullayan şartların varlığını da düşündürmeli. Sadece feodalizme ait üretim ilişkilerinin varlığından da bahsetmiyoruz bunu ifade ederken, aynı zamanda emperyalizmin ürettiği “feodal özellikler”den de bahsediyoruz. Geçmişten bugüne arta kalanlar ve bugün yeniden üretilenler değindiğimiz kültürel pratiklerin şartları olmalıdır... Nesnellik üzerinde durmak, bunu tartışma olanağı verdiği için de önemlidir/gereklidir. İlgilendiğimiz/ilgilenmediğimiz her kültürel pratiğin-kültür nesnesinin veya genel olarak ürününün tarihsel ve güne ait üretim ilişkileriyle ilgisi vardır.

Kapitalizm “ulusal kültür” denilen sürecin yaratıcı toplumsal formasyonudur. Bu kültür kapitalizmin üstünlüklerine dayanır ve öncesi tüm kültürel öğeleri asimile ederek gelişmiştir. Ama onları tamamen yok etmemiştir, bununla beraber kendine benzetmiştir. Bunun özel bir nedeni vardır: kapitalizm tüm insan ilişkilerini “soyut emek” temelinde, soyut emeğin belirlediği bir ağ içinde şekillendirir. Kapitalizm öncesinde gereksinimler onları üretenlerin “değeri” olarak topluma yayılır. Oysa kapitalizm bunu temelden ve tamamen altüst eder. İnsan ilişkilerinin samimiyetten, tanıdık olmaktan, ortak değerlerden, ülkülerden uzaklaşması kapitalizmin kaçınılmaz sonucudur. Kuşkusuz kapitalizm öncesinin sınıf mücadelelerini yok saymak gibi bir içerik değil burada konu ettiğimiziz.

Kapitalizm özel bir işlevle sınıf mücadelesini veya sınıf karşıtlığını soyut bir nitelik üzerinde üretmek için geçmişin değerlerini yeniden üretmeyi başarmıştır diyoruz. Bu özellik onun gerici karakterinin temelidir. Emperyalizm muazzam bir dönüştürmeyi, altüst etmeyi başarmakta, ne var ki bunu yaparken eski formasyonları biçimlendirerek geleceğe taşımaktadır. Bu nedenle emperyalizme karşı mücadele gerici-geri nitelikli yığınla biçim ve değerle karşı karşıya gelmeyi içermektedir ya da gerici-geri nitelikli hemen her olgunun emperyalizme yaslandığı, onun varlığını koşulladığı durumlarla karşılaşılır. “Ulusal Kültür”ün emperyalizm süreci ile beraber faşizme dönüşmesi, ulusçuluğun faşizme zemin haline gelmesi, feodalizmi tasfiyeyi başaramamış ülkelerdeki “genel” faşizm gerçeği bunun “kaçınılmaz” bir sonucu olarak kavranmalıdır.

Kültür alanındaki çalışmaların temel olarak kapitalizmi kavramayı ve yok etmeyi amaçlaması gerektiği, çalışmaların bu perspektifi taşıması gerektiği açık olmalıdır. Bununla beraber bu sürecin aşamaları olduğu da bilinmelidir. Örneğin emperyalizme ve onun varlığını koşullayan, ona yaslanan her unsura karşı en geniş birliği yakalamak belli burjuva kesimleri içerebiliyorsa bu kesimlerin devrimci mücadele içinde konumlandırılmasına olumlu yaklaşılmalıdır. Devrim mücadelesinde “genel” karşı cephe ayrımını gözeten hareket etmek zorunludur. Bunu ihmal etmek zarar verir ve kaybettirir. Kapitalizmi alt etmenin uzun bir zaman alacağı unutulmamalı ve bununla beraber günün somut ayrımları temel alınarak hareket edilmelidir. Kapitalizmi, dolayısıyla emperyalizmi kavramak bize bu ayrımları gerçeğe uygun biçimde yapma yeteneği, olanağı sağlar.

Bizde sözünü ettiğimiz ayrımların niteliğini belirleyen unsurlar feodalizm, emperyalizm ve bürokrat kapitalizmdir. Bu düşman unsurlar her türlü ilerlemenin, halka dayalı mücadelenin karşısında bulunmaktalar. Dolayısıyla kültürel alanda da tüketici, yozlaştırıcı, birliğimizi bozucu ve sömürücüdürler. Devrimimizin kültürel alanda taşıyacağı değerler halkın kültürü önündeki engelleri kaldırmakla karakterize olacakken, bunun sözünü ettiğimiz düşman unsurlara karşı gelişeceği açıktır.

Emperyalist kültürü “yabancı kültür” olarak kavrayanlar olabilmektedir. Bu nedenle “yabancı” olana mesafeli olmak bir yana düşmanca yaklaşanlar olduğu biliniyor. Ama “yabancı” denenin aynı zamanda başka ülkelerdeki halkların üretimi, değeri olduğu unutulmuş/inkar edilmiş oluyor böylece. Marksizm’in de “yabancı” olduğu aklımıza gelmelidir bu durumda. Marksizm ulusal anlamda yabancıdır, başka topraklarda, başka

toplumlarda vücut bulmuştur. Ne var ki biliyoruz, o bizlerin hikayesini anlatır! Başka halkların kültürüne “yabancı” diyerek düşmanca davranmak proletarya enternasyonalizmine en köklü saldırılardan biridir. Tüm dünya halklarının kültürlerine yabancılığı ortadan kaldırmak, uzun bir zaman alacaktır ama bugün itibariyle de görevimizdir. Elbette bu görev kendi halkımızın kültürel gelişimine sağlayacağımız katkı ile sağlam ve hatta mümkün olacaktır. Halkımıza “opera dinletmek” bir zorunluluk ile cisimleşirse bunun halkın kültürüne sadece zarar vereceği açıktır. Nitekim bizde ve daha birçok ülkede “modernleşme” böyle bir kavrayışla gerçekleştirilmek istenmiş ve faşizmin kültürel karakteri gerçekleşmiştir. Bunun esas özelliği kendi kültürüne ihanet ve yabancı olana biat etmektir ve emperyalizmin dayattığı, istediği de budur. O, kendisi gibi olmaya çalışan ama bunu asla başaramayacak devletler ister; bu sadece kendini sürekli meşrulaştırır, tabileştirir... Biz “yabancı” kültürle ilişkimizde kültürümüzün gelişimine katkıyı esas almalıyız. Ondan öğrenmeli, yabancı kültürü kavramayı bilmeliyiz; ama bunu yaparken mevcut “yeni kültürü”, devrimci kültürü, halktan gelen kültürü veya halkın çıkarlarını ifade eden kültürü ona tabi hale getirmeyi, bunun devamı olarak silikleştirmeyi (zira endüstriyel düzeyde gelişmiş halkların/ulusların kültürü, tarihi birikimi daha güçlü ve etkileyicidir) reddetmeliyiz. Kısacası başka halkların kültürüne düşmanlık veya aldırmaçlık doğru değildir, bilakis bu kültürleri öğrenmek proleter bir tutumdur; bu kültürlerden yeni kültürümüzü geliştirmek ve yaymak için özellikle faydalanmalıyız... O halde **“yabancı” halkların tarihini, yaşama biçimlerini, edebiyatını, sanatını, bilimini öğrenmek çalışmalarımızın bir ayağı olmalıdır.**

Emperyalist kültürün belirleyici karakteri “yabancı” oluşu değildir, “köleleştirici” oluşudur; kendi tarihini, halka ait olanı, halkın kurtuluşunu amaçlayanı inkar edişidir. Bu özellikten hareketle yabancı kültürlerle ilişkilendirme konusunda ayırt edici davranabiliriz...

Feodal kültürün özellikleri de emperyalizmin amacını, çıkarını içerir. Çünkü bu kültürün de “köleleştirici” bir karakteri vardır. Gelenekler, töreler, inançlar bu kültürün kendi ürettiği “meşru” alanlardır. Halk bu “meşru” alanlar içine hapsedilerek “köle” olmaya itilir... Bu kölelik emperyalist kültürün yarattığından farklı olarak “yabancı” olandan değil bu ülkenin insanlarından, egemen sınıflarından ve onların siyasetinden-ekonomisinden ve elbette bunların yansıması olan kültüründen kaynaklıdır. Gelenek, töre, değer yargıları, inançlar egemen kültürün taşıyıcıları, meşrulaştırıcı araçları olarak bu ülke insanlarının tarihinden gelir. Bunlara

karşı mücadelenin daha çetrefilli olacağından kuşku duyulamaz. Ki gelişmiş gücüyle emperyalizm aynı zamanda bu feodal kültürün de destekçisidir. Karşımıza aldatıcı biçimlerde geldiklerinde aynı gerici değerleri tanıyamayabilir ya da onunla baş etmeyi beceremeyebiliriz. Örneğin kadının bir mal olarak satılmasına karşı durabilecekken, çağımızda, “mal” görünümünün üzeri kapalı olduğu için hiçbir “huzursuzluk” yaşamadan benzer bir sunuma sessiz kalmak mümkün olmaktadır. Feodalizme ait birçok değer farklı biçimlerde sürdüğü, kabul gördüğü gerçeği bu değerlerin gücüyle açıklanamaz sadece; bunda “gelişmiş”, “modern” insanlık kültürünün, emperyalizmin de ciddi katkısı olduğu bilinmelidir...

**Kültür alanındaki çalışmaların özellikle bu meseleleri incelemek, açıklığa kavuşturmak, dayandıkları sınıfsal içeriklerle kültürel pratikleri ayırt etmek üzerinde yoğunlaştırılması gerekir.** Kültür nesnel olana dayanır ve nesnellik toplumsal formasyona sahiptir; ekonomi ve siyaset bu nesnel yapının doğasıdır. Kültürel çalışmaların bu bilince uygun örgütlenmesi bizi ülke gerçekliğine, kitle gerçeğine yakınlaştırır. Kitlelerden kitlelere siyasetinin gerçekleşmesinin yolu da bu tarz çalışmalardan geçer. Mevcut kültürleri, kültürel ürünleri, onların tarihini özellikle ihmal etmeyerek incelemeyi önemsemeliyiz. Belirtmek gerekir ki kitlelerden kitlelere siyasetinin yaşamsal yöntemlerinden biri bu siyaseti izleyenlerin kitleleri anlayabilmek için onların tarihsel birikimini de öğrenmeleridir. Gerçeğin görünenden, söylenenden ibaret olmadığı, bu nedenle görünenin veya söylenenin incelenmesi gerektiği, senteze bu yolla ulaşılabileceği hatırlanmalıdır. Sanat, edebiyat, bilim, inançlar, yaşam biçimleri, iletişim, dil vd. her biri kültür çalışmalarının nesnellığe dayanan konularıdır. **Kültür kurumları bu alanlardaki (tabii ki bazıları öne çıkarılabilir, bazıları ihmal edilebilir) birikimleri olabildiğince arşivlemek, incelemek, özlerini açığa çıkartıp sınıf analizinden geçirmek ve sentez oluşturmak görevini omuzlamalıdır.** Nelerin uygun, gelişen, geliştirici, “özgürleştirici”, faydalı olduğu üzerine sürekli bir fikir mücadelesi ve bunun kaçınılmaz sonucu olan ürünlerin sunumu, kitlelere, elbette onları (ürünleri) yenilemek üzere aktarımı gerçekleşmelidir.

Mevcut kültürel birikimi öğrenmeye, incelemeye, sözünü ettiğimiz biçimde içeriklerindeki eski ve yeniye ayırt etmeye dayanmayan, bu görevleri yerine getirmeyen kültürel çalışmalar bir sistem kurmaya götürmez; dolayısıyla var olanı sürdürmeye, yeni kılıfları yeniden üretmeye neden olur. Harcanan “samimi” emeklerin özgürleştirici olmayan sonuçlar doğurmasına izin vermemek için **yöntemi amaca uygun kıl-**



**malıyız.** Amacımız yeni bir kültür üretmektir ve elbette yeni bir sistem. Bu amaca hizmetin koşulu nesnel kavramak, toplumsal formasyonları anlamak ve bu sayede devrimci kültür hareketinin önünü açmaktır...

## **Kültür çalışmaları ve sınıf mücadelesi**

Çelişki evrensel ve mutlak. Kültür çalışmaları da bu alandaki çelişkilerin kavranması ve sentezlenmesini amaçlar. En başından itibaren konumuzun çelişkiler olduğunu bilmeliyiz. Bu nedenle “çelişki” meselesi üzerine daima, kimi dönem özel çalışmalar (kişisel değil, yoğun anlamda) yapmak bir tür sorumluluk olmalıdır. **Çelişkilerle uğraşmayı iş edinmek kültür çalışanlarının da sorumluluğudur.** Biz bu sorumluluğu, çelişkilerle uğraşmayı sınıf mücadelesi yürütmek, sınıflar mücadelesini pekiştirmek olarak kavırıyoruz...

Kültür belli bir toplumun bütün bir ekonomisinin ve siyasetinin yansımasıdır. Kültürü incelediğimizde toplumun ekonomide ve siyasette ne durumda olduğunu kabaca görebiliriz. Nesnellik üzerine yazdıklarımız bu konuyu içeriyordu. Toplumun ekonomisi ve siyaseti sınıflar mücadelesinin sahne alanlarıdır. Dolayısıyla kültür sınıflar mücadelesinin “bir başka alanıdır”. Elbette düşmanı yenmek için bu alanda da mücadele yürütmek ve dahası bu mücadeleyi bir sınıf çatışması bilinciyle yürütmek gerekir.

Kültürel alanlardaki tüm fikir ve ürünler ekonominin ve siyasetin çelişkilerini, sorunlarını ve bu alanda çatışır durumda bulunan sınıfların güdülerini, duygularını, amaçlarını barındırır. Bu şu demektir: kültür “bağımsız”, tamamen “özel” bir alan değildir, bu alandaki çalışmalar sınıflar mücadelesine hizmet eder. Bizlerin önemli ya da belirtilmesi gereken görevlerimizden biri bu durumun “bilince çıkartılması”dır. Çünkü bu görevi, değiştirdiğimiz genel kuralı kavramadan kültürel hareketi kitleselleştiremeyiz, siyasi görevlerimizi bu alana taşıyamayız. Kültürün bir ideolojik yansıma olduğu gerçeğini/genel kuralı kavramadan, “kendiliğinden” sınıf mücadelesinin-antagonizmasının bir kutbuna hizmet eden çok sayıda kültür çalışanı/insanı vardır. Bunlar kendiliğinden olarak “sınıf mücadelesinde yer alır”lar. Kültür alanı ile sınırlı olmakla beraber eğer işlerini hakkıyla yapıyorlarsa bu kültür çalışanları halkın kültürel gelişimine katkıda bulunurlar. Fakat bu katkının bütün içinde “yeni kültür”ü yaratmaya, dolayısıyla devrimci kültürü zafere taşımaya yetmeyeceği bilinmelidir. Zira **çatışma ancak bütün olarak kavranabilirse kazanılabilir, aksi halde egemen olanın asimilasyon yeteneği hayata, genellikle de kendiliğinden geçer.** Olumlu, devrimci değere sahip birçok kültür eyleminin-prati-

ğinin genel toplumsal pratik içinde değerlendirilemeden sıradanlaştığına tanıklığımızın hesabı tutulamaz, diyebiliriz. Bunun en önemli nedeni kültür çalışmalarının genel devrim mücadelesinin parçası olarak, bir stratejinin ayağı olarak, genelde de sınıflar mücadelesinin bir tezahürü olarak gerçekleştirilememesidir ya da bu çalışmaların bu nitelikteki bir mücadelenin parçasına dönüştürülememesidir... Sınıflar mücadelesi her toplumsal alanı etkiler veya her alan sınıflar mücadelesinin gerçekleştiği bir sahnedir! Sınıflar mücadelesi insanların tüm yaşamına nüfuz eder...

Sınıflar mücadelesini sadece birbirinden ayrı, biri sömürülen diğeri sömüren iki sınıfın kutuplaşması ve çatışması olarak kavriyoruz; bunun görünen olduğunu kabul ederek sınıf mücadelesini toplumsal formasyonların gerçekleşme halindeki çelişkilerinin insanlardaki yansıması olarak kavriyoruz. Bu nedenle sınıf mücadelesi aynı zamanda insanların kendilerindeki bir mücadeledir diyoruz.

Sınıf mücadelesinin bu kavranışı söz konusu antagonizmanın sürekliliğini kesinleştirir. Fakat bu süreklilik kendiliğindencilik yanlısına götürmemeli bizi. Toplumsal formasyonlar içindeki çelişkilerin insanlarda bir çatışma zemini oluşturması kendi başına devrimci bir hareketin varlığına neden olmaz; bunun için irade, bilim, ussal bilinç gerekir. Bu yüzden örneğin iki çizgi mücadelesini bir KP özelliği olarak kavrarken proleter bilincin sermayedar kesimde cisimleşmesini ummayız! Mevcut toplum belli bir antagonizma üzerine kuruludur ve bunun taraflarını oluşturanlar genel olarak bellidir; sınıf mücadelesi antagonizmaya dayalıdır ve tarafları da genel olarak belli yollara sürükleyen bu antagonizmadır... Biz çalışmalarımızda bu yolların açığa çıkmasını amaçlarız. Kültür çalışmalarının görevi de bunu içerir.

Kültür alanında sınıflar mücadelesinin olmadığını iddia edenler, toplumun üzerine kurulu olduğu sınıf karşıtlığını/karşıtlıklarını, dolayısıyla sömürüyü inkar etmiş olurlar. Çünkü herkes kültürün topluma ait bir ideolojik birikim olduğunu bilir. Eğer bunu kabul edip, onun sınıf mücadelesini içerdiğini kabul etmiyorsa biz apaçık tutarsız davranıyoruzdur.

Sınıf mücadelesinin yaşamakta olduğumuz toplumun bir özelliği olduğu kadar birey veya örgüt olarak bizlerin de özelliği olduğunu kavramalıyız. Kültür alanında çalışanlar tam da bu zemin üzerinde bir kültür kavgası içinde olduklarını bilmeliler. Her birimizin içinde sınıf mücadelesi yaşanır ve kültürümüz bu mücadelenin etkisindedir. Doğru kavradığımızda sınıf mücadelesi kültürel devrimci hareketimizin itekleyici gücü olur.

## Kültürel çalışmaların esasları

Mao Zedung bize *"yaptığınız çalışma ne olursa olsun geneli özelle ve önderliği kitlelerle birleştirme"* nin komünistlerin uygulaması gereken iki yöntem olduğunu belirtir.

Geneli özelle birleştirmek her çalışmanın bütünlüklü bir genel siyasetin, kampanyanın, belli bir döneme ait amacın bir parçası olması gerektiğini anlatır. Kitleler çalışmalara, ondan gelebilecek kazanıma göre katılabilirler. Toprağa tohum eken bir köylü bundaki amacı bilir ve ekin ekme görevini aksatmayı aklından geçirmez. Siyasi veya kültürel çalışmalarda da kitlelerin bakış açısı aynıdır. Bu nedenle genel bir hedefimiz, çizgimiz olmalıdır ve bununla beraber genel çizginin özel olana uygulanması gerekir. Sınıflar mücadelesini incelemek, ezilen ve ezen sınıflara yarayan farklı tavırları-politikaları belirlemek, bu sayede oluşacak genel siyasi çizgiye uygun kampanyalar örgütlemek çalışmalarımızın olmazsa olmazıdır. Genel bir amaç ve yol oluşturulmazsa kitleler harekete geçmezler. **Kültür çalışmalarının hem genel siyasi çizgiye duyarlı olması hem de kültür alanına dönük genel hedefler ve çalışma yöntemleri belirlenmesi gerekir.** Bu iki belirleme arasında bir ilişki olduğu açıktır. Bununla beraber biri diğerini gereksizleştirmez ya da doğrudan ve tamamen belirlemez...

En çok düşünülen hatalardan biri genel siyasi çizgiyi her şey için tek geçerli çağrı-yöntem olarak uygulamaktır. Bunun sonucu bir şey yapmaktır; kendini, özel olanı, somutu, kitleleri hiçleştirmektir. Genel amaç ve yöntemler olduktan sonra belirleyici olan özel alana dair çalışmadır. Bunun kendine özgü üslup ve yollar içereceği açıktır. Hiçbir alan bir diğerinin aynısı olamaz; bu da ayrıca özellikle incelemeyi gerektirir. Kültür çalışmalarında bunun çok net olduğu söylenebilir. Bir müzisyenin bilgisi, yetenekleri, birikimi, üretimi ve hatta yaşamı birçok ayrı özellik taşıyabilir. Bunu yadsımak onun varlığını yadsımak anlamına gelebilir... Bu durumu bütün çalışmalarda, elbette her seferinde yineleyerek ve özel olarak saptamak gerekir. Kültür çalışmalarının özgünlükleri açığa çıkarılmadan gelişim göstermek mümkün olmaz... Bunun sağlayacağı bir katkı da insanları tanımaktır. **Her bir çalışanın yetenekleri her çalışmada incelenmiş ve değiştirilebilir derecede kavranmaya çalışılmış olur.**

Kültür çalışmaları da dahil olmak üzere bütün çalışmaların yönü ezilenlerdir; ezilenlerin bilinçlenmesi, sınıf mücadelesi ile yüzleştirilmesidir. Kültür belli bir birikimin, hazırda oluşmuş ideal kültürün öğretilmesi ola-

rak ele alınamaz. Bizler böyle bir kültürün varlığını reddediyoruz. Aksine kitlelerin özgürleşme istenci ile, sınıf mücadelesine bilinçli katılımı ile oluşacak yeni kültürün öğrenilmesinden bahsediyoruz. Öyle ki bu kültür bizi de eğitecek kültürdür diyoruz. O halde sözünü ettiğimiz sınıf mücadelesi içinde, "özgürleşme" pratiğinde üretilmekte olan, üretilecek olan yeni türden bir kültür olacaktır. Yeni kültürün oluşacağı pratiğin siyaseti veya genel ilkesi bütün çalışmalarımızın yöntemi olması gereken kitlelerden kitlelere ilkesidir. İşçi sınıfının, köylülerin kültürü bu mücadele içinde gelişecektir. Yönü onlara dönük kültür çalışmaları onlardan beslenecek ve geliştirmek üzere üretilip yeniden onlara dönecektir. Bu pratiğin gelişmesi ya da gerçekleşmesi kitlelerin içinde yer aldıkları kültür ortamının, düzeyinin incelenerek yadsınması ve yeni alanın kitlelerce olumlanması ile mümkün olacaktır. Yadsıma olmadan olumlama, yıkım olmadan inşa gerçekleşmez... Kültür çalışmalarının kendini tekrara veya belli bir dar grubun neredeyse "eğlence"ye dönüşmemesinin temel koşulu kitlelerden kitlelere yönetiminin uygulanmasıdır...

Kitlelere taşınması gerektiğini belirttiğimiz çalışmaların ilerleyen bir döngü oluşturması ancak onların yaşam alanlarına girmekle mümkün olacaktır. İşçiler mahallelerde, fabrikalarda, eylem anlarında kültür çalışmalarına rastlayabilmelidir. Ki günümüzde örneğin sanat çalışmalarının geliştirilmiş biçimleri bunu "zor" ya da "olanaksız" olmaktan çıkarmıştır. Geçmişte komünist parti çalışmalarının ürettiği pratik biçimlerin çok daha geliştirilmişleri bugün üretilmiş bulunmaktadır. Teknoloji kadar kendini ifade biçimlerindeki yaratıcılık da bunu sağlamıştır.

Bütün çalışmalarımızda olduğu gibi kültür çalışmalarında da kitlelerin farklı özellikleri, katkı dereceleri önemsenmelidir. Genel çizgi ile uyumlu olanlar, daha aktif olup sorumluluk yüklenmekte tereddütsüz davrananlar çalışmaların merkezine çekilmelidir ve bu merkezin her bir unsuru benzer bir işlevi, daha geride olan kesimler özgülünde uygulamalıdır. Böyle davranarak sorumluluk merkezden çevreye doğru geliştirici bir tarzda uygulanmış olur. Bir araya gelinerek oluşturulan her merkez/grup kendi içinde, yaratıcı olmanın şartı olan eşit ve özgür tartışma yöntemini esas almalıdır. Bunun devamında ise mutlaka görev, sorumluluk paylaşımı olmalıdır. Gerektiğinde, (ki çoğu zaman gereklidir) görev/sorumluluk değişimi sağlanabilmelidir. Uzun süreli sorumluluklar çoğunlukla yaratıcılığı köreltir, verimi düşürür çünkü! Kişilere bağlı kalmış, ancak kişilerle açıklanabilen çalışmalar esas görevin başarılamadığını bize hatırlatmalı: kitlelerin mücadeleyi omuzlamamış olması!

Geçmişte kültür alanında önemli çalışmaların gerçekleştirildiği bilinir. Bunların her birinde belirli kişilerin yoğun emeği söz konusudur. Fakat bu emek kalıcı değerlerin oluşumuna yeterince hizmet etmemiştir. **Bunda “birçok görevin” yüklenilmiş olması, çalışma sahasının yeterince belirginleştirilmemiş olması belirleyici özellikler olmuştur.** Bunun bir sonucu da alana dönük aktif öğelerin bir merkez oluşturmak üzere bir araya getirilememesidir. “Alana dönük” olmak, “kendi görevini yapmak” üzere alanda/çalışmalarda bulunmak bir merkez misyonu yüklenmenin temel kuralıdır. Oysa geçmiş çalışmalarda bunun sağlanamadığı bir gerçektir. Böyle olduğu için deneyim bir birikim oluşturmamış, başlangıç noktası yeterince aşılammıştır. Kuşkusuz nelerin yapılabileceği hakkında fikir sahibi olmamızda geçmiş deneyimin faydası vardır ve tekrar dönüp irdelebilir çalışmalar üretilmiştir. Ancak kültür birikimi, kitlelerin seviyesini yükseltici çalışmalar yaratılamamıştır. Bunun merkezler oluşturarak örgütlenme becerisini gösterememekle ilgili olduğu bilinmelidir. Bu örgütlenmelere yönelmenin veya katılmanın koşulu genel hedeflerin ve yöntemlerin açıkça ilan edilmesi ve ısrarla ileri sürülmesidir. **Çağrı yeterince sesli ve yaygın olmadığında, hedef ve yöntemler gerekli ve uygun olarak belirlenmediğinde merkeze doğru akım olmayacaktır.** Ama bunlar olduğunda ısrarlı çalışmaların sonucu olumlu olacaktır.

Merkeze yönecek olanların nitelikleri konusunda öncelikle objektif olunmalıdır. Özellikler somut koşullara göre saptanıp işletilmelidir. Bu süreç içinde özelliklerin en ileri olanlarının yoğunlaştığına ve çalışmalara katkı sunduğuna tanık olunabilir. Bunun gerçekleşmesi demek savunulabilir özelliklerin yaratılması demektir. “Oluşmuş özellikler” değil oluşturulacak özellikler kavramı mevcut çalışmalarımıza daha uygundur.

Çoğunlukla belli özellikleri ya da fikirleri somut duruma, kitlelerin düzeyine, katılım derecesine bakmadan, bunlara dayanmadan saptama tavırına tanık oluyoruz! Bu tavır “kitle mücadelesinin tecrübesi”ne inanmamaktan, bunu önemsemekten kaynaklanır. Yanlıştır ve verimsiz çalışmaların, örgütlenmelerin mucididir! Objektif olmayan, kitle mücadelesinin deneyimine dayanmayan fikirler özeldir, zekice üretilmiş olmaları onları gerçeğe uygun ve uygulanabilir yapmaz. Saflardaki bürokratism, sekterizm bu türden fikirlerin-tavırların ürünüdür. Dolayısıyla merkezler oluşturarak örgütlenmenin temel yöntemi kitlelerin mücadele yasalarını-işleyişini-deneyimini incelemek ve buradan hareketle fikir veya özellikler üretmek ve uygulamak olmalıdır.

Kültür çalışmalarının kitlelere dönük olmasından, aynı zamanda kültür kurumlarının kitlelerle buluşma alanları, kültürel ürünlerin-çalışmaların kitlelere sunulması için kurulmuş alanlar olduğunu anlıyoruz. **Kültürel çalışmalar içermeyen buluşmaların bu alanın bir işlevi olması ısrarla, kararlılıkla reddedilmelidir.** Kültür çalışanları buldukları kurumu bu anlayışla örgütlemeli, düzenlemelidir. Bunun yolunun belli koşullara doğrudan etki edecek kurallar olduğu bilinmelidir.

Kültür çalışmalarının her kültür konusu için bir uzmanlık gerektirdiği bilinir. Dolayısıyla görevleri, sorumlulukları belli derecede uzmanlık seviyesine gelenlere verildiği bilinir. Kuşkusuz kültürel konularda kendini yetiştirmiş olanların katkıları önemli, olmazsa olmazdır. Bunu reddetmeksizin sınıf mücadelesine yönelimi devrimci olanların, genel siyasi çizgiye uygun-yakın olanların sorumluluklar almasının öncelikli olduğunu bilmeliyiz. Her çalışmada olduğu gibi burada da kitlelerin yüklendiği çalışmalar belirleyicidir. Bu da demektir ki **kültürel alandaki çalışmalarda yönelimimiz, tercihimiz komünist tavrı, tarzı benimsemiş olanların yönlendiriciliğini esas almaktır.** Çünkü kitlelere dayanan, kitle mücadelesinin deneyimlerinden yararlanan ve bunda başarılı olanlar ancak komünistler olabilir... Kendi tecrübe ve öznel fikirlerini merkeze alarak hareket edenlerin canlı, verimli, zengin çalışmalar yapabilmeleri çoğunlukla mümkün olmaz. En uç örnek olarak mevcut egemen kültürün alt edilmesinin belirleyici koşulunun kitlelerin katıldığı bir devrimci kültür hareketi olacağını belirterek bu görüşümüzü açıklayabiliriz. En iyi kişisel kültür çalışması kitlelerin yaratacağı kültür hareketiyle kıyaslanamaz. **Esas alacağımız şey nihayet uzmanlık değil, önderlik yeteneğidir.**

Her alanda olduğu gibi kültür alanında da görevler arasında esas ve tali olanlar vardır. Bu saptamalar da kitlelerin ilgisine ve onlarla nitelikli ilişkiler kurma olanaklarına göre verilebilir. Bunun bir karmaşaya neden olmamasının koşulu bu alanda çalışanların **inisiyatifli** olmalarıdır. Önümüze birçok görev gelebilir ve bunlara "olumlu" karşılık vermeye çalışmak amaçsızlığı, dağınıklığı, karışıklığı getirebilir. Buna önlem almanın koşulu inisiyatifli davranmak, yani alana, alandaki özgüllüğe uygun plan yapmaktır. **Planlı olmak görevleri değerlerine, önemlerine, karşılık geldikleri gereksinimlere göre sıralamaktır. Genel içinde kalarak, öznel davranmayarak inisiyatifli olmak kazanılması gereken bir özelliktir.** Herhangi bir yerdeki-zamandaki koşulları gerçeğe en uygun olarak oradakiler anlayabilir, kavrayabilirler. Sorumluluk bu gerçeğe göre ilişkilenebilir. Görevleri genele uygun belirleyip sıralamak, merkezden

çevreye doğru her özel alanın inisiyatifi ile gerçekleştirmek gerekir. Kültür alanında bunu başarmak hiç kuşkusuz kültür çalışmalarının bütün içindeki yerini kavramakla ilgilidir. Bunu hemen her dönemde yeniden değerlendirmek neredeyse zorunluluktur. Davaya bağlılık genele tabi olmanın her seferinde yeniden üretilmesiyle süreklileşebileceği unutulmamalıdır. Kültür alanındaki çalışmaların kimi zamanki yoğunluğu bu konuda dikkatli davranmayı gerektirir.

Sonuç olarak;

Kültür alanındaki çalışmalar nesnel bir sürecin, toplumun ekonomisi ve siyasetinin ideolojik yansımalarının incelenmesi ve kitle mücadelesinin bu alandaki deneyimlerinin kavranarak değiştirilmesi perspektifi ile ele alınmalıdır. Bu perspektif devrimci bir kültür hareketinin oluşumunda zorunludur. Bütün çalışma alanlarındaki inceleme yöntemleri, çalışma tarzı, önderlik görevleri alanın özgünlüklerine, bu özgünlükten hareketle çalışanlarının inisiyatifiyle oluşturulacak özel sorumluluklara uygun olarak geçerlidir. Görevli her yoldaş başarının koşulu olarak somuta göre davranmayı, merkezden çevreye doğru inisiyatif alanları kurarak örgütlenmeyi, geneli özel ile, önderliği kitlelerle birleştirmeyi öğrenmelidir... Kültür alanındaki boşluğun bir devrim perspektifi olduğu, kitlelerin kültür düzeyinin egemenlerce sınırlanmasına karşılık bir devrimci kültür hareketinin yaratılmasının zorunlu olduğu açıktır. Bu görevi doğru bir kavrayış ve önderlik yöntemiyle yerine getirmek mümkündür... Öğretmenlerimiz MLM ve kitlelerin mücadele deneyimleridir. Onların sadık öğrencileri olarak işe yeniden başlamak zamanıdır!



# Sanatın sınıf mücadelesindeki yeri ya da sanat politiktir

►► Sanatın gücü, onun politik kökeninden kaynaklanır: Toplumdaki her devrim, sanatsal etkinlikle belirgin kılındığında alımlayıcı bunu fark eder, yani içinde yaşadığı toplumu-çelişkilerini tanır. Böylece kendinden başlayıp sanat aracılığıyla yine kendine yönlendirilen bilgilenme süreci alımlayıcıyı eyleme geçirir. Sonuç pratiktir; her pratiğin belli bir sınıfın faydasına olması gerçeği onun politik özündendir. ◀◀

Sınıf kavramı sadece sosyolojik ayrımı ifade etmez ya da sadece iktisadi farklılığın ifadesi değildir. Soruna iktisadi açıdan giriş yapınca çok katmanlı ama yalın bir yaklaşıma ulaşırız. Zira Marksizm bu soruna böyle giriş yapar ve diğer bütün anlamlar bu temel üzerinden hareketle açıklanır.

Diğer bütün öğeleri gibi sanat da buradan dayanakla anlamına kavuşur ve tartışmasız olarak varılacak tüm diğer öğeler gibi politiktir. Düsturu buradan alınca elbette görüşümüzün istikameti de kendini açık ediyor. Söyleyeceklerimizin yatağı burası olacaktır ve giderek daha zenginleşerek sistematığe erişecek olan sanat görüşümüz bu yatakta akacaktır. Hareket halinde olan koşullarda durağan hiçbir şey kendini var edemez ve esasen mecaz anlamın ötesinde durağan olan bir şey yoktur doğada.

Sürekli harekette olan ve sürekli değişen toplumsal koşullarda fiziksel değişimlerin dışında, iktisadi, kültürel, hukuki, dinsel vs. gibi alanlarda da değişim duraksızdır. O halde bizim temel görüşlerimiz hareketi, dolayısıyla zamanı ve hızını yakalamak zorundadır. Bu hız kendini sürekli olarak tekrarlanan görüşlerle ezberlenen dogmalarla ya da devrim sonrasına erteleme söylemlerinin biteviye ve mütemadiyen dillendirilmesi olarak anlamlandırılmaz. Yukarıda bahsettiğimiz değişen iktisadi altyapı ve de üstyapının, maddi ve manevi koşulların açıklamasını maddi zeminden hareketle yapıyorsak toplumsal dahilinde olan şeyler de aynı zeminden açıklanmaya mecburdurlar. Bu durumda onun ihtiyacı olan, ancak değişimin yakalanmasıyla-kavranmasıyla belirlenebilir.

Sanatın da toplumsala dahil öğelerin, hem de önemli öğelerinin ba-

şında gelen bir alan olduğu gerçeğinden hareketle diyeceklerimiz, başka şeyle kıyasa ihtiyaç duymadan söyleyelim ki çok önemlidir ve bu durumun onu ayrıcalıklı konumlandığındın farkındayız. (Bilinir ve kavranmalıdır ki, bütün mücadelelerin tek hedefi “bilincin ele geçirilmesine” odaklıdır, dolayısıyla başka biçimdeki ifadeyle, bütün mücadele türlerinin savaş arenası insan bilincidir.) O halde ezberler, sürekli tekrarlar, aynı şeyleri yineleyerek farklı sonuçlar beklemek bıktırıcı olur, dahası bu alandaki kısırlığımızı besler, sonuçta gelişmemenin “motivasyonu” olur. Başaramama duygusunun kilidi çok güçlüdür. Bu bakımdan toplumu, onun değişen süreçlerine dahil olup bu değişimi kuramsal görüşümüzle olgun ve sürecin öznesine ulaşabilir yenilik ve açıklıkla ortaya koyabilmeyi hedeflemek tek çıkış yoludur.

Kuramsal görüşümüzün doğruluğundan şüphe duymuyoruz ki, bu görüş 150 yıldır kendini toplumsal alanın tüm kategorilerinde ispat etmiştir. Bu ispat artık bizim meselemiz olmaktan ziyade kuramsal görüşümüzün ayakta oluşunun tek nedeni onun ardımızda bıraktığımız asırlık süreçte değişimlere mercek tutmalarıyla alakalıdır. Onun canlı tutulması toplumsal değişimin -canlılığın- kavranarak görüşümüze dinamizm kazandırılmasıyla alakalıdır ve bu diyalektik materyalist bir anlatıma mecburdur.

Kuramsal görüşümüz bir eleştiridir. Eskinin, çirkinin ve yanlışın eleştirisidir ve zaten buradan hareketle oluşmuş, olgunlaşmıştır. Görüşümüzün pratik adımları onu var kılar. Kuramsal olan kendiliğinden ayakta kalmaz. Bunun pratikte bir karşılığı olmak zorundadır. Değilse bir “hiç”ten bahsediyoruz demektir.

Bu söylediklerimizin vardığı nokta, üretimlerimizin “kendi başına” olmadığı-olamayacağı, sadece kendini ifade etmediği-edemeyeceği, bir bilgiyi taşıdığını, bir bilgi biçimi olduğu ve bildirimde bulunduğu, zorunlu olarak bir bağ kurduğudur. (Üretim platonik bağlamda ele alınsa bile bu kural geçerlidir: maddi zemine ihtiyaç duyar ve çevresel bağ kurar.) Yani sorunu açıklama ihtiyacı bizi maddeci ve diyalektik yöntemle koşullandırıyor. Neticede sınıfsallık kendini belli ediyor ve politik bir tutumu da ifade ediyor. Oyunun kuralı bu, ve biz de kuramsal görüşümüzün ışığında bunu böyle biliyor, bununla kuşanıyoruz. Bu durum, sadece bizim olanı ortaya koymakla yetinmiyor, karşıt sınıfın saldırılarını bertaraf etmeye de zorluyor bizi. Sanat görüşümüz tarihsel bir hesaplaşmayken, sürekli olarak kendini yenilemeli, düşmanın yeni ve değişen birimlerindeki saldırılarına yeni taktiklerle karşı koymalı ve de bunu da

gelecek tasavvuru içinde yapmalıdır. Günceli yakalamak ve geleceğe yönelmek: Yapmamız gereken şey budur.

Sanatın siyasetle ilişkisini, onun sınıfsal karakterini açıklayarak ortaya koyduğumuzda tereddütsüz, tarafımızı da belirlemiş oluyoruz ki, burjuvaların dediğinin aksine bu gayet doğal ve bu yüzden anlaşılırdır.

Sorunu daha pratik işaretlemek gerekmektedir. Diğer mücadele alanlarında eylemin önemi vurgulanıyorsa ve bunun, ustaların vurgularıyla doktrinimizde de defalarca ve temel olarak kavranması hayatidir. Bu hayatiyetin özlü ifadesini Yılmaz Güney'in "*halkın sanatçısı, halkın savaşçısıdır*" sözünde buluyoruz. Güney, sanatın devrimci sanatçılarca halkın silahına dönüştürülmesi gerektiğini hem söylem hem de pratik uygulamıyla ispatlamıştır. Ölümünün üzerinden onlarca yıl geçmesine ve süreçlerin hızla değişmesine ve ortalığa sayısız ürün çıkmasına rağmen, onun adı sanatsal üretimleriyle ölümsüzleşmiştir-anılmaktadır. Onu o yapan şey, sanatını önemli bir silah olarak görmesidir ki, zaten sanat güçlü bir silahtır, o da bunun farkına varıp kavramıştır. Başarı, bu silahı kimin daha etkin kullanacağına bağlıdır.

Sanat alanlarındaki çalışmalarımızın başarısı için her şeyden önce bilinip kavranması gereken şey, sanat çalışmalarımızın esasen özgürlüğü sorun edilmesidir. MLM doktrinin ideolojik kirislerinin özgürlük harcı, o doktrinin rehberliğinde gerçekleşecek her edimin de temel karışımı olmak durumundadır. Bu zarurettir. Bu söylediğimiz doğruysa, pratik sanat çalışmalarımızın politik oluşunun onun özgürlük sorunundan geldiğini de bilmek lazım. Sanat aracının, halkın sanat savaşçısının elinde ne kadar etkin bir silah olduğunu bilenler bu alanda başarıyı yakalayacaklardır.

O halde, şu ana kadar biriken sanatsal çalışmalarımızın başarı ve başarısızlıklarıyla neden ve sonuçlarının bir kez daha somut değerlendirmesiyle özgürlük mücadelemizin sanat rehberi kuvvetlendirilmek ve çeşitlendirilip etkinleştirilmek zorundadır.

Şimdiye değin söylediklerimizin başarılmamasının tek temel koşulu sanatımızın halk için halkla birlikte yapılmasıdır. (Bu söz bize yabancı değildir; Başkan Mao'nun "*halkın öğrencisi, halkın öğretmeni olmak*" sözü tam da burada anlamlıdır.)

Sanat ile kitleler arasındaki setleri yıkıp onlardan öğrenmek ve yine onlara gitmek... Bu, bizim sanat tutumumuzu gericiilerin sanat anlayışından farklı kılan anlayıştır.

Sanat dallarının ortaya çıkış koşullarını ve evrimlerini bilmek ve incelemek önemlidir. Hiçbir sanat dalı birileri istediği için ya da toplumdan bağımsız ortaya çıkmamıştır. Kadim zaman topluluklarının doğa ve vahşi yaşamla mücadeleleri belli ritüellerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve böylece topluluk, tehlike karşısında daha güvenli ve daha özgün kılınmıştır. Rüzgarın ya da vahşi hayvanların ya da belki hayalde canlandırılan bir yaratığın taklidiyle dans oluşturulmuş ve taklit edilen şey kontrol altına alınmıştır. Bir şeyin benzerini yapmak o şey üzerinde etki etmek olduğundan resim sanatı ortaya çıkmıştır. Aynı şey heykel için de, gelişen teknik beceriyle birlikte gelişmiştir. Heykeli yapılan şeyi ölümsüz kıldığı için heykel sanatı ortaya çıkmıştır.

Doğadaki şeylere çağrı için o seslerin taklitleriyle şarkılar oluşturulmuştur. Yine doğa ya da toplulukla ilgili bir takım olayların canlandırılmasıyla tiyatronun ilkel temelleri atılmıştır.

Toplumda ayrıcalıkların, giderek sınıfların ortaya çıkması bu kolektif etkinliklerin (sanat üretimlerinin) toplumsal değişimin hızına uygun bir şekilde değişmesine neden olur. Böylece egemen sınıfların sanat üzerinde etkinliği artmış, daha önce tüm toplumun çıkarı için yapılan sanat, artık egemenler için yapılar olmuştur. Karakteri, hedefi, niteliği ve etkinliğinde değişimler yaşanmış, daha önce tüm toplumun güvenliği ve özgürlüğü için çok önemli olan bir silah, egemenlerce ele geçirilmiş ve giderek topluluğa karşı kullanılır olmuştur. Yani egemen sınıf sanatı diğer sınıfları sömürmenin bir aracı haline getirmeye çalışmıştır.

Çalışmıştır diyoruz, zira bu silahı ele geçirme mücadelesi sınıflar ortaya çıktığından bu yana sürmüştür ve sınıflar var oldukça da sürecektir. Ancak toplumdaki egemen kültür, iktidardaki sınıfın kültürü olduğundan sanatın politik karakteri sürekli olarak iktidardaki sınıfça basılanmaya çalışılmış ve sanat da doğası gereği daha politik, daha direngen olmak zorunda bırakılmıştır.

Sanatın, gerici bir sınıfın iktidara gelmesiyle hemen pes etmediğini görmemize neden olan şey, onun toplum tarafından yaratılmış olan güçlü geninden gelmektedir.

O halde sanatsal görüşümüzün kitlelerin öğrencisi ve öğretmeni olma anlayışıyla ele alınarak ve yine sanatın kitle temsilciliği açısından güçlü bir araç olduğu ve bu aracın halk düşmanlarından alınma hedefiyle etkin pratiklerle kullanılmasının bizi düze çıkaracağını bilmek önemlidir.

Sanatın gücü, onun politik kökeninden kaynaklanır: Toplumdaki her devinim, sanatsal etkinlikle belirgin kılındığında alımlayıcı bunu fark eder, yani içinde yaşadığı toplumu-çelişkilerini tanır. Böylece kendinden başlayıp sanat aracılığıyla yine kendine yönlendirilen bilgilendirme süreci alımlayıcıyı eyleme geçirir. Sonuç pratiktir; her pratiğin belli bir sınıfın faydasına olması gerçeği onun politik özündendir. Bu öz, ona eklemelenen bir şey olmayıp sınıfların ortaya çıkmasından bu yana vardır. Öte yandan, sınıfların ortaya çıkmasından da eski zamanlarda ilkel topluluklarda, sanatın topluluğu bilgilendirdiği, eğitip örgütlediğini belirtmiştik. Dolayısıyla sanatın sadece eğlence için -haz nesnesi- yapılması gerektiğini savunanlar, kesinlikle sömürücü egemen sınıfa hizmet ediyorlardır. Mevcut gerici iktidarın meşruluğu adına bu yüzden onun baskıcı ve sömürücü politikalarının haklılığını salık veren ve kitlelerin bu politikalara ses çıkarmaması için ikna, kandırma, baskı uygulama, korkutma, dikkat dağıtma, manipüle etme gibi yaklaşımların kendisi zaten politiktir. Bu durumda sanatın politikadan bağımsız olması gerektiği tezinin kendisi de politiktir. Zira sanatın özünde olan bilgilendirme görevinin, devre dışı bırakılması çabası sanatı gerçek işlevinden saptırır.

Sanatın evrim sürecinin bize gösterdiği, sanat dallarının ekonomik temelli ortaya çıksalar da bu temele tabi kalarak insanın ruhsal bakımdan da eğitimini sağladıklarıdır. Bireyin topluluk içindeki yerini alabilmesi için onun, topluluğun belirleyici ilkelerine uyması gerekir. Bunun gerçekleşebilir olması sanatın işlevselliğindedir. Soruna bu istikametten yaklaşınca da varılacak nokta yine maddi toplumun varlığının güvenliğidir.

Özgürlük politik bir sorundur. Sınıflı toplumlarda hukuksal, dinsel, kültürel, cinsel vb. baskıların iktidardaki sınırlı sayıdaki egemenin çıkarı için toplumun diğer kesimlerine uygulandığı koşullarda özgürlük sorununun politik bir sorun olmadığını nasıl iddia edebiliriz ki? Özgürlüğün doğası tanıma sığmadığı için -her tanım bir sınırlama içerir- burada bunu yapmayacağız ama özgürlüğün baskı kabul etmezliğini söylemeye bile gerek yoktur. Özgürlüğün önüne engel çıkartıldığında özgürlük tüm maharetiyle onu aşmaya odaklanır. Bu, özgürlüğün her bakımdan doğası gereğidir. Baskının olduğu yerde, özgürlükten bahsedilemez. Egemenlerin baskılarına karşı ezilenin direnişi, egemenlerin sanatına karşı ezilenlerin sanatı, karşıt kültür, karşıt hukuk... Bunların her biri çatışma halinde olacaktır. Bu çatışmaların politik özleri sınıflı toplumların karakterini belirler.

Kullandığımız kavramlar özneyle anlamlıdır. Yoksa iradeden yoksun olgular olarak değerlendirilemezler. Bunların “özü gereği” öyle olmaları, onları kendisi yapan, niteleyen ve kullanan özneyle ilişkilidir. O halde politik iradenin politik eylemleriyle bu kavramlar karakterize oluyorlardır. Sınıfların varlığı ve bunların karşıt dünya görüşlerinin anlamı da burada yatar. Esasen bunların hiçbirinde “kendi başına” olan bir şey görmüyoruz. Sınıflı toplumlarda özgürlük sorgulaması, mevcut koşullar içinde değerlendirilirse bu durum, o siyasal yapının meşruluğunun kabulüne götürür. (Bu en fazla mevcut sistemin kısmi iyileştirilmesine – reform- neden olabilir.) Komünistler açısından sınıflı toplumların özgürlük sorgulamaları muhakkak bir gelecek tasavvuru içinde yapılır. Marksizm’de ifadesini bulan proleter sınıf görüşümüzün olgulara yaklaşma yöntemi de budur. Bu, diyalektik materyalist yöntemdir. Bunun dışında öncesiz-sonrasız gibi özgürlüğü de (genel olarak her şeyi) mevcut koşulların içine hapsedmek, egemenlerin körlük tuzağına düşmektir.

Aynı şekilde, sanatımızın özgürlük sorunu, mevcut koşulların politik eleştirisi olması itibarıyla politik bir sorundur. Bu özellik onu çatışmacı kılar. Çatışmacı yan tek başına belirleyici değildir. Zira sadece mevcut sınıflı toplumun eleştirisinden gelen bir yıkıcılığın varlığıyla yetinmeyip yıkılanın yerine, daha doğru, daha güzel, daha iyi bir toplumsal sistemin oluşturulmasını hedefler. Dolayısıyla yıkıcılık daha ileri olan yapıcılıkla bütünlenir. O halde, sanatsal eleştirilerimiz de (diğer bütün eleştirilerimiz gibi) politiktir ve gelecek tasavvuruyla gerçekleşir. Sınıflar ortadan kalkıncaya kadar da bu böyle olacaktır.

Fakat söylediklerimizin gerçekleşmesi söylendiği kadar kolay değildir. Çünkü iktidarda olan egemen sınıf, kendi ayrıcalıklı konumunu korumakta en az bizim özgürlüğü istediğimiz kadar kararlı olacaktır. Bu da toplumsal yapının bütün alanlarında amansız çatışma anlamına gelir.

Sanatın politik görünüşleri onun doğasından var olan ve uygulamalarla yansıyan cezbediciliği, güzelliğin (estetik biçimlerin) ardına saklandığı için, egemenlerin sanatı, sanki politik değilmiş gibi görünür-yanıltıcı biçimde algılandırılır ve egemen olmalarından kaynaklı sanatın politik olmaması, sanatın politikaya alet edilmemesi gerektiği gibi sözlerle toplumu buna ikna etmeye çalışır. Oysa doğası gereği taftır. Bu yüzden de politiktir. Eğer sanatsal öğelerin ne amaca hizmet ettiğini görmek istiyorsak onun görünüşlerinin ardına bakmak gerekiyor.

Bu olanak bize öz-biçim ilişkisinde verilmektedir. **Biçimi bir araç ola-**

**rak görüp onunla öze ulaşmak ve öge bütününe politik yanını görmek mümkündür.** Gündelik hayatta bizim için çok da ciddiye alınmayacak, sıradan gibi görünen sanat elemanlarının hizmet ettiği kültür dahilinde bu elemanların sayısal (nicel) yoğunluğu oldukça fazladır. Sıradan olanların sadece bizim gördüğümüzle sınırlı olmadığını, onun sadece ülke sınırlarıyla değil küresel boyutta belli bir kültür oluşturacak kadar yaygın olduğunu, bizim için sıradan, seyrek, işlevsiz olmasının görünümündeki yanıltıcılıktan kaynaklandığını ama farklı biçimlerde sayısal çoklukta olduğunu ve de saldırının tehlikesindeki ciddiyetin de bu farklı biçimlerin çokluğundan geldiğini bilmemiz gerekiyor. Sorunun kuvveti, ortak ideolojik saldırıyı sayısız biçimde, çok farklı yönde ve boyutlarda gerçekleştiriyor olmasından geliyor.

Fakat saldırılar kendilerini her zaman belirgin kılmazlar, estetik örtünün ardını siper alırlar. Böylece alımlayıcının bilincine sızmaları halinde bile saldırı fark edilmeyebilir. Aslında zaten bu iş genellikle böyle olur, saldırının etkin oluşu da buradan kaynaklanır. Sürekli olarak bilinç yuvasında belirli bir kültürü besleyip belirgin kılmaya çalışır. Sanatsal eylemler için belirli bir olgunlaşma sürecinin anlayışını oluşturma çabasındaki bizler için güçlük kendisini daha bir hissettiriyor. Zira sanat alanındaki saldırıların halkımızda açtığı yaralar, halkın devrim yürüyüşüne sekte vuruyor. Halkı topallaştırıyor. Hedefini puslandırıyor. Yılgınlık, yanıltma, hayal ve teslimiyetle örgütsüzleştiriyor. Var oluşunu tehdit edip, onu korkutup bireycileştiriyor. Özel mülkiyetle onu kendi sınıfından olana saldırtıyor. Tehlikenin büyüklüğünü böyle görünce, sanat alanında yüklendiğimiz sorumluluğun ciddiyeti daha anlaşılır oluyor. Estetik ürünlerin hangisinin doğru ve iyi (etik) olduğunun ayırımını yapmak, estetik görünümlerinden dolayı zor olduğundan, bunu halkı uyarma sorumluluğu taşıyan proleter bilinçli sanatçılarımızın belirgin kılmak (ifşa etmek) çabası süreklidir. Bu da belirli bir güçlüğü beraberinde getirir.

Bu güçlük kendini iki şekilde gösterebilir. Birincisi: saldırıların çok biçimli çok yönlü oluşundan dolayı henüz olgunlaşma sürecini tamamlayamamış devrimci sanatçılarımızın bu saldırılara göğüs germeye çalışarak ayrı deşifre çabalarıyla kitleleri uyarma gayretinin getirdiği güçlük. İkincisi de: sınırı, işlevi, etkisi hemen her bakımdan tartışmalı bir geçmişe sahip, insan varlığının en ilkel yanı olan duygularına hedef olan ve bunu kaynak edinen estetik konusunun belli bir çerçeveye oturtulma çabasının yarattığı güçlüktür.

Birbirine bağılı bu iki sorunun hangisi diğ erinden daha zordur, ilk elden cevap verebilmek zor. Birinci ikincisi olmadan pek mümkün görünmüyor. Çünkü saldırlara hangi anlayışın silahıyla karşı konacağı belirsiz olur. İkincisi birincisi olmadan zor görünüyor. Çünkü kitlelere gitme deneyimini dikkate almadan kendi başına oluşturulacak bir sanat perspektifi, başarı şansı bulamayacaktır. Bu da bizim anlayışımız olamaz.

Halka saldıran estetik elemanların tespit ve deşifre edilmesi, halka giderek, onlarla sıkı bağlar kurarak mümkün olur. Çünkü insanın sanata bağlanması duygular vasıtasıyla gerçekleşir. Sanat kuramımızın oluşumu ve bu oluşumun sürekli olarak beslenip güçlenmesi de bu faaliyetten çıkacak sonuçlarla mümkündür. Yani önümüzde duran güçlükleri aşmanın anahtarını pratikte bulabiliriz.

Biliyoruz ki sanat bilgi biçimidir ve bildirimde bulunur. Mutlaka bir şeye işaret eder. İşaret ettiği ne olursa olsun toplumla ilişkili olacağından alımlayıcıya da şu veya bu oranda etki yapacaktır. Ya verilen doğrudan alınacak ya da verilenle bir şey çağrıştırılacaktır. Bu durum sanatın türü, sunuluşu, seyircinin bilinç durumunca belirlenecektir ama illa ki olacaktır. Bu bir ilişkidir. İlişkinin ne yana evrileceği sorunu politiktir. Zaten böyle bir sorun ortaya çıkıyorsa -ki çıkmak zorundadır- ilişkinin kendisi politiktir. Sanatın bildirimde bulunması onun sadece bu kadarla yetindiği bir etkinliği değildir. Bildirimin neticesinde alımlayıcıya sorumluluk yükleyerek onu harekete getirmek ister. O halde, sanatın alımlayıcıya nasıl bir eylem için nasıl bir sorumluluk yüklediği sorusu çıkar ortaya.

Böyle bir sorunun sorgulaması pekala etik ve estetik açıdan bilimsel olarak yapılabilir. Örneğin alımlayıcının kendini sanat eserindeki bir karakterin yerine koyması ya da anlatılanı kendi hayatıyla kıyaslaması (bu birebir kıyaslamalarla değil çağrışımlara yönlendirmelerle de gerçekleşebilir) ölçü bakımından sanat eserinin bildirdiklerine tabiyse sanatçı, sunduklarıyla etik bir sorumluluk duymak zorundadır. Sanatçının bu sorumluluğu alımlayıcının eyleminde (dönüşümün biçimlenişinde) payı olmasındandır. Sonuçta sanatçıyla alımlayıcı arasında ortaya çıkan ilişki politiktir.

Sanat eserlerindeki üslup sanat eserinin alımlayıcı üzerindeki etkinliğinde belirleyicidir. Zira anlatım biçimleriyle alımlayıcının en "ilkel" olma eylemlerinde etkin olan duygularına (korku, sevinç, üzüntü, coşku, arzu vb.) seslenir ve onları harekete geçirir. Oluşan duygusal atmosferden alımlayıcının düşünüş biçimi de etkilenir. O halde yine politik bir sonuçta ulaşırız.



Etik ve estetikle birlikte sanat eserinde doğru-yanlış da tartışılır. Bu bilimsel yöntem, nesnel bakışla ifade bulur. Eğer doğru ve yanlışın ayrımı herkesçe çabucak kavranacak kadar kolay olabilseydi insanlığın şu an olduğu yer çok farklı olurdu. Ne var ki, sınıflı toplumlarda yaşıyorken her sınıfın doğrusu-yanlışı, "etik" ve "estetik" gibi farklıdır. Misal, burjuvazi için insanlığın başarısı kapitalizme bağlıdır. Bu yüzden de birilerinin patron birilerinin işçi olarak kalması kapitalist sistemin devamı için doğru yöntemdir. Ama Marksizm açısından da yanlış olan kapitalist sistemdir. Çünkü bu sistem insanları her bakımdan sömürmektedir. Doğru olan ise kapitalizmin yıkılıp yerine, üretimin ve tüketimin ortaklaşa yapıldığı bir sistem kurmaktır. Bu **politik iktidar** sorunudur aynı zamanda.

Sonuç olarak, sanat eseri alımlayıcıyı pek çok açıdan etkilerken politik bir ilişki kurar. Etik, estetik, bilimsel yöntemlerin hepsi de birbirine bağlıdır. Hangi etik, hangi estetik, hangi bilim? Burjuva mı, proleter mi? Sanatçı kabul etsin ya da etmesin, istediği kadar kaçınmaya çalışsın böyle bir ilişkiyi -ölçüsü farklı olabilir- kurmak zorunda kalır ve sonuçlarından da sorumludur. Onun sorumluluğu hissediş biçimi, o ilişkinin politik özünü değiştirmez.

Her sanat yapıtı mutlaka bir şey sunduğundan, sunduğu şey de mutlaka bir sınıfın değerler sistemi içinde anlam bulur. Esasen sunduğu şey bir sınıfın sahiplenebileceği değerler ölçüsüne tabidir; onun birikimine, karşıt sınıfa yönelik saldırılara katkı sağlamış olur. Çok açık ve net olarak ifade edelim ki sanat, alımlayıcısına iletim yoluyla sorumluluk vererek, onu harekete geçirip eyleme uydurmaya "çabalar." Burada sunulan yapıtın sınıfsal karakterine göre temelde alımlayıcının uymaya zorlandığı iki hareket durumu söz konusudur. Birincisi, sunulan sanat yapıtı, egemen sınıfın güdümündedir ve onun çıkarlarına hizmet ettiğinden toplumun mevcut durumunu koruyarak, bireyi, o toplumun genel kabullenmişliğine uydurmaya zorlar. Böylece egemen olanın egemenliğinin devamı için önemli bir silah etkin kullanılmış olur. İkincisi, sanat yapıtı gelecek tasavvuru ile üretilmiştir. Bu yapıtı gerici egemen sınıfın varlığını ve ona dahil olanı olumsuzlayarak, buna alternatif bir gelecek sunar. Toplumun mevcut edilgenliğini bir "kusur" olarak gördüğünden bir anlamda onun eleştirisidir ve bu ifadeyle de rahatsız edici olduğu gözlemlenir. Mevcut sürü olma durumunun, boyun eğme, kabullenme, sömürülme, güdülenme durumunun ezilenlerin "suçu" olduğunu sezdirerek bireyi, verili olana karşı eylem yöneltir. Onu özne sayar.

Sanatın bilgisel özelliği, onu, mutlaka çatı katındaki o tozlu sandığın içinden kurtarıp bilgiyi ulaştıracağı alımlayıcıya zorlar. Sanatın kuracağı duyumsal hatla alımlayıcıya varması diğer pek çok yöntemden daha garantilidir. Çünkü bilgilendiriciliği seçeneksizdir. Ama bu karşılıklı ilişkide alımlayıcı da seçeneksizdir. Alımlama sürecinde alımlayıcı tavrını, kendisine sunulanın (sanat eserinin) içinden alır. Sanat eserinin konu-tema bakımından olduğu şeyden başka bir şey olmaması ve iletiyi sağlayan duyumsal bağın güçlülüğü alımlayıcıyla sanat eserinin ilişkisini özel bir yere konular. Alımlayıcının olumlu-olumsuz tepkileri sanat eserinin sınıfsal yerini de belirler. Eserin alımlayıcının olumlu-olumsuz tepkilerine neden olan eser ve sunduğu bilgi politiktir. Sunulan bilginin mahiyetine bakarak onun toplumun hangi kesimine ait olduğu; egemen sınıfın sanatı mı, ezilen sınıfın sanatı mı olduğunu anlayabiliriz. Hiç şüphesiz ki, sanat da sınıflar üstü olmadığından hangi biçime bürünürse bürünsün ya egemen ya da ezilen sınıflardan birine dahildir. O sınıflardan birine aittir, bunun aksi mümkün değildir.

Sanat eserinin sunduğu bilgi, dahili olduğu toplumsal sınıfın mücadelesinde etkin bir araç olarak yer almaktan kurtulamaz. Dolayısıyla sanat eseri -eğer egemen sınıfın eseriye- egemenliğini devam ettirmenin, alternatifsiz olduğunun, konumunun korunmak zorunda olduğunun mesajını iletir. Mücadelesi bunun içindir. Eğer sanat eseri, ezilen sınıfa aitse sunduğu bilgiyle dahil olduğu sınıfın egemen olmasının mücadelesini verir.

Ezilen ve egemen sınıf sanatlarının verdiği mücadele gerçek anlamda politik iktidar mücadelesi(nin estetik araçlarla verilmesi)dir. Başka bir şey değil. Komünal toplum sistemi yitirilip sınıflar ortaya çıkmalı beri bu böyledir.

Kölelik sürecinde üretilen sanat eserlerinde köleliğin "doğal yasa" olarak görülmesi bir yana, hem soyluların ve onların siyasetinin yüceltilmesi görülür hem de soylulara ve onların ürettiği siyasete karşı sanat ürünleri görülür. Fakat yüksek mimari, heykeltirlik, mozaik, tiyatro gibi yüksek maliyetli sanat eserleri soylular, zenginler tarafından, tabii yine kendi iktidarlarının savusunu yapmak koşuluyla destekleniyordu. Bu süreç, genellikle mevcut toplumsal yönetim yapısına uygundur. Örneğin, Atina'da, Roma'da biçim bakımından demokratik, içerik bakımından baskıcı... İletişim araçlarını ellerinde bulunduranlar egemen sanatlarını oluştururlar ve bu yüzden genellikle toplumda egemen olan

sanat, iktidarı elinde bulunduranların sanatıdır. Bu aracın iktidara karşı kullanılmasını engellemek için yasaklamalardan cezalandırmalara, finansının engellenmesinden sanat eserini tahrip-imha etmeye kadar her türlü baskıcı yöntem, iktidar sahiplerince meşru görülür. (Günümüz Türkiye'sinde heykel yıkmalar, kentsel dönüşüm adı altında tarihi yapıların yıkımı, yok edilmesi ya da zarar verilmesi herkesin malumudur.) Ama diğer yandan bakıldığında hiçbir iktidar ezilenlerin kendi sanatını yapmasını tam olarak engelleyememiştir. Tarih böyle bir şeyi yazmamıştır. Toplumsal diyalektik bunun böyle olacağını da teyit etmiştir. Bir yanda heykellerle, mozaiklerle, danslarla, tiyatrolarla, mimariyle soylular, zenginler yüceltilirken diğer yanda bir halk şarkısını, iktidardakileri eleştiren gizli bir duvar resmini, dilden dile dolaşan keskin bir muhalif şiiri, bu korsan eserleri kim, hangi iktidar engelleyebilir?

Feodal toplum sürecinde egemen sanatta bir durağanlık, devimsizlik gözlenir. Kilise hakimiyetinin toplumun tamamını etki altına aldığı, siyaseti tamamıyla belirlediği koşullarda sanatın da bu özellik dışında olması beklenemezdi. Kilise yasalarının mutlaklığının toplum nezdinde de böyle olduğunun anlaşılmasına hizmet eden, tıpkı din gibi mutlak olan mutlak sanat. Otoriter, baskıcı, durağan ve bu dünya için değil cennet-cehennem için sanat. Kıyamet, işkence, cezalandırma vb. tasvirlerle toplumun korkutulduğu ve kurtuluşun kiliseden geçtiğini vaaz edildiği sanat anlayışı. Ve de feodal toprak beylerinin kutsallaştırıldığı...

Bu süreçteki sanatın üretim karakterine hakim unsur, kilise ve soyluların görüşleriydi. Bu görüş esasen dönemin toplumsal sisteminin görüşüdür. Sanat eserlerindeki betimlemeler karakterler de buna göre şekillenirdi. Bireysel özel özne olan karakterlerden ziyade, melek, şeytan, günah, şehvet gibi figürler-konular toplumu korkutan, uyuşturan ve ahlak belirlemeleriyle nesnel düşünüşün kapılarını mühürleyen egemen sanat anlayışı, ödüllendirilme ile cezalandırılma arasında kısıp alınmış toplumu yaratma aracı olarak şekillenen bir sanat anlayışı.

Fakat gerçekte hiçbir şeyin durağan olmaması ilkesi bu sürecin de celladı olmuştur. Temelde iki sınıflı olan feodal süreçte ticaretle sermayesini artırmış ve artık kapalı toplumsal sistemin ve ona uygun kapalı iktisadi yapının baskısıyla gelişen bir burjuva sınıfı ortaya çıkmıştı. Artık hiç bitmeyecek sanılan karanlık çağa ait olan siyaset, ekonomi, kültür ve sanat alanında çelişkiler görünür olmaya başlamıştı.

Daha önce hayatın merkezi, kırsal alanlardı ama artık bu yeni süreçte

büyük atölyelerin, işliklerin, depoların, binaların hızla inşa edildiği şehirlerdir. Hayatın hızı da artmıştır. Artık insan öte dünyaya-tanrıya değil, bu dünyada kendisi için üretiyor. Burjuvazi feodallere göre daha dinamik, daha girişimciydi. Yüksek kârla sermaye birikimi sağlayacak işlerle, ticaret ve gelişmesini desteklediği yeni tekniklerle büyük ve hızlı üretim gerçekleştiriyordu. Tüm bir toplum bu ekonomik temele göre örgütlenmeye başladı. Öyle ki, aksi düşünülmesi asla mümkün olmayan, değişmez soya dayalı toplumsal statü de parçalanıp darmadağın oldu. Artık toplumsal statü bu yeni üretim sürecindeki yerine göre belirleniyordu. Bireyin kabiliyeti belirleyiciydi. Tanrının sevgili kulları artık zengin burjuvalardı. Ezilen, sömürülün, çilekeş işçiler, köylüler, yoksullar, köleler değildi. İnsanın davranışına artık parayı kutsallaştıran bu yeni iktisadi yapı yön veriyordu. Bu yeni bilgi sürecinde sanat da daha bireyselleşip, dünyevileşmeye başladı. Artık karakterler feodalizmde hakim olanlar değil, dünyevi olan, şu an yaşayan, burada var olanlardan seçilecekti. Soyutlamalardan ziyade nesnelige yönelerek yeni burjuva sürecin bilgisini yansıtacak somut sanatsal biçimler ortaya çıkıyordu.

Sanat kiliseden kopuşun temel silahı gibiydi. Ve artık popülerdi. Konular somuttu, fikir gayet anlaşılabilir ve hayata geçirilebilirdi. İtibar sahibi olmak için kilisenin vaazlarından ziyade paraya ihtiyaç vardır. Bunun için entrika, kötülük, sömürü dikkate alınacak şeyler değildir. Daha önce bireysel karakteri olmayan sıradan insan, artık belirginleştirilerek feodalizme karşı vücuda geliyordu. Ama çelişki odur ki, bir proletarya da ortaya çıkmaya başlarken burjuvazi bu "müttefikini" önce destekleyecek ama sonra iktidara yaklaştıkta müttefikine ihanet edecekti. Egemen olan burjuva olduğundan onun kültürü, sanatı da egemen hale geldi.

Daha önce yasalara karşı eleştiri yağdıran, ona karşı eyleme çağırın, hep ileriye işaret eden burjuvazi, iktidarı ele geçirince vaaz ettiği hemen her şeyden caydı. Onun sanatı da artık yeni yasaların uyulması zorunlu, ideal yasalar olduğunu, toplumun ancak bu yeni düzenle var olabileceğini, başkasının mümkün olamayacağını iletliyordu. Bir zamanlar ilerici olan burjuva sınıfının eşitlik-özgürlük-kardeşlik ilkesine ihanet ederek gericileşmesiyle sanatı da gericileşti. Çünkü burjuvazi tarih sahnesine çıkarken kendi mezar kazıcısını -proletaryayı- da yaratmıştı ve iktidarı ele geçirdiğinde ilerici olarak kalan proletarya ideolojisi, bu ideolojiyle biçimlenen kültürü ve sanatıyla burjuvaziye baş düşman olarak belirleyecekti.

Marksist doktrinin ortaya çıkmasıyla daha önce pek de belirgin olmayan yöntemsel olgular görünür oldu ve idealist olanla diyalektik-materyalist olan arasında kalın bir çizgi çekildi. Marksist eylem kılavuzunun ele geçirilmesi işçi sınıfı cephaneliğinin harita ve kilidini ele geçirmek anlamına geliyordu. Öznel ve nesnel süreçlerin el alınışında doğru yaklaşım işçi sınıfını ve önderlik edeceği toplumu özgürlüğü açısından geleceğe taşıyan eylemsel başarıları olacaktı ve bu doğru yaklaşım, ancak diyalektik materyalist yöntemle mümkün kılınacaktı. Birey, toplum, doğa bütünselliği idealist görüşte mümkün olmazken Marksist yöntemde bu bütünsellik; çelişki yasasıyla, öznel olanla nesnel olan arasındaki bağla mümkün olmuştur. Burjuva idealist görüşe göre özne belirleyendir. Her şeyden bağımsız olarak, sırf istediği için eyleme geçebilir. Böylece öznel olan nesnel olandan önce gelir. Bu burjuva görüş, ayrıca düşüncüyü varlıktan önce ve varlığı belirleyen olarak tanır.

İdealist burjuva görüşünün zıddı olarak diyalektik materyalist görüş nesnel koşulları öncel olarak tanır. Özneyle nesne arasındaki ilişkide nesne önceldir. Ondan yansıyan bilgiyle özne ve eylem süreci gerçekleşir.

Sonuçta ortaya çıkan bu iki ayrı sınıfın, iki ayrı dünya görüşü, o iki ayrı sınıfın kültürüne sanatına, siyasetine, hukukuna yön verir. Bu bakımlardan her iki sınıf birbirinden her açıdan zıttır ve bu zıtlık, onları birbirlerini yok etme zorunda bırakan politik iktidar savaşında somutlar kendini. Bu savaş gündelik hayatın tüm alanlarında açık, gizli, büründüğü farklı biçimlerde gösterir kendini.

Konumuz bakımından sanat alanına odaklanarak devam edecek olursak, ortaya çıkışı evrimi, bu süreçte keşfedilen etkin gücünden dolayı toplumun yönlendirilmesi için kullanılan başlıca araç olmuştur. Bu aracın ele geçirilmesi o sınıf açısından ciddi bir denge avantajı sağlar ki bu daha çok politik yaşamın neresinde durulduğuyla alakalı bir sorundur. Marksistler açısından özgürlük süreci olarak ele alınan politik iktidar mücadelesinin çeşitli biçimlerinden biri olarak sanatın etkin işlevini, politik mahiyetini diyalektik materyalist görüşten almış olması gerekir. Tarihin yaratıcıları olan toplum eyleminde belirleyici olan iktisadi yapı özelliklerinin serimlenmesi ve geleceğe yönelik somut belirlemelerin bilgisinin topluma iletilmesinde etkin araç, sanatın etkin özü diyalektik materyalist mimarca oluşturulmalıdır.

Bugün açısından bu ifadelerimiz burjuvaziyle işçi sınıfının sanat eserleri arasındaki temel işlevin dile getirilmesidir. Bu salt bir ideoloji, bir so-

yutlama olmayıp somutun ifadesidir. Dahası, toplumsal hayatın hemen her alanındaki idealist ve materyalist dünya görüşleri arasındaki çatışmanın da ifadeleridir.

Burjuva sanatında gördüğümüz şeyler esasen çatışmasızlığın katlanmasıdır. Doğru olanın, hayattaki denge durumu olduğudur. Problemi çıkar, ortalık biraz karışır, kahraman olayı çözer ve toplum huzuru yakalar. Plastik sanatlarda da gerçek dışılıkla bilgi akışsızlığı alımlayıcıyı alımlayıcı olma işlevinden çıkarır gibidir. Sonuçta, sanat sanat için olmuş olur. Eğer çatışmasızlık huzur demek ise seyirci tüm bilinç ve eylem yetkisini eserin anlatımına bırakır. Seyirci için her şey çözümlü hallolacaktır. Seyirci yorulmayacaktır ama ne olursa olsun sanatın kökeninde büyüsel işlevler vardır. Burjuva sanatında seyircinin eylem yetkisi adeta çalınıyordur, ama seyircinin şiddetle, görülmeyen yaratıklarla anlamsız şekilsel karmaşalarla, pek zeka gerektirmeyen kaba komedilerle bir duygu boşalması yaşaması sağlanır. Veya cinsel arzuların sömürülmesiyle duygudan yoksun mekanik cinsellikle dikkat saptırılır. Böylece bilgi erişimini engelleyen ama seyircinin eyleme yetkisini gasp eden bir sanatın işlevi ortaya çıkmış olur. Bu sanat anlayışı burjuva sanat anlayışıdır.

Öte yandan bu sanat anlayışına temelden karşı olan proleter sınıfın sanat anlayışı diyalektik materyalist dünya görüşünün bu alandaki izdüşümüdür. Bilinmezlik, durağanlık, edilgenlik, çatışmasızlık, kendi başınlık bu sanat anlayışının dışındadır. Diyalektik materyalist sanatta temel işlev, eserin kendi estetik disiplini içinde zıtların biraradalığı ve gelişkinin neden-nasıl çözüleceği diyalektik süreç olgusuyla bütünlenir. Amaç seyircinin bilgiden yoksun olarak duygularını sömürmek değil, onu sahibi olduğu eylem yetisini kullanarak çelişmenin nasıl çözüleceğini göstermesidir.

Burjuva sanatındaki saldırı biçim bakımından çeşitlidir. Bazen verilen istenen çok kaba bazen de çok elittir. Öyle ki kabalığı sıkıntı verebilecek kadar, elitliği de seyirciye ulaşamayacak kadar anlamsız olabilir. (Bu iki uç arasındaki yelpazede çeşitli düzeylerde estetik biçimler vardır. Öyle ki onlardan örnek alabileceklerimiz bile olabilir. Bu ifadeyle, burjuva sanatındaki estetik biçimlerin hepsini tek kefeye koyup indirgemecilik yapmak istemediğimizi belirtiyoruz. Kitlelerin bilincine ulaşmak için burjuvazinin, her biçimi -hayatın tüm alanlarına ait tüm biçimleri- eğer kâr edeceğine inanıyorsa kullanıyor olmasını belirtiyoruz. Hakını teslim etmek gerekiyor ki burjuvazi bunu da iyi "kıvırıyor". Tüm ahlaki de-

ğerleri bir kenara bırakarak -ki ahlak da satılıp, satın alınabilir bir şeydir burjuvazi için- her şeyi metaya çeviren burjuvazi, sanatta da her biçimi kullanabilir ama onun yapamayacağı şey, öze ilişkin sınırları aşamayacak olmasıdır.) Fakat sadece bilimin henüz cevap veremediği ancak bilimsel merak uyandırabilecek durumlar dışında proletarya için anlamsızlık yoktur. Hayat anlaşılabiliriyorsa sanat da anlaşılabilir. Proleter ideoloji hayatın dönüştürülebilir olduğunu söylüyorsa onun sanatı da hayatın dönüştürülebilir olduğunu söyleyebilmelidir. Çünkü ister ahlaki, ister adalet, ister bilimsel ya da başkaca tüm insani değerler açısından bakalım, sanatın insana seçme şansı vermeden dayatmada bulunması yerine seyircinin somut dünyada -kurgusal, oyun değil-olup bitenleri bilmesi ve bunun dönüştürülebilir ve yine bunun da ancak onun özgür iradi eylemiyle mümkün olabileceğini bildirmesi tek kabul edilebilir doğru yöntemdir. Çünkü gerçek olan bize sunulan kurgusal dünya mı yoksa içinde yaşadığımız, kendimiz olarak var olduğumuz somut dünya mı, sorusunun cevabı ölçünün kurgusal ya da somut olmasıyla ilgili olarak ahlaksal ve diğer insani değerlerde de ayırt edebilir-görülebilir olur.

Sınıflar ortaya çıktığında ve egemenler sanatların toplum üzerindeki güçlü etkisini keşfettiklerinde ilk iş sanatı ele geçirmek oldu. Böylece sanatın esas işlevi olan özne-topluma bilgi iletme işlevi egemenler tarafından kontrol altına alındı. Gerici egemenlerin elindeki bu güçlü silah daha sonra köklerinde var olan bilgi iletme işlevi yerine, baskıcı, korkutucu, sindirici bir işlevle yüklendi. Böylece seyirci özne olmaktan çıkarılarak sanatta özne dışlandı. Sanat toplumdan koparıldı. Toplumun eylem gücü bu saldırılarla elinden alınmaya çalışıldı. Gerçeklik algısı sakatlanarak eyleme erki sanal kahramanlara nakledilerek toplumların devrimci birikimleri arındırılmaya, gelecek hayalleri manipülasyonla belirsizleştirilmeye çalışıldı. Böylece gerici egemen sınıf, üretim araçlarının üzerindeki özel mülkiyet sahipliğinin sürdürülmesi yollarından çok özel bir tanesini ele geçirmek-elinde tutmak için ciddi savaşımlar verdi. Baskı, işkence, gözaltı, zindanlar, cinayetler bu konuda tanık olmadığımız örneklerden değildir.

Komünist partilerin verdikleri haklı savaşlarda en güçlü silahları meşruluklarıdır. Eşitlik-özgürlük-kardeşlik ilkelerini çiğneyip üretim araçlarını özel mülkiyetlerine geçirerek proletaryayla "anlaşmasına" ihanet eden burjuvazi savaşı başlatan taraftı. O tarihsel rolünü üstlenerek ilk kurşunu

atan taraf oldu; hem de yaratmak zorunda kalmış olduğu proletaryaya. Ne ki tarih motoru "zor" yakıtıyla çalıştığı için tüm sınıflar gibi, tarih sahanesine çıkan proletarya da bu zor silahını kullanmak zorunda kaldığını bildi ve yaşama dair kendi görüşünü sistematize ederek toplum içindeki yerini aldı. Böylece o, yerküre üzerindeki ezilen, sömürülen tüm halkların nihai kurtuluş için "herkese yeteneğine göre, herkese ihtiyacı kadar" ilkesiyle biçimlenen sınıfsız toplum için kazanacakları zaferlerin ideolojik, politik önderliğine geçti. Marks ve Engels tarafından geçmiş toplumsal deneyimler ve sosyal, pozitif bilimler ışığında ve de bunlara dayanarak gelecek tasavvuruyla oluşturulan (ve Lenin, Stalin, Mao tarafından pratik ve teorik bakımlardan geliştirilecek olan) Marksizm'le ifade edilen dünya görüşünün kanıtladığı şey, proletaryanın sınıflı toplumlarda en ilerici sınıf olduğu ve proleter devrimler için verdiği savaşın tarihsel haklılığı ve meşruluğunun tartışmasız ilkelere dayandığıdır.

Proleter görüşün meşruluğu tartışmasızdır, ancak kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran burjuvazi, kitleleri kuşatarak bu komünist ilkelere saldırıda bulunmaya devam ediyor. Dünya genelinde "ideolojilerin öldüğü", "tarihin sonu", "ulusal sınırların kalktığı" gibi söylemler burjuvazinin ideolojik saldırılarıdır ve bu, doğrudan komünist meşruluğadır.

Ülkemiz özgülünde de bu böyle olmuştur/oluyor. Politik iktidar mücadelesindeki yöntem arayışlarında komünist parti en güçlü araç olarak vücut bulduğunda gericilerin gözlerinden kaçmayan şey, iktidara yönelen tehdidin kitleler içinde kök salmasını engellemek için yok edilmesi gereğiydi. Bahsettiğimiz şey sadece bir komünist partisinin cismen yok edilmesi gayreti değildir. O komünist partisinin yaratacağı kültürü de yok etme istek ve gayretindedir. Bu kültürün içinde, komünizm geleceği dahilinde komünist ekonomi, siyaset, üretim-bölüşüm, sanat ve gündelik yaşamın her zerresine ulaşma gayesi güden devingen bir kaynak yer alıyor. Egemenlerin saldırıları işte bu yüzden ciddidir. Çok yönlü ve acımasızdır. Neticede işin ucunda iktidarlarını, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetlerini kaybetme tehlikesi vardır. Kapitalist sınıfın saldırıları bu yüzden sadece fiziksel şiddetle değil, iktisadi, ideolojik, sanatsal vb. araçlarla da yapılır ki, çok zaman bu ikinciler daha etkindir.

Ülke özgülünde komünist partinin daha kuruluş aşamasında beyaz ordu güçlerince saldırıya uğraması, ilerleyen süreçte kurucu önderi İbrahim Kaypakaya'nın katledilmesi kapitalistlerin esas korktuğu şeyin oluşmasını engellememişti. Komünist meşruiyet varlığını ete kemiğe



büründürerek, yengi ve yenilgileriyle, savaşıma direnme geleneğiyle kültürel, sanatsal deneyimleriyle, halka güven ve geleceğe olan inançla kırk yıllık bir tecrübeden oluşmuş komünist bir cephanelik yaratmıştır. Söylediklerimizin birleşerek döküldüğü anlam yeri burasıdır. Enternasyonal proletaryanın kolu olarak Türkiye’de de bir komünist parti var olmuş ve Türk ve dünya işçi sınıfı ezilen halklarına önemli deneyimler sunmuştur, sunmaya da devam etmektedir.

Kapitalist sınıfla, komünist partinin önderlik ettiği işçi sınıfı arasındaki savaş hayatın tüm alanlarında devam ediyor. Düşman tüm kuvvetiyle saldırıyor. Tüm kurum ve araçlarıyla, ideolojik ve politik olarak saldırıyor. Burjuva kültür ve sanatıyla komünist ideolojiye, onun yarattığı kültüre, sanata, geleneğe saldırıyor ve saflarımızda yarıklar açıp içeri sızarak yılgınlık, şüphe, teslimiyet yaratmak istiyor. Bu saldırıları doğru anlamak gerekiyor. Egemen sınıf, kontrol altında tuttuğu tüm kitle iletişim araçlarıyla kitleleri kuşatarak aralıksız ideolojik saldırılarda bulunuyor. Mesele komünist partiye fiziksel saldırı değil, onun varlık alanı olan kitle zeminine oynuyor olmasıdır. Hareket alanını daraltarak, esas savaş meydanı olan kitle bilincini zapt etmeye önem veriyor. Yani bizim her şeyden daha fazla önem vermemiz gereken şeye.

Tecrübelerden dersler çıkaran sadece komünistler değildir; gericiler de sandığımızdan daha fazla ders çıkarıyor. Askeri ve ideolojik saldırı ve sızmalarla yarattıkları hasarla, bugün Türkiye’deki devrimci cephe hayli zayıf bir görünüm kazanmıştır. Yeni olan bir şey olmayıp, geçmişten bu yana edindiği deneyimlerin sonuçlarıyla etkinlik kazanan bu saldırılar, bilinmeli ve bilince çıkarılmalı ki, komünist partinin geleneklerine de bir saldırıdır.

Açıkça ifade etmekten çekinmeyelim; yılgınlık, ideolojik zayıflama, tasfiye ve teslimiyetin ayyuka çıktığı bir süreçten geçerken düşman, Kaypakkaya yoldaşın ser verip sır vermeme; Ahmet Muharrem Çiçek’in çatışmada şarjörü tükenmiş silahını kırıp düşmana teslim etmeme; Fehiman yoldaşın yeniden doğma; Ayfer yoldaşın, bir kadın olarak kendini yeniden yaratma; Ali Haydar Yıldız yoldaştan aldığı direnme bayrağıyla Leyla yoldaşın savaş meydanında düşmanla yüzleşme geleneğine saldırıyor. Amed’den Edirne’ye kadar hapishaneler direnişinde Polat, Muharrem ve Nergizlerin yarattığı teslim olmama geleneğine saldırıyor; Suzan yoldaşların yarattığı devrimci gazetecilik geleneğine saldırıyor; halkın gerçek devrimci kültür kurumlarında gelişen geleneğe saldırıyor; fabrika-

larda, okullarda, atölyelerde meydanlarda yarattığımız devrimci direniş geleneğine saldırıyor. Çünkü, düşman saldırılarında en dayanıklı kale komünist partilerdir. Düşmanın bu yüzden komünist partiye odaklanması anlaşılabilir. Düşman biliyor; biz de bilmeliyiz ki komünistlerin varlığı onların fiziken var olmaları değil, ideolojik, politik, kültür, sanat, savaş disiplinlerinin bütününde ve halkın içinde var olması anlamına gelir.

Sanatı, düşmanın saldırılarına karşı bir savunma, kitleleri örgütleyerek devrim yolunda bir ilerleme aracı olarak değil de **bir boş zaman uğraşı** olarak görmek bizi burjuva anlayışa götürür, gerçekte o yapar. Bilgi biçimi olması ve aktarıcı misyonunu unutup eğlence olarak görerek yabancılaşmaya düşmek imkansız hayallerin getireceği gerçeğin yenilgileriyle biteviye terbiye edilmektedir. Kendini var ettiği iktisadi sistemin de bir geleceği olmadığından kapitalist sınıfın dünya görüşünün bir geleceği de yoktur. Onların varlık dünyaları, olup olabilecekleri ancak bu sömürü düzenleri kadardır. Bundan dolayı da meşru değildirler.

Fakat proleter ideolojisinin diyalektik materyalist doktrini onu sürekli yenileyen, yeniledikçe ileriye taşıyan, bugün ve geleceğe dair genetik şekillenişini tarihsel deneyimlerle gerçekleştiren, bu yüzden de sürekli zenginleşen anti-sömürü düsturuyla kapitalizme ve her türden gericiliğe saldırarak insanca bir dünya yaratma savaşımı onu meşru kılar.

Bir yanda kendi varlığını tek bir iktisadi sisteme hapseden bir burjuva sınıfı, öte yandan kendini yenileyerek geleceği yaratan proleter sınıf. Hangisi meşru? Hangisi her bakımdan daha zengin? Hangisi daha güçlü?

Proleter sınıfın sanatı zengindir. Güçlüdür. Her şey nesnel koşulları kadar varsa, kendisini kapitalizme var edip ona hapseden bir sanat anlayışı değil koşulları değiştirerek ileriye yönelmeyi amaç edinen bir somut anlayıştır. Sanat kendi başına var olmadığı gibi, sadece sanatsal üretimlerle devrim yapılamaz. Devrimi gerçekleştirecek olanlar işçi sınıfı önderliğindeki, devrimden menfaat görece ezilen sömürülen tüm halk kesimidir. Durumun böyle anlaşılması sanat üreticilerimiz açısından doğru olur. Sanat, genel devrim mücadelemiz içinde pek çok araçtan bir tanesidir. Sanatçılarımız genel devrimci savaşım içinde proleter sanat cephaneliğiyle donatılmış taburların erleridir. Bu ifademiz bir somutluğun yaratılışı, ele geçirilmesi hedefi için bir şiar olarak anlaşılmalıdır.

Bizim açımızdan ideoloji soyut bir şey olmayıp toplumsal hayatın her hücresinde, ona yön veren, onda somutlanandır. Sanatın politik kimlik

kazanması da buradan gelir. Sanatın çatışmalı, yanlı oluşu insanlık tarihi boyunca, ideolojik tavrı ise sınıflar ortaya çıkmalı beri var olmuştur. Genel manada bütün sınıfların bütün sanat dalları bakımından temelde ayıran özelliği, sadece bilgi ulaştırma işlevi değil aynı zamanda alımlayıcıyı özne görme-onun eylemi gerçekleştirecek olarak kabul edilmesi-anlayışıdır. Elbette bu özellik etrafında toplanmış pek çok devrimci özelliklerle birlikte. En üst boyutuyla faşizmde görülen insanın özne özelliğinin çalınarak dışlanması, şeyleştirilmesi ve eylem yeteneğinin egemen olana devredilmesi anlayışının tam tersi olan proleter anlayışla yaratılan sanatımız, eylem yeteneğinin egemenlere devredilmesine karşı çıkarak özneye bilgi iletme görevini yüklenir. Böylece kitlelerin devrimci gücünü özgüvenlerinde filizlendirir, besler. Onlarda somutlanmış olan ideolojiyi anlamaları, üretilen politikalarla zaten kendilerinin olanı sahiplenmelerini sağlar. Dolayısıyla götürdüğü bilgiyle kitle bilinç düzeylerinin gelişmesini ama bununla yetinmeyip eylem somutluğunu amaçlar. Çünkü, değişebilir olanın maddi dünyadaki karşılığı onları devrimci kılacaktır. Bu bir özgürleşme sürecidir. Bu politik bir süreçtir.

Şimdi biz ne yapmak istiyoruz? Yapmak istediğimiz şey bir ülke yaratma mücadelesinde halkımızı bilmeye ve eyleme yönlendirerek sanat yapmak. Bunu kitleler için kitleler adına değil, onlarla beraber yapmak istiyoruz. Sözün özü proletarya önderliğinde geleceğe yönelmiş kitlelerin kendi devrimlerini gerçekleştireceğine olan inancımızla, tarihin komünistlere yüklediği görevi yerine getirerek bizim olan, bizden yana olan sanatı yapmak istiyoruz. Bunu proleter bilincimizin ışığında, insanlık tarihi boyunca biriken estetik deneyimlerden yararlanarak yapacağız. Sadece ezilenlerin sanatsal tecrübelerine dayanarak yapmayacağız. İçerik olarak halklara açık düşmanlık besleyen egemen sınıf sanatının bile yetkin, bu bakımdan tarafımızca kullanılabilecek estetik (biçimsel) üretimlerinden de yararlanabilmeliyiz. Sığ düşünce kalıplarıyla hareket yeteneğimizi sınırlamak bizlerin savunabileceği bir tarz olamaz. Düşüncede esneklik, pratik eylemde ilkelerimiz ışığında tüm sınıfların tecrübelerinden yararlanarak geleceğe yönelmiş zenginlik. Başarı için elimizdeki anahtar budur.

Gerici egemen sınıfla aramızdaki uzlaşmaz çelişmeye karşın, birçok alanda olduğu gibi estetik alandaki üretimleri de toptan reddetmez, onlardan proletarya ve ezilen kitleler için nasıl faydalanabileceğimizin fırsatlarını kollarız. Düşmanla çatışma süreçlerini böyle yorumlarız. Biz bu

çatışma süreçlerini sadece o sürece özgü kazanımlar elde etmek için kazanmak istemiyor, bununla beraber, bu süreçleri toplumsal laboratuvar olarak görüp geleceğin resmini oluşturuyoruz. Süreçlerin diyalektik materyalist yorumlanmasıyla sürpriz sonuçlardan uzaklaşacağımızı ama bize yakın olanı kazanabileceğimizi bilmeliyiz. Bu bilme süreci bizi mekanik olmaktan ve kalıplardan kurtarır. Mesele bizim gerçeği sanat yoluyla açığa çıkarıp onların varlığını kanıtlamak değildir. Gerçek zaten vardır ve oradadır; ama biz onun bilgisini sanat yoluyla kitlelere ulaştırarak onların gerçeği değiştirebilmeleri-dönüştürülebilmeleri ve geleceğe yönelik kazanımlar-yaratımlar elde edebilmeleri için eyleme geçmeleri gerektiğini anlatacağız. Bu, hem bilinçlendirme hem de eylem sürecidir.

Sadece bu ifadenin biçiminden dolayı değil, bu sürecin dinamik olmasından dolayı sanat görüşümüz, sanat üretim sürecimiz de dinamik olmak zorundadır. Süreç kavramı durağanlık içermez. Gerçek her an değişir ve bu bütün süreçler dahilinde gerçekleşir. Egemenler ellerinde bulundurdukları tüm kitle iletişim araçlarıyla, kolluk güçleriyle, resmi kurumlarıyla saldırarak bize, bunun aksinin olduğunu, bu yüzden de çabalarımızın başarısızlıkla sonuçlanacağını dayatmaktadır. Bir müddettir Türkiye devrimci hareketinin "çıkış yolu"nu bulmakta zorlanmasında egemenlerin bu ideolojik pratik saldırılarının payı azımsanmayacak büyüklüktedir. Yenilgi, savrulma ve tasfiyelerden çıkardığımız ders odur ki "öğrenilmiş çaresizlik" denen bilimsel kavram, pratik karşılığında sürekli yinelenen şekiller anaforuyla sanıldığından daha aşikar hale gelmiştir.

Ama gerçekler devrimcidir. Diyalektik materyalizm, gerçeğin açık edilip ona müdahale kabiliyetini geliştirir. Devrimci süreçlerin çaresizlikle savunulmaya çalışılması esasen, yenilgiye götürür. Bu bakımdan, genel mücadele içinde sanat faaliyetlerimiz de gerçeğe ulaşım, ona müdahale etme eylemidir. Gerçek her an değiştiği için, sanatımız da gerçeğin bu değişen dinamik sürecine ayak uydurmak zorundadır. Ancak bu şekilde egemen sınıfın kuşatmalarını yarabiliriz.

Sanatçılarımız bilgi biçimi olan ürünlerini işaret ettiği şeyin (gerçeğin) anlaşılması için yapıyorsa, bunu ancak anlaşılır biçimlerde yapabilirler. Unutmamalıdır ki; biçim özün dilidir. Bilgilendirme sürecinin etkinliğinin bağlı olduğu unsurların önde gelenlerinden biri de budur. Ölçütlerimiz, ne geçmişin başarısız tecrübeleri, ne afaki düşünceler ne de halkla ilişkilenen gerçekten kopuk üretimlerdir. Bu saydıklarımız, kişisel tatmini başarı saymayanlar için başarısızlığın çabalarıdır. Oysa biz prole-

taryanın evrensel değerleriyle Türkiye halkının ilerici değerlerinin bütünülediği bir ölçüyü baz alıyoruz. Gerçeğin estetik iletimine bu bilinçle yaklaşıyoruz. Bu anlamıyla da sanat görüşümüzdeki boşlukları doldurup bir bütünlüğe ulaşmak istiyoruz. Ve biz bunu dar kalıpların kabulüyle kendi sınırlarımıza sıkışarak değil, halk deniziyle yapmak istiyoruz. Sınıfımızın sanatının nesnel zeminini kaybetmemesi için toplumsal koşulların bizim dershanemiz olduğunu bilmek hayatidir. Nesnel zeminini yitirmiş hiçbir sanat üretiminin gerçeğin bilgisine erişemeyeceğine, değil devrimci, toplumcu, gerçekçi dahi olamayacağına inanmalıyız.

Bugüne kadar sanatımızı tecrit etmek için fiziki yasaklamalar ve yine fiziki saldırılar dışında, kitlelere sanatımızın dar kalıpcı, üslup bakımından yoksul, biçimsel çeşitlilik bakımından tekdüze, içerik bakımından sığ ve donuk olduğu empoze edildi. Bunda da dünya ve Türkiye'deki genel devrimci dalganın püskürtülmesine paralel olarak başarı sağlandı. Oysa gerçek bunun tam tersidir.

İlk elden söyleyelim ki, sanatımız gerçek kadar, insanın düşünce dünyasının sınırları kadar zengin, büyük ve canlıdır. İnsanlığın evrim tarihi sanatımızın devingenliği, canlılığı ve zenginliğini gösterir. Çünkü diyalektik materyalist sanatımız, toplumsal materyalist tarihin birikimlerine insanlığın geleceği bağlamıyla sahip çıkar. Bu deneyimler ışığında biçimsel çeşitliliği geniş estetik üslup birliği içinde yaratır ve gerçeğin bilgisine ulaşma çabası onu gerçek kadar zengin ve dinamik yapar.

Proleter sınıfın geleceğe yönelen görüşü onu böylesine dinamik yaparken, tarihin kapitalizmle birlikte sona erdiğini, ideolojilerin öldüğü savını kitlelere yutturmaya çalışan burjuva sınıfının sanat görüşü nasıl üstün olabilir? Onların söylediklerinin, inandırmaya çalıştıklarının tersine burjuvazinin sanatının artık cephanesi tükenmeye, depoları da boşalmaya başlamıştır. Hem konu hem tema ve hem de bunların sunuluşu bakımından hep benzer şeyleri yineleyerek iktisadi krizlerine koşut krizler yaşamaktadır. Burjuva sınıfının kısır dünya görüşü beslediği sanat görüşünü de kısır kılmış, bu kısırlık, tek düzelik onun pratik sanat üretimlerini de krizler döngüsünde muhafaza etmektedir. Meşruluğunu yitirmiş bir sınıfın meşruluğunu yitirmiş sanatı. İşte burjuvazi ve onun sanatının ifadesi...

İnsanlığın on binlerce yılda biriktire geldiği pek çok insani değeri, kapitalizm aşındırarak tüketmiştir. Renkli insan yaşamını, onun düş dünyasını ve her türlü pratik eylemini tek tipleştirmiştir. İnsanın doğasında

olmayan yabancılaşma, kapitalizmle birlikte topluları otomize edecek kadar parçalamıştır. Fiziksel ve ruhsal olarak zerresine kadar sömürülen insan, insanlığından çıkarılarak Marks'ın belirttiği gibi hayvanlaştırılmıştır. Kapitalist sömürü düzeni öyle sınır tanımazdır ki savaşla, parayla, işgalle, hileyle, insanın "para edecek" tüm yaşam alanlarını talan ederek, kendini sonuçlara katlanmak zorunda bile hissetmeden, kendi sınıfı dışındakileri bu mahvolmuş doğayla yalnız bırakmıştır. Üretim araçlarının gelişimi ve insan emeğinin sömürülmesindeki sınırsızlık üretimin her geçen gün muazzam derecede artmasına rağmen üretilenin bölüşümündeki uçurumsal eşitsizlik, insan toplumunun bir kısmının muhteşem şaşaalı yaşamasına olanak verirken diğer kısmında açlıktan ölümleri sıradanlaştırmıştır. Hem de bu gezegende üretilen gıdanın sadece israf edilen kısmıyla bile tüm dünyanın doyabileceği bir gerçek iken.

İşte burjuvazinin her derde deva göstermeye çalıştığı sömürü, saldırı düzeni. Böyle bir düzenin meşruluğu yoktur. Hal bu iken, böyle bir sınıfın sanatının insan için nasıl bir yaklaşımı olabilir? Bu sınıfın ne iktisadi düzeni ne dünya görüşü ne de bunlardan beslenen sanatının meşruluğu vardır.

Bugün bir yandan üretim güçlerinin gelişmesi, yeni teknolojilerle örgütlenme olanaklarının oluşması, öte yandan kapitalizmin sömürü düzeninin iktisadi krizlerinden kurtulma umudunun kararması, alternatif bulma umudunun olmaması, proletarya ve ezilenlerle, burjuva sınıfı arasındaki çelişkinin basıncını yükseltmiştir.

Bugün sömürülenlerin artık, kendilerine ait olanlara sahip çıkma ve kendinden çalınanları geri alma bilinci artıp devrimci alternatiflerle yüzleşmeye dün olduğundan daha yakinken, genel mücadelenin bir parçası olarak sanat cephesi de kesinlikle bu hızlı süreci yakalamalıdır. Bu öyle bir bilinçle olmalıdır ki, pek çok cephesi olan mücadelenin sanat cephesi eksik-geri kalırsa devrim mücadelesinin diğer alanlarındaki cephelerin de başarı şansı ya yoktur ya da iyi ihtimalle zayıf kalacağı düşünülmelidir.

# Emperyalist kültür üzerine bir deneme

►► “Emperyalist kültür” ele alınırken aynı zamanda sınıfsal, ulusal, cinsel, dinsel... olarak ezilenlerin kültürlerine bakmak, bunlarla devrimciler olarak nasıl ilişkilendiğimizi gözden geçirmek bir zorunluluktur. Fakat sadece Türkiye’de değil, dünyanın her yerinde bu muhalif kültür oluşturanların yaşadığı en önemli sorun; genel olarak şekillenişlerini, edebiyatı, sanat ve bilimlerini itiraz ettikleri, ayaklandıkları Batı kültüründen hiç sorgulamadan almalarıdır. ◀◀

*“Yüzümün rengini geri ver  
Bedenimin sıcaklığını,  
Yüreğimin ve gözümün ışığını,  
Ekmeğın ve toprağın tuzunu...  
Anavatani” (Mahmud Derviş)*

Kendinin bilincinde olan tek varlık olarak insanın, doğayı kullanarak binlerce yıl içinde oluşturduğu, üretim araçlarının yanı sıra, sonraki kuşaklara aktif bir şekilde aktarılan *“bilgi, inanç, sanat, hukuk, gelenek, diğer yetenek ve adetlerinin hepsinin oluşturduğu bütün”* (Tomlinson J, 1999, sf. 17) olarak çok geniş bir çerçevede tanımlanan kültürden bahsetmenin kolay bir iş olmadığı açıktır. Tam da bu genişlikten ötürü günlük yaşamda çok fazla kullanılan ve hemen her kelimenin sağına getirildiğinde belirli bir anlam bütünlüğü yakalayan bir kavramdır: “çok kültürlü biri” şeklindeki kullanımından, yemek kültürü, okuma kültürü, müzik kültürü, Alevi kültürü, popüler kültür, Kürt kültürü, siyaset kültürüne kadar burada sayfalarca sıralayabileceğimiz ölçüde kullanımı vardır.

Kültür terimi Latince “colere” fiilinden türetilmiş olan “cultura”dan gelmektedir. Bu fiil, ekip-biçme, toprağı ıslah etme, ürün yetiştirme anlamına gelmektedir. On sekizinci yüzyılda toplumsal alana dair kullanılmaya başlanıncaya kadarki anlamı budur. Aydınlanma düşünürlerinin, tıpkı toprak gibi, bitki gibi insanların da ıslah edilebileceğı, yetiştirilebileceğı düşüncesiyle doğadan toplumsal alana aktarmış oldukları bir kavramdır.

Kültür; üretim, birikim, aktarım ve dönüşümü kapsayan yani var olan durum kadar **değişimi** de anlatan bir kavramdır. Hangi topluluğun kültüründen bahsederseniz bahsedelim, özellikle iletişim ve ulaşımın bu kadar gelişkin

olduğu günümüzde zaman içerisinde değişen, etrafıyla etkileşim halinde olan bir olgudan bahsediyoruz demektir.

Kültür kuramcısı Raymond Williams, kültürün kullanımında üç geniş, aktif kategori belirlemiştir:

*"1- 'entelektüel, ruhsal ve estetik bir gelişme sürecinin' tanımı; 2- bir halkın, dönemin, grubun veya genel olarak insanlığın özgün bir yaşam tarzına işaret eden bir olgu; 3- 'entelektüel ve özellikle de sanatsal faaliyetin yarattığı eserler ve pratiklere' yapılan atıf."* (Aktaran; Tamlinson J. 1999, s. 18)

Bu kategorilerden en fazla kullanılanları, 2 ve 3'tür. Biz de yazımız boyunca daha çok bu iki kategori üzerinden kapitalist-emperyalist kültürü tanımlamaya çalışacağız. Fakat konumuzda daha fazla derinleşmeden bazı hususları belirtmekte fayda görüyoruz. Kültür kavramının, bahsi geçen geniş kapsamı yanında, kapitalist-emperyalist olarak tanımlanan coğrafyanın genişliği (Avrupa ülkeleri ile ABD'yi esas alacağız) ve bu coğrafyanın ulus devletlerden oluşması nedeniyle birbirine benzeyen yanları kadar ayrık olan birçok yanının da mevcut oluşu yazımızda ancak konunun ana hatlarını belirginleştirmemize imkan vermektedir. Bu nedenle okuru kendi çalışmalarına bu ana hatları derinleştirmeye davet etmekten başka yolumuz kalmıyor.

İnsanın mağara duvarlarına, avlayacağı hayvanların resimlerini çizmekle başlayan entelektüel-sanatsal yolculuğunun bugün ulaştığı boyut; maddi yaşamdaki değişimlerle birlikte anlaşılır olmaktadır. Ağaçlarda yaşamdan kır yalnızlığına ve gelinen aşamada kentsel karmaşaya geçiş, maddi yaşamın zorunlu ihtiyaçları dışında mümkün değildir. Her üretim tarzının kendine ait bir kültürü vardır:

*"Yunan imgelemine esinleyen ve böylelikle Yunan [sanat]ının temelini oluşturan doğayı ve toplumsal ilişkileri görüş tarzı, selfactors<sup>1</sup> ile, demiryolları ile, lokomotiflerle ve elektrikle işleyen telgrafla bağdaşır mı? Bir Vulkanus<sup>2</sup>, Roberts ve ortakları yanında nedir ki; Jübiter<sup>3</sup> paratonerin, Hermes<sup>4</sup> Credit Mobilier'in yanında nedir ki?"*

*... Akhilleus barutla ve kurşunla bağdaşabilir mi? Ya da İlyada, daha iyisi baskı makinesiyle bağdaşabilir mi? Türkü, destan mitolojisinin, ilham perileri, mürettibin aletleri karşısında zorunlu olarak yok olmazlar mı, epik şiirin gerekli koşulları ortadan kalkmaz mı?"* (Marks K., 1999, s. 46-47)

Marks'ın bu sözleri, *"maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır."* (Marks K. 1993, s. 23) belirlemesinin açık kanıtlarıdır. Marks'ın bu sözleri, üst yapının da alt yapıyı etkileyebileceği önermesini reddeden kaba materyalistlerin "daya-



nağı” olmaktadır genelde. Konumuz bu olmadığı için tartışmayı uzatmayacağız ama esasa ait olduğu için çok kısa bir açıklama yapacağız. Aslında bu tartışmalar Marks ve Engels hayattayken başlamıştı. Engels’in buna dair açıklamalarından biri de Franz Mehring’e yazdığı mektupta vardır:

*“İdeologların şu aptalca sanısı bununla bağlantılıdır: biz tarihte bir rol oynayan çeşitli ideolojik alanların bağımsız bir tarihsel gelişimi olduğunu, dolayısıyla onların tarihe herhangi bir etkisi olduğunu yadsıyorduk. Bunun kaynağı, neden ile sonucu kımıldamaz karşıt uçlar gibi gören ve diyalektik olmayan o yaygın görüştür, karşılıklı etkinin tümüyle savsaklanmasıdır. Tarihsel bir ögenin, başka, son kertede ekonomik nedenlerle bir kez ortaya çıktıktan sonra tepki verdiğini, çevresi ve hatta kendisini doğuran nedenler üzerinde etkili olabildiğini bu beyefendiler çok kez amaçlı olarak unutuyorlar.”*(Marks K. Engels F. 1995, s. 39-40) (abç)

Amaçlı olarak unutulması dışında bahsi geçen sanıya düşüş, verili koşullar içerisinde, insanın yaratıcı etkinliğinin göz ardı edilmesiyle ilgilidir. Kültür, insan aracılığıyla üretilen ve yine insan aracılığıyla aktarılan, değiştirilebilen bir olgudur. Bilgi teorisinin “pratik-teori-pratik...” şeklindeki döngüsünün kavranılamaması, yani diyalektik dondurulmasıyla ilgilidir bu sanıya düşmek. Mevcut pratiği bir üst aşamaya sıçratmak “teori” aşamasının geçilmesine bağlıdır. İdealist yaklaşımda her şey sadece bilince (burada “teori” diyebiliriz) bağlanır, yani maddi yaşamdan (pratikten) bağımsız olarak insanın hayalleri, inançları, erdemleri vs. (sanki bunlar da pratikten bağımsız, salt düşünceler olarak çıkabiliyormuş gibi) ile açıklanır. Diyalektik materyalizmde ise önce maddi yaşam (pratik) vardır ama üst aşamalarda pratik ile teorinin sarmal döngüsü, karşılıklı etkileşimi, birbirini geliştiriciliği vardır.

Alt yapı ve üst yapı arasındaki bu ilişkinin, kaba materyalist tarzda yorumu; kültürün aynı zamanda sınıflar arasındaki çatışma alanlarından biri olduğunun reddedilmesi anlamına gelir. Verili üretim tarzında topluma yönelik olan burjuvazinin saldırısı ile proletaryanın kendi kültürünü inşa etme savaşı, bu durumun örneğidir. Egemen olan kapitalist üretim tarzının içinde sosyalist kültürü şimdiden yaşatmak için verdiğimiz çaba, “bilinç”ten ayrı değildir.

Konumuzu ilgilendirdiği kadarıyla bu önemli konu ile ilgili açıklamalardan sonra, tekrar “kültür” kavramının özgünlüğüne vurgu yapalım. Yukarıda Raymond Williams’ın kategorilerinde de gördüğümüz gibi kültür kavramı, aslında hem altyapıyı hem de üstyapıyı tanımlamaktadır. Burada Eagleton’un şu düşüncelerine katılmamak mümkün değil!

“ ‘Kültür’ başlangıçta tümüyle materyalist bir süreci imlemiş, zamanla mecazi olarak tinsel meselelere kaymıştır. Buna bağlı olarak kelime, kendi anlam haritasını çıkarırken, insanlığın kır yaşamından kent yaşamına, domuz besiciliğinden Picasso’ya, toprağı işlemeden atomu parçalamaya uzanan tarihsel değişimini de gözler önüne serer. Marksist tabirle, altyapı ile üstyapıyı tek bir kavramın çatısı altında toplar... Doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir...” (Eagleton T. 2011, s. 10-11)

## **Emek ürününe yabancılaşmak, topluma ve kendine yabancılaşmadır!**

Her olguyu/olayı araştırırken yaptığımız gibi, kapitalist-emperyalist kültürün çözümlemesini daha iyi yapabilmek için bizi ilgilendirdiği kadarıyla kapitalizmin ortaya çıkışı ve gelişim sürecine bakacağız.

Feodal toplumun en önemli özelliği, kırsal yalnızlığa gömülmüş olmasıdır. Birbirinden uzak köylerde ve hatta aynı köyde aralarında uzun mesafeler olan evlerde görülen yaşamda, kültürel alışveriş bugünle karşılaştırıldığında minimum düzeydedir. Her ne kadar fetih ve işgaller sırasında çok uzak mesafelerdeki medeniyetlerle bir “kültürel alışveriş” oluyordusa da kapitalizme göre “durgun” sayılabilecek bir gelişim söz konusudur.

Kapitalizm öncesi toplumlarda kendi başına sanat kavramı yani bugünkü tabirle “sanat için sanat” mefhumu yoktur. Zanaatçıların kullanım için ürettikleri araç/gereçleri süslemeleri, doğaüstü güçlerden korunmak için yapılan danslar, ölü bir hayvan resminin avı kolaylaştıracağı inancıyla yapılan duvar resimleri, deneyim için anlatılan destanlar gibi hep **toplumsal amaçla** yapılan bir üretim söz konusudur. Sanatın içinde bulunulan topluluktan kopuk olarak, daha çok estetik kaygılarla yapılması Rönesans dönemiyle başlamıştır.

11 ve 12. yy.larda özellikle Hac yolları üzerinde inşa edilen manastırlar-kiliseler incelendiğinde, “işlev”in yani kullanım değerinin estetikle iç içe geçişinin örneğini görürüz. Savunma amaçlı binalar gibi sağlam, ağır duvarlarla örülmüş ve kilisenin feodal dönemdeki gücünü sergileyecek bir ihtişamla yapılmışlardır. Duvarlarda kabartma tekniğiyle yapılan ve hala büyük bir hayranlık oluşturan tasvirlerde esas amaç; Hıristiyanlığa dair konuların görsel formatta, geniş kitlelere aktarılmasıdır.

13. yy.’dan sonra kentleşmenin artmasıyla birlikte, kale gibi savunma nitelikli Romanesk stilden, tekniğin gelişimine paralel kullanımı artan renkli cam ve yüksek binalarla karakterize olan Gotik stile geçilmiştir. Hıristi-

yanlık inancına ait temaların görsel olarak yansıtılışı bu sefer renkli cam yüzeyleri üzerinde olur.

**Estetikleriyle kabartmaların ve cam işçiliğinin günümüzde de büyük hayranlık uyandırabilmesi, sanatın/sanatçının toplum ve doğayla iç içe oluşunun bir sonucudur.** Marks, doğa ve toplumla iç içe olan Antikçağ dönemini “insanlığın tarihsel çocukluğu” (Marks K. 1999, s. 47) olarak isimlendirir. Doğa ve toplumla iç içe oluşla karakterize olan bu çocukluğun yüzyıllar sonra bile “büyüleyici” olduğundan bahseder. Elbette ki, antikçağın koşullarıyla feodal dönemi bir tutmuyoruz. Ama doğa ve toplum ilişkilerinde, kapitalizm öncesi dönemler birbirine yakın kategorilerde değerlendirilebilir. Kapitalist sistemde, çok kısa bir dönem içerisinde önceki bin yılları aşan teknik ilerlemenin yaşandığını ve toplumun tüm temellerini sarstığını biliyoruz.

15. yy.’da matbaanın kullanılmasıyla din adamları ve saray çevresiyle sınırlı olan okuma-yazma tekelinin kırılması birçok değişimin önünü açmıştır. Çin halklarının geliştirmiş olduğu teknikler, Doğu Akdeniz ve Orta Asya toplumlarına ait kitapların Avrupa dillerine çevrilmesiyle kullanılmaya başlandı. Eğirme çarkı ve pusula Çin’den geldi. Küreğin yerine dümenin kullanılması deniz ulaşımının güvenilirliğini artırdı. Barut ve ilk kez kullanılan top, savaşların seyrini değiştirdi. Görüntüleri büyütme için ayna ve mercek kullanmanın yolları bulundu.

*“Bunlar yerli değirmencilerin, demircilerin ve inşaatçıların alet ve edavat üzerinde zaten yaptığı iyileştirmelere katkıda bulundu ve hiçbir kültürün tanık olmadığı derecede endüstrinin makineleşmesi tutkusuyla sonuçlandı.”* (Harman C. 2011, s. 150)

Rönesans yani “yeniden doğuş” bu teknik gelişmelerin yaşandığı ve toplumu kökten etkilediği dönemde **İtalya**’da başlar. Rönesans’ın İtalya’da başlaması tesadüf değildir. Ticaretin artmasıyla birlikte gelişen kent devletlerinin en güçlü olduğu yer, ulaşımdaki merkezi rolüyle İtalya idi. Kent devletlerinin gelişimi, ticaretin gelişmesinde çok önemli olan yerel dillerin daha yaygın kullanılmasına, Latince’nin geri planda kalmasına yol açtı. Gelişmeye başlayan ticaret burjuvazisi birçok sanatçıyı himaye altına almıştır.

Bu durum kilisenin etkinliğini kırmıştır. Yerel dillerin kullanılması da halkın daha geniş kesimlerinin okur-yazar olmasını sağlamıştır. İtalyan edebiyatından Dante Alighieri’nin (1265-1351) “İlahi Komedi”si, yerel dille yazılan ilk eserlerden biridir. Dünya edebiyatının ilk yazılı öykülerinden Giovanni Boccaccio’nun “Decameron”u İtalyanca yazılmıştır. Bu dönemde en fazla yazılan ve en çok ilgi çeken kitaplar “Doğu”yu anlatan seyahat kitaplarıdır.

Rönesans'ın etkisi Avrupa'da bin yılı aşan tarihiyle feodal kültürün parçalanması şeklinde kendini göstermiştir. Skolastik düşünce ve eğitim sorgulanmaya başlanmıştır. O zamana kadar sadece ilahi konularda yapılan çalışmalar, birey üzerine yoğunlaşmaya başlamış, hümanizm akımı doğmuştur. Din işlerinin, siyaset ve gündelik yaşamdan manastır ve kiliselere çekilmesi, yaşanan bu değişimlere bağlı olarak gündeme gelmeye başlamıştır. "Tanrı" gökyüzüne geri gönderilirken, "akıl" yeryüzüne çağrılıyordu.

Köylüler, ödemek zorunda oldukları ondalık vergilere (aşar), harçlara, sürekli yaşanan savaflara, oluşan kıtlığa ve senyörlerin/ortların, din adamlarının feodal baskısına karşı olan tepkileri nedeniyle sürekli ayaklanıyorlardı. 1381 Haziranı'nda İngiltere'deki bir köylü ayaklanmasında Londra'nın kontrolü kısa bir süreliğine ele geçti. Köylü ayaklanmaları Avrupa'nın genelinde yaşanıyordu. 1500'lü yıllarda Almanya'da Thomas Münzer'in öncülüğündeki ayaklanmalar da bunların bir parçasıdır.

Teknik gelişmeler, loncaların dağılmaya başlaması, kentsel merkezlerin öneminin artması, köylülerin süregiden ayaklanmaları, yeni deniz yollarının bulunmasıyla Hindistan'ın zenginliklerinin yağmalanması, Amerika kıtasının fethi ile birlikte elde edilen sermayenin sanayiye aktarımı feodal Avrupa'dan kapitalist Avrupa'ya geçişin habercileriydi.

Aynı dönemde sanat ve edebiyatta büyük bir atılım yaşanıyordu. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Donatello, Boticelli, Masaccio akla ilk gelen Rönesans sanatçılarıdır. Leonardo da Vinci, günümüzde kullanılan birçok mekanik aletin öncelini yapmış/çizmiştir. Montaigne, Francis Bacon, William Shakspeare, Desiderius, Erasmus, Thomas More düşünsel edebi alanda öne çıkmışlardır. Müzik aletlerinin hızlı bir gelişimi olmuştur. Kemanın atası 1520'lerde çıkmış, arpın tel sayısı artmıştır.

1600'lü yıllara gelindiğinde manifaktürler yaygınlaşmaya başlamıştır. Manifaktüre geçiş üretim tarzından üretim ilişkilerine kadar, toplumsal yapıdaki etkisiyle büyük bir değişimdi. Kapitalizm öncesinde zanaatkarlar ürettikleri ürünlerin her ayrıntısına hakim oluyor, yaratıcılıklarını kullanıyor, özgün ürünler elde edebiliyorlardı. En önemlisi de kullanım değerinin öne çıktığı bir ekonomik yapı vardı. Parça-işçilik olarak tanımlanabilecek manifaktür dönemiyle birlikte, feodal üretimin temelleri kökünden sarsıldı, altüst oldu ve makineleşmenin temelleri oluştu. Komünal dönemde, cins ve yaş farkına bağlı olarak ortaya çıkan işbölümü, manifaktür dönemine gelindiğinde "parça işçilik" olarak görülmeye başlandı.

Manifaktürde, çok sayıda parça işçinin ürettiği ürünler, birleştirilerek değişim değerine sahip metalar elde edilmektedir. İşbölümü; işin hız-

lanmasına, üretimin yoğunlaşmasına ama tek yanlı bir uzmanlaşmaya yol açıyordu.

Manifaktürde işbölümüyle, işçi sermaye birikimine yol açarken kendi bedenini tüketir ve parça iş yaptığından kapitaliste olan bağımlılığı artar. Elinden üretim araçları alındığı için, kapitaliste iş yapmak dışında bir seçeneği yoktur. Bu bağımlılık, işçiler arasında rekabete yol açar. Sürekli bir işsizler ordusu ortaya çıkar. Kapitalistler bu rekabeti ve işçilerin başka seçeneklerinin olmamasını kullanarak sermaye birikimini artırmak için çalışma sürelerini artırdıkça artırır. Bu da işçilerin, sadece fiziksel olarak kendilerini yenileyebilecekleri uyku süresine sahip olmalarına neden olur. İşçilerin, kendilerini entelektüel, sanatsal, edebi yönden geliştirmeleri için zaman bırakılmaz.

Manifaktürdeki işbölümü, sadece işyerinde kalmamış, uzmanlaşma adı altında kapitalist toplumu baştan başa sarmıştır. Kapitalist kültürün anlaşılmasında da en önemli halka burasıdır. İşbölümü, her alanda toplumu parçalara bölmenin adı olmuştur.

*"İşyerinde işbölümü, kapitaliste ait bir işleyişin yalnızca bir parçasından başka bir şey olmayan insanlar üzerinde onun tartışma götürmez otoritesi demektir. Toplumdaki işbölümü ise, rekabetin otoritesinden başka otorite, karşılıklı çıkarların yarattığı baskıdan başka zorlayıcı bir güç tanımayan bağımsız meta üreticilerini temasa getirir; tıpkı hayvanlar aleminde bellum amnium contra amnes'in (herkesin herkese karşı savaşı) az çok her türün var oluş koşullarını sürdürmesi gibi."* (Marks K. 2000, s. 345)

Manifaktür ve sonrasında büyük sanayi döneminde de işyerinde işbölümünün yarattığı baskı ve otoriterlik ne kadar fazla olmuşsa, tam tersi olarak toplumsal işbölümünde rekabet, anarşi, düzensizlik, plansızlık o kadar fazla olmuştur. Kapitalistler, sermayelerini kaybetmemek ve birikimi devamlı artırmak için, her yolu denemekte, "herkesin herkese karşı savaşı" büyük bir karmaşa, yıkım ve kaos oluşturmaktadır.

Büyük sanayi; manifaktürdeki işbölümünü daha büyük boyutlarda yeniden yaratmıştır. Manifaktürde işçiyi bütün yaşamı boyunca tek bir işe bağlayan iş bölümü büyük sanayide "işçiyi makinenin canlı bir parçası" (Marks K. 2000, s. 461) haline getirmiştir. Büyük sanayiyile birlikte ucuz işgücü olarak kadın ve çocuk emeği daha fazla kullanılmaya başlanmıştır.

Kapitalizmde rekabet *"sermaye ile işçi kitlelerini durup dinlenmeden bir üretim sürecinden diğerine atmaktadır."* (age, s. 464) Kapitalizmde işçi, bu rekabetin ortasında elinden üretim araçları alınmış olarak, yoğun bir çalışmaya ve güvencesiz bir yaşama "mahkum" edilir.

Marks, kapitalizmin sömürüye dayanan sisteminde işyeri ve buna bağlı olarak toplumsal işbölümünün sonuçlarını "1844 El Yazmaları" çalışmasında "Yabancılaşma" kavramıyla açıklar. Bu süreçler sonunda insan; emek ürününe, üretim sürecine, cinsil özelliklerine ve diğer insanlara karşı yabancılaşmaktadır.

İşçinin, makinenin canlı bir parçasıymış gibi ürettiği ürün kendisine ait değildir. Üretim araçlarına sahip olmadığından başkası için üretmek zorundadır. İşçi, kendi yarattığı ürünü yabancılaşır. **Emek ürününe yabancılaşmak, aynı zamanda doğaya yabancılaşmaktır. Oysa Marks, doğayı insanın inorganik bedeni olarak tanımlar.** Yani, insan kapitalizmle birlikte "kendi bedeni"ne de yabancılaşır. Böylece insanın doğayı değiştirmesi, dönüştürmesi ve doğanın insana sunduğu olanaklar, insan üzerindeki etkisi arasındaki diyalektik bağ bozulur. Doğa, tek taraflı olarak kâr için olumsuz anlamda sahiplenilir. Meta olarak görüldüğü için kâr elde edildiği müddetçe yıkılıp-yıkılır, yok edilir. Ama bu yabancılaşma süreci proletarya ve burjuvazi açısından aynı şekilde yaşanmaz.

*"Varlıklı sınıf ile proletarya sınıfı, aynı insanal yabancılaşmayı temsil ederler. Ama birincisi kendini bir yabancılaşma içinde kendi yerinde duyar; bu yabancılaşmada bir doğrulama bulur, kendinin bu yabancılaşmasında kendi öz erkliliğini görür ve onda insanal bir var oluş görünüşüne kavuşur, ikincisi, kendini bu yabancılaşma içinde yıkıma uğramış duyar, bu yabancılaşmada kendi erksizliğini ve insandışı bir varoluş gerçekliğini görür. O, Hegel'in bir deyimini kullanmak gerekirse, **alçalma içinde bu alçalmaya karşı bir başkaldırmadır** –onun insanal doğasını yaşamdaki durumuna karşıt kılan, bu doğanın açık, kesin bütünsel yadsınmasını oluşturan çelişkinin, onu zorunlu olarak götürdüğü bir başkaldırma.*

*Bu çelişkinin bağrında, demek ki özel mülkiyet sahibi tutucu partidir, proletarya ise yıkıcı parti. Çelişkiyi koruyup sürdüren etkinlik birinciden, yıkıp yok eden etki ise ikinciden kaynaklanır."*(Mark K. Engels F. 1995, s. 129) (abç)

Proletarya, kendini bu "alçalma"dan kurtarmak yani kendisini köleleştirici kapitalist işbölümü, yabancılaşma ve özel mülkiyet dünyasını yıkmak zorunda bulurken; burjuvazi doğaya, üretime, insana, topluma yabancılaşmayı sağlayan, dolayısıyla "sağtörel ve fizik sefaleti" (agy) koruyan, tutucu bir rol üstlenir.

Doğaya olan yabancılaşmanın ve emperyalizmin yarattığı çevre kültürünün sonuçlarını hep birlikte yaşıyoruz. **Kapitalist-emperyalist sistem, ekolojik dengeyi yok sayan, her şeyin merkezine kârı, çıkarı koyan, birbirini ve doğayı yok etme üzerine kurulu bir kültür ortaya çıkarmıştır.** Ka-

pitalist-emperyalist kültür; doğayı, toplumu yıkıcı, tahrip edici ve yok edicidir. Proletarya ise bu "alçalma"dan çıkışın kültürünü yani isyanın, bir araya gelip başkaldırmanın, özel mülkiyeti kaldırarak yabancılaşmayı yok etme kültürünün sahibidir. Bu durum "zıtların birliği ve mücadelesi" ilkesinin yaşam bulmuş halinden başka bir şey değildir.

Marks insanın cinsil özelliklerine yabancılaşması üzerinde de ayrıntılarıyla durur:

*"Ama üretken yaşam, cinsil yaşamdır. Yaşamı doğruna yaşamı özgür, bilinçli etkinlik, insanın cinsil özülüğüdür."* (Marks K. 2005, s. 146)

Yabancılaşma, insanın özgür, bilinçli etkinliğini yok eder. İnsanın yaşamı, "yaşam doğuran yaşam" değil, geçim aracı olarak tüketilen bir yaşam haline gelir. Özgür, bilinçli etkinlik toplumsal bir yaşam için değil, bireysel olarak kendi varlığını koruma şeklinde kendini gösterir.

**Sonuç itibarıyla;** kapitalist-emperyalist sistemin üretim tarzı ve üretim ilişkileri bir taraftan, sömürünün devamını sağlayacak şekilde rekabete dayalı, düzensiz, anarşik, saldırgan, insanı "alçaltan" sefaletin olduğu bir toplumsal kültür yaratırken, diğer taraftan buna karşıt olarak bu alçalmaya itiraz eden, emeğine sahip çıkmayı, dayanışmayı, "özgür-bilinçli etkinliği" sağlamayı, doğayı kendi bedeninin bir uzantısı olarak görmeyi esas almış bir kültür ortaya çıkarır.

Kapitalist-emperyalist kültürün daha iyi anlaşılabilmesi açısından, düşünsel olarak bu sistemin temelini oluşturan Aydınlanma felsefesine de biraz yakından bakmamız gerekmektedir.

### **Avrupa merkeziliğin doğuşu; "Aydınlanmacılık"**

Aydınlanma, *"İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmama durumu ise, insanın kendini anlama yetisini, bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanmayışdır."* (Adorno T.W. Horkheimer M. 2010, s. 115)

Aydınlanma dönemini kısa ve öz anlatması açısından Kant'ın bu tanımını pek aşabilen olmamıştır sanıyoruz. Kendi coğrafyasından ve kendi döneminden önceki bin yılları, oluşan bilimsel-kültürel birikimi, diğer uygarlıkları farklı toplumların inanışlarını yetersiz bir aklın ürünü saymanın adıdır "Aydınlanma". Zaten kendilerinden önce ve kendilerinin dışındaki her şeyi "karanlık" gördükleri için "Aydınlanma" demişlerdir Avrupa filozofları bu döneme. Bir süreci, bir olguyu tanımlamak için seçilen isimlendirmeleri de, bize bunu seçen Avrupalıların kibrini, ırkçılığını, oryantalist bakış açısını vermesi gibi...

“Aydınlanmacılık”; her şeyin yetkin bir akıl yardımıyla bilinebildiğini, çözümlenebildiğinin, toplumlara ve insanlara bu yetkin aklın planları doğrultusunda çekidüzen verilebildiğinin en üst düzeyde savunusudur. Bu doğrultuda; aklın, bilimin yükseldiği din gibi başka kılavuzlara ihtiyaç duymayan Avrupa kıtası diğer tüm halklardan üstündür.

“Aydınlanmacılık”ta, bilgili insan tüm sistemin merkezindedir. Hem topluma hem de doğaya hakim olma, istediği şekli verme hakkı vardır.

“Aydınlanma”nın ortaya çıkışı 1500’lü yıllardan sonra Avrupa’da yaşanan teknik gelişmelerin sonucudur. Fizik, kimya, biyoloji gibi bilim dallarında hızlı ilerlemeler yaşanmıştı. Newton’un mekaniğiyle belirli yasaların keşfedilmesi durumunda tüm doğanın ve benzer şekilde toplumların düzenlenebileceği/bilinebileceği var sayılmıştı. Aslında “aydınlanma” bu yasalarla toplumların ıslah edilebileceği düşüncesinden başka bir şey değildir. Doğanın yasalarının, toplumlara olduğu gibi uygulanabileceği düşüncesiyle “kültür” kelimesinin tarımsal alandan nasıl alındığını yazımızın başında belirtmiştik. Bu anlayış, pozitivizmin de temelidir.

Aydınlanmacı ideoloji dini reddediyordu ama teolojide Deizm denilen, Tanrının dünyayı yarattıktan sonra artık dünya işlerine karışmadığını savunan bir inanç hakimdi. Newton’un “ilk fiske” teorisi buradan beslenmektedir. “Laiklik” bu dönemle birlikte, özellikle kilisenin gücünü geriletmek, feodal sınıfların alanını daraltmak için ortaya atılmıştı. “Herkesin eşit olduğu” ilkesinin savunulması, üretim tarzında olan değişikliklerle ilgiliydi:

*“Piyasa ilişkileri, insanların duruma ne kadar eşitsiz olursa olsun, belirli bir alışverişi kabul ya da reddetmek hakkına sahip oldukları varsayımına dayanır. Alıcı herhangi bir fiyatı önermekte ve de satıcı bunu reddetmekte özgürdür. Mandarin ve tüccar, baron ve şehirlî, toprak sahibi ve kiracı bu anlamda eşit haklara sahiptir. Piyasa yaygınlaştığı ölçüde, egemenlik ve riayete dayanan eski önyargılar, nakit hesabının kuşatması altında kaldı.*

*Aydınlanma, gerçek hayatta meydana gelen bu değişikliğin düşünce alanında kabul edilmesidir.”* (Harman C. 2011, s. 246)

Aydınlanma ideolojisinde “eşitlik” kadınların dışında bırakıldığı, maddi koşulları nedeniyle asla eşit olamayanların, bir soyutlamayla alıp-satma özgürlüğüne sahip olmaları nedeniyle eşit sayıldığı, gelişen ticaret ve sanayi burjuvazisine hizmet eden bir “eşitlik”tir. Herkesin eşit olduğu savı, bir taraftan sınıfsal farklılığın üstünü karartırken, diğer taraftan “alttakilerin” yeteneksizliği, tembelliği üzerine yapılan bir vurgudur. **Edebiyatta, sanatta, geliştikçe sinemada kendi kaderine meydan okuyan bireylerin hikayele-**



**rinin ön plana çıkma nedenlerinden biri; bu "eşitlik" sahtekarlığının burjuva kültürünün temel özelliklerinden biri olmasıdır.**

Aydınlanmacılık felsefesi; altyapıdaki değişimle değil üstyapıda zihinsel, kültürel değişimle toplumların "ilerleyeceği" savına dayanan, bunu gerçekleştiren Avrupa ve ABD'lilerin de diğer toplumlardan ileri olduğunu savunan bir felsefedir. Tam da kendilerini "ileri" görmeleri nedeniyle, Aydınlanmacılık felsefesi; kapitalizmin sömürücü özelliğini gizleyen, özellikle diğer uluslara ve coğrafyalara yönelik emperyalist saldırıları, militarizmi meşrulaştıran, halkların değerleri ve inanışlarını küçümseyen bir işlev görmüştür. Modernist kültürün, ırkçı-oryantalist yapısının temellerini oluşturmuştur.

### **Emperyalist kültürün iki ana bileşeni: Irkçılık ve Oryantalizm**

Kapitalizmin hızlı gelişimiyle ihtiyaç duyulan işgücü "köle" kullanarak giderildi. "Akıl ve bilimden yoksun olan Kızılderili ve siyah derililer" en çok köle olarak kullanılanlardandı.

Kölecilik olgusu, dünya toplumsal tarihi açısından yeni değildi. Roma İmparatorluğu, kölecilik sistemiyle var olmuştu, köle isyanlarıyla da yıkılmıştı. **Kölecilik eski bir olgu olmasına rağmen, ırkçılık kapitalist-emperyalist kültüre rengini veren ideolojilerdendir.** Derinin rengi, Antik ve Orta Çağlarda göz veya saç renginden farklı algılanmıyordu. Nitekim Roma'da kölelerin önemli bir kısmını borçlarını ödeyemedikleri için özgürlüğünü kaybeden Romalı beyazlar ile yapılan seferler sonucu ganimet olarak elde edilen Avrupalı, Asyalı beyaz köleler oluşturuyordu. Yani kölelerin deri rengi önemsenen bir konu değildi. Amerika kıtasının işgaliyle birlikte, ihtiyaç duyulan işgücünün bir kısmı Avrupa'dan getirilmişti. Bunlar çoğunlukla Amerika kıtasına götürülmeleri karşılığında belli bir süre ücretsiz çalışmayı kabul edenlerdi. İşgücünün önemli bir kısmı ise Afrika'dan "avlanarak" zorla getirilenlerdi. Köleci dönemde, savaş esiri olmaları veya borçlarını ödeyememeleri sonucunda köle yapılmaları meşruyken, şimdi bir savaş olmadan veya borçlu değilken insanların avlanarak köle haline getirilmelerinin ideolojik kılıfını **ırkçılık** oluşturmuştur. Ayrıca çalışma koşullarına karşı Avrupa'dan getirilen beyazlar ile siyahların zaman zaman işbirliği yapmaları, siyah-beyaz ayrımının derinleştirilme gerekçelerinden biriydi.

Tek pazar ihtiyacıyla ulus-devletlerin ortaya çıkışı, milliyetçilik akımlarının yükselmesine ve bu akımların hemen her zaman ırkçı-kafatasçı akımlarla iç içe geçerek yaşam bulmasına yol açmıştır.

Aydınlanmacılık ile gelişmeye başlayan Avrupa merkeziliğin bir yanısı da oryantalizmdir. Edward Said'e göre:

*"Doğu'yu kendisinin ötekisi veya objesi olarak öne süren Batı, bu sayede kendisine bir kimlik sağlar; kendisini onun üstüne çıkararak güç kazanıp olumlu bir şekilde tanımlar. Oryantalist bakış açısından Batılılar rasyonel, barışçı, liberal, mantıklı ve gerçek değerleri benimsemiş insanlar iken, Doğulular duygusal, barbar, otoriter, aylaklığı seven, düşüncesiz insanlardır."* (Cevizci A. 2012, s. 332)

Kapitalizmin doğduğu Avrupa ülkelerinde, bilim ve sanayinin hızlı gelişimi, üretimin yoğunlaşması ve bunun sonucunda duyulan pazar ihtiyacı yeni yerlerin sömürgeleştirilmesini gerektiriyordu. Sömürgeleştirmede, askeri güç olarak kullanılan halkta da bir itki yaratmak zorunluluğu vardı. Feodal dönemde –mesela Haçlı seferleri- en güçlü itki dindi. Din yine kullanılmaya devam edildi ama bu sefer öne çıkan "ilkel barbar" olduğu söylenen toplumları çağdaşlaştırmak, modern hale getirmek söylemiydi. Modern gerçekçi romanın ilk örneğinin Daniel Defoe'nun "Robinson Crusoe"sinin olması tesadüf değildir. Avrupa dışında bir adada, kendine yeni bir yurt oluşturan Robinson'un hikayesi, Avrupalıların dışa açılmasının, kendilerine köle bulmalarının, diğer "ilkeleri" yok saymanın hikayesidir.

Avrupa merkezilik, yani bilimin, tekniğin, sanatın, siyasetin, edebiyatın, kültürü... en iyisinin Avrupa'da oluşturulduğu düşüncesi Avrupa ve ABD kültürünün temelidir. Kapitalist-emperyalizmde, yayılma, yeni pazarlara açılma zorunluluğundan dolayı militarizm doğal eğilimdir. Yani **emperyalizmin kültürel dokusu; ırkçı, militarist, partiyarkal özelliklerden oluşmaktadır.**

Edward Said'in "Kültür ve Emperyalizm" isimli çalışması, oryantalist bakış açısının ve diğer halkları küçümsemenin (ve hatta yok saymanın) Avrupa ve ABD edebiyatında nasıl işlendiğini çok sayıda örnekle ortaya koymaktadır.

Bu örneklerden biri de Conrad'ın Nostramo kitabında, San Tome madeninin İngiliz sahibi ile San Franciscolu sermaye sahibi arasındaki konuşmadır:

*"Biraz durup bakalım. Elbet bir gün işin içine gireceğiz. Başka türlü yapamayız. Ama acelemiz yok. Tanrı'nın koca evrenindeki en büyük ülke için, zaman bile beklemek zorunda kaldı. Horn Burnu'ndan Surith Boğazı'na, hatta el atmaya değer bir şeyler ortaya çıkarsa Kuzey Kutbu'na kadar her konuda –sanayi, ticaret, hukuk, gazetecilik, sanat, politika, din- sözümüzü söyleyeceğiz. Sonra yeryüzünün kenar adalarıyla kıtalarını ele alacak zamanımız olacak. Dünya istesin ya da istemesin, biz dünyanın işlerini yürüteceğiz. Dünya başka türlü yapamaz: Sanırım biz de."* (Said E. 2009, s. 21)

Burjuvazinin “her yerde tutunmak, her yerde yerleşmek, her yerde bağlantılar kurmak” (Marks K. Engels F. 2008, s. 120) zorunluluğu, yayımlacıliğa ekonomik, mali, politik, askeri her tür yolu kullanarak yapmasını getirir. 1800 yılında Batılı güçlerin işgal ettikleri yerler yeryüzünün % 35’i iken 1914’te bu oran % 85 olmuştur. İşgal edilen yerlerde modernleşme adı altında, büyük şehirler planları doğrultusunda yenileniyor, “çağdaş” mimari ile yeni binalar imar ediliyor, yeni yollar yapılıyor. Yerli halk, bu merkezlerin dışına atılarak, derin bir yoksulluğun içine atılıyor, yeni hastalıklar, yoksulluğun getirdiği travmatik durumlar baş gösteriyordu. Bitki örtüsünde, ekolojik dengede ciddi tahribat oluyordu. Emperyalizmin bu saldırgan, yıkıcı, diğer toplumları yok sayan (ve yok eden) politikalarına –kültürüne- karşılık; halkların oluşturduğu direniş, ulusal kurtuluş ve sosyalizm mücadelesi güçlü bir şekilde gelişti. İrlanda’dan Cezayir’e, Hindistan’a, Nikaragua’ya, Libya, Çin ve Kafkaslara kadar dünyanın dört bir yanında emperyalizme karşı çıkışlar, isyanlar yükseldi.

“Emperyalist kültür” ele alınırken aynı zamanda sınıfsal, ulusal, cinsel, dinsel... olarak ezilenlerin kültürlerine bakmak, bunlarla devrimciler olarak nasıl ilişkilendiğimizi gözden geçirmek bir zorunluluktur. Fakat sadece Türkiye’de değil, dünyanın her yerinde bu muhalif kültür oluşturanların yaşadığı en önemli sorun; genel olarak şekillenişlerini, edebiyatı, sanat ve bilimlerini itiraz ettikleri, ayaklandıkları Batı kültüründen hiç sorgulamadan almalarıdır. Bu yeni bir sorun değildir. **Emperyalist kültürün merkezinde olan Avrupa merkezilik, kendi hakkında kibirlilik, böbürlenme, ırkçılık yaratırken diğer halklarda öykünme, Batılılar gibi olma onlara “ulaşmayı” hedef olarak önüne koyma gibi özellikler oluşturmuştur.** Bu durum sonucudur ki Enternasyonal’de emperyalizmin ilerici olup/olmadığı tartışması yapılmıştır. Başkan Mao, 1920’lerde Avrupa’da eğitim alan ÇKP’lilerin modernistliğine karşı mücadele etmek zorunda kalmıştır:

Birçok “Aydınlanmacı”/“modernist” yazarın okunup bilinmesi, hemen tüm dünyada “kültürlü” olmanın ölçütü olmuştur, üstelik bu ölçütü batının oluşturduğu göz ardı edilerek. Başta kendi toplumlarının edebiyatçıları, sanatçıları dahi bilinmeden, “çağdaşlığın, ilerlemeciliğin temsilcileri” Batı’ya açılır. Burada Başkan Mao’nun uyarısının önemi bir kez daha ortaya çıkıyor.

*“Bugün, yalnızca günümüzdeki sosyalist ve yeni-demokratik kültürlerle değil, aynı zamanda öteki milletlerin daha önceki kültürlerinde, söz gelimi çeşitli kapitalist ülkelerin Aydınlanma Çağındaki kültürlerinde de bizim için yararlı olan her şeyi özümsemeliyiz. Ama bu yabancı malzemenin tek bir kırıntısını bile eleştirmeden geçirmeden yutmamak, onu yediğimiz yemeğe*

*uyguladığımız işlemde geçirmeli, yeni ille önce çiğnenmeli, sonra mide-mizin ve bağırsaklarımızın salgılarının işlemine terk etmeli, daha sonra da sindirilecek besin ile dışarı atılacak posayı birbirinden ayırmalıyız. Beslebilmemiz için böyle yapmamız gerekir.” (Mao Z. 1978, s. 338)*

Kapitalist-emperyalist kültürün dünya halkları ve devrimcileri üzerinde yarattığı etkinin, ayrıntılı olarak değerlendirilmesi önemli bir ihtiyaçtır. Yüzlerce yıldır egemen olan, girdiği pazarlar yoluyla dünyanın dört bir tarafına yayılan bir sistemden bahsediyoruz. Halklar, birbirleri hakkındaki ve hatta kendileriyle ilgili bilgileri bile emperyalizmin en önemli politikalarından birinin, halkları bölme ve birbirine kırdırma olduğunu bildikleri halde Batı'dan öğreniyorlar. Örnek vermek gerekirse, aşağıda İslami kültür ile ilgili söylenen sözler, biraz düşünce yapımızı kazıdığımızda bize tanıdık geliyor mu? Bu sözlerin evrensel bir doğruymuşçasına, sorgulanmadan, mutlak olarak alınması; emperyalist kültürün etkisi değil midir?

Avrupalı olmayan, farklı kültürlere ait kitapların da Stanford Üniversitesi'ne alınmasına Türkiye'de de iyi bilinen yazarlardan Bernard Lewis'i itirazını Edward Said aktarıyor:

*“Okuma listesinde yapılacak değişiklikler Batı kültürünün kaldırılıp atılmasıyla eşdeğer olacağından, bunu köleliğin, çok eşliliğin ve çocuk evliliğinin (bunları böylece, tek tek sayıyordu) geri getirilmesi gibi konular izleyecektir. Lewis bu şaşkıncı teze, Batı'ya özgü olduğuna inandığı diğer kültürlerle duyulan merak'ın da sona ereceğini ekliyordu.” (Said E. 2009, s. 83)*

Kapitalist sistemin başlangıcından itibaren ve özellikle son 150 yılda, çıkan her savaşta dahli olan ve dünyada bir tanesinde atom bombası kullanılan iki büyük savaşa yol açan emperyalistlerden değil de, çoğu zaman “Arapların” şiddet eğiliminden veya İslamiyet'in, Musevilik veya Hıristiyanlığa göre daha yozlaşmış bir din olmasından bahsedilmesi ve bunun bilimsel/edebi kitaplarla bu şekilde işlenip-sunulmasının Batı kültürünün üstün olduğu savına dayanan oryantalizm olduğu açık değil midir?

**Kapitalist-emperyalist kültür (sanat ve edebiyat anlamında) dünya geneline yayılmıştır.** “Geri kalmış” coğrafyalara modern Avrupalıların ve dünyanın hamisi ABD'nin, gerekirse silahla-ışgalle, bazen gizli operasyonlarla yönetimleri devirerek, insanları kaçırmakla “medeniyet” götürmek için çok uğraştıkları kitaplarda, sinemalarda, dizilerde anlatılıp durulur. “Dünya klasikleri” denilerek, dünyanın dört bir yanındaki okullarda okutulan kitaplar hep Batı menşeilidir. Bunların arasında diğer kültürlere sahip kitapların olması, yukarıda aktardığımız Bernard Lewis'te somutlaşan itirazlarla karşılaşmaktadır. Diğer tüm uygarlıklar “merak açısından incele-

necek” kültürlerdir. Bu “merak”, çoğu zaman siyasi amaçla olmaktadır. **Antropolojinin çıkışı da bu temeldedir. İlk antropologlar 19. yüzyıl ortalarında Kuzey Amerika ve Britanya’da ortaya çıkmıştır.** Bu antropologlar, sömürge ülkelerdeki halkları inceleyip, hangi yöntem ve usullerle daha iyi yönetilebileceklerinin esaslarını belirliyorlardı. Kuzey Amerika yerlilerinin kapatıldığı rezervasyon kampları bu antropologların keşfidir. Her ne kadar günümüzde antropolojinin insanı, kültürel, toplumsal çeşitliliği içerisinde anlamaya çalıştığı iddia edilse de esasının değişmediği ve hakim olanın Avrupa merkezci yaklaşım yani Avrupa toplumunu, sanayisini, bilimini, siyasetini, kültürünü merkeze koyup bununla karşılaştıran bir yaklaşım olduğu görülmektedir.

Burada sorulması gereken, bu anlayışlardan kopuş sağlanıp, kendi kültürümüzle “içeriden” ilişkilenmede adımlar atıp atamadığımızdır. “İçeriden” yani emperyalist yazının, sinemanın oluşturduğu, şekil vermek istenen herhangi bir “nesneyi” incelemiş gibi bir tutumla değil, onun bir parçası olduğunu bilerek ilişkilenmekten bahsediyoruz. Ön Asya<sup>5</sup> ve Anadolu kültürlerine yoğunlaştırsak bile, eğer bu yönelim öğrenme ve içselleştirmeyi amaçlamıyorsa, sadece öğretici olmayı amaçlıyorsa; modernist/Aydınlanmacı kültürden bir farkı olmayacaktır. Burada kısaca şunu da vurgulamak isteriz ki, yukarıda aktardığımız Başkan Mao’nun sözlerinde belirttiği “beslenmemiz için gereken adımların” tüm “gıdalar” için geçerli olduğunu düşünüyoruz. Bu benzetmeden devam edersek –anlatmak istediğimiz- emperyalist kültürden “ilericilik”, “çağdaşlık” adı altında “beslenmelerin” bu gıdalara alıştıktan sonra, diğerlerinin tadını büyük bir önyargıyla yabancı saymaları, hatta hiç yemeyi düşünmemeleri, tamamen “posa” veya “faydasız” olarak görmeleridir.

Tarihten bildiğimiz tek köle isyanı Spartaküs ise, Şeyh Bedreddin’den Celali isyanlarından, Karmetilerden, Babeklerden, Zenc isyanından, Hallacı Mansur’dan, Ehmede Xani’den beslenmiyorsak ve hatta içinde yaşadığımız, mücadelemizi yükselttiğimiz halkımızın değerleri olarak öncelikle bunlardan beslenip “damak tadımız” bunlara uygun oluşmuyorsa, kültürü edinmemizde bir sorun olduğu saptamasını rahatlıkla yapabilmeliyiz.

Bu konuyla ilgili olarak son sözü yine Edward Said’e bırakalım:

*“Gerçekçi Avrupa romanının, başlıca amaçlarından birini –toplumun denizaşırı yayılmacılığa olan rızasının, J. A. Hobson’un anlatımıyla ‘Emperyalizmi yönlendiren bencil güçlerin kullanması gereken’ iyilikseverlik, din, bilim ve sanat gibi ‘çıkar gözetmeyen hareketlere özgü koruyucu renklerle’ fark ettirmeden desteklenmesi amacını- nasıl gerçekleştirdiğini anlamadı-*

*ğımız sürece, kültürün hem önemini hem de imparatorluk içinde o zamanki ve bugünkü yankılarını yanlış okumuş oluruz."* (Said E. 2009, s. 49-50)

### **Emperyalist kültür, patriyarkal niteliktedir**

*"Zora dayanan baskı, yerini çürümeye; toplumsal güç aracı olarak başta gelen kılıç, yerini altına bıraktı. İlk gece hakkı, feodal beylerden burjuva fabrikatörlere geçti. Fuhuş, o zamana kadar görülmemiş derecede yayıldı. Fuhuşun yasal olarak kabul edilmiş bir biçimi, resmi bir örtüsü olarak kalan evlilik ise, dört başı mamur bir eş-aldatma ile tamamlandı."* (Marks K. Engels F. 1997, s. 27)

Her şeyin piyasa koşulları içerisinde belirlendiği kapitalist sistemde ikinci cins olarak görülen ve sınıflı tarih boyunca ezilenin ezileni durumunda olan kadının durumu da bu koşullar içerisinde belirlenmiştir.

Kadınlar, manifaktürle birlikte toplumsal üretime çekilmeye başlanır. Kadınlar ve çocuklar, hep daha güvencesiz, daha uzun süreli işlerde çalıştırıldılar. Buna rağmen tam da ataerki kültürünün kapitalist-emperyalist sistemde kendini daha güçlü bir şekilde var ederek sürmesinden dolayı çok daha ucuza çalıştırıldılar.

Kadınların toplumsal üretime çekilmesi; daha çok toplumsallaşmalarının kendilerine güvenlerinin daha çok artmasının, erkek kimliğinden ayrı olarak kendilerini ifadelendirmelerinin yolunu açarken, diğer taraftan kapitalist sistemde daha önce hiç görülmeyen ölçüde yaşanan, *"üretim süreci altüst oluşu, bütün toplumsal koşullardaki kesintisiz sarsıntı, sonu gelmez belirsizlik ve hareketlilik"* (Marks K.-Engels F. 2008, s. 120) en çok kadını etkilemiştir.

Günümüzde dünyanın en ücra köşesinden, "uygarlığın" merkezine getirilen ve sayıları milyonlarla ifade edilen kadınların bedenlerinin zorla satılması, emperyalist kültürde kadının yerini tartışmasız bir şekilde göstermektedir.

Kadınların, burjuva toplumdaki yerinin ne olacağı Fransız Devriminde tarihe mücadeleleriyle geçen kadınların (Olympe de Gouges, Reine Audu, Manon Roland...) idamlar, sürgün ve hapislerle ilk "tasfiye" edilenler olmalarıyla aslında çok net ortaya çıkmıştır. Burjuvazinin "Aydınlanma" dönemindeki meşhur sloganlarının, "modern –yani Avrupalı- erkek burjuvalar" için üretildiği ortaya çıkmıştı: Modern erkek burjuvalar için "eşitlik, kardeşlik ve özgürlük".

Emperyalizmin yayılmacı özelliği nedeniyle, erkek-devlet-askerlik üçgeninde maddeleşen militarizmden de, en çok etkilenen, acı çeken, işkence

edilen, nesneleştirilen, bedeni üzerinde savaş yürütülen kadınlar olmuştur. Japonya Kraliyet Ordusu; Koreli, Taylandlı ve Filipinli 200 bin kadına II. Emperyalist Paylaşım Savaşı'nda ordu görevlileri için zorlu fuhuş yaptırdığını açıklamıştır. Kosova Savaşı'nda, özellikle NATO'nun oraya yerleşmesinden sonra hızla genelevlerin sayısının arttığı bilinir. Savaşlarda, işgallerde kadınların tecavüzü, bin yılların değişmez patriyarkal geleneği olarak, emperyalist sistemde daha "modernleştirilerek" sürmektedir.

Kadın pornografisi; sinema, sanat, edebiyat gibi alanların hepsinde olmazsa olmaz olarak kullanılmaktadır. Genç, aşırı zayıf ve belirledikleri güzel kriterine uymayan kadınların, görsel hiçbir kültür etkinliğinde yer alması mümkün değildir.

Edebiyat eserlerinden sinemalarda, bağımsız, kendine güvenen mücadeleci kadın portreleri parmakla sayılacak kadar azdır. Kadın kişilikler, genelde güçlü bir erkek karakteriyle birlikte ele alınır. Kadının erkekten ve ailesinden bağımsız olmaması gerektiği işlenir. "Pornografik ve iffetli" (Adorno T.W., Horkheimerin, 2010, sf. 187) bir ele alış vardır.

Emperyalist kültür, patriyarkal niteliktedir ve bu gerçeklik hiç olmadığı kadar şiddet ve savaşlarla iç içe geçmiştir. Bunlarla bağlantılı olarak da muhalif kadın hareketleri olsa da durum yine de iç açıcı değildir. 1890'larda yazılan ve işçi sınıfından karakterleri eserlerinde barındıran Arthur Morrison'ın kitaplarını A. Swingewood şöyle değerlendirmektedir:

*"Morrison'un roman ve öyküleri özellikle anlamlıdır; çünkü işçi sınıfından karakterler, duygusallaştırılıp, romantikleştirilmesinden, belirgin bir sınıfsal çerçeve içinde sağlam ve gerçekçi bir şekilde resmedilmekte, olaylar ise, tümüyle işçi sınıfına ait ortamlarda geçmektedir. Yine de Morrison Victoria çağı edebiyatın egemen anlayışlarını çok da sorgulamadan kabul etmektedir: 'Cehennemdeki işçileri' ümitsizdir; kültürleri şiddet, suç ve süreklili sefaletin kültürüdür; içinde yaşadıkları ortam bireyselliği yıktığı gibi herhangi bir değişiklik imkanının da önünü tıkar. İşçi sınıfı kültürü baskıcı ve cansızdır."* (age, s. 84-85)

Sendikal hareketin gelişmesine, krizler dolayısıyla grevler yapılmasına, çatışmalar yaşanmasına ve büyük sınıfsal hareketlilikler olmasına rağmen bunlar edebi eserlere yansımaz. İşçiler, fabrika ve iş yaşamından bağımsız olarak, belli nitelikler yüklenerek bireysel bazda ele alınırlar. Dönemin kitaplarında belirgin olarak öne çıkan kişileri A. Swingewood şöyle örnekendiriyor: Sınıfsal eşitsizliğin değiştirilemezliği, egemenlerin (yöneticilerin) varlıklarının tartışılmazlığı, yetkin birilerinin toplum yerine düşünüp karar almasının zorunluluğu gibi aslında günümüzde de çeşitli yollarla/araçlarla

halka ulaştırılmaya, kalıcı kılınmaya çalışılan mesajlar yoğunluktadır. İşçi sınıfının içinde yaşayarak kitap yazan Robert Tressel'in kitap kahramanı yoluyla vardığı sonuç dönemin ele alışını çok iyi yansıtıyor!

*"Hayatları boyunca hayvanlar gibi çalışıp yoksulluk içinde yaşadılar. Ama yine de tüm yaşamları boyunca kendilerini soyan bu sistemi savundular ve onu değiştirmeye dair öneriye direnir alay ettiler. Bu insanlar için üzülme hatadır; onlar acı çekmeyi hak ediyor."* (age, s. 91)

İşçiler, "sefalet, cehalet ve yoksulluğun kurbanları" (age, sf. 93) durumdadır. **Kitaplara yönelik temel eleştiri konusu, elbette ki işçi sınıfının diğer ezilenlerin inanışlarını, kaderciliklerini, "edebi klişelere" sarılışlarını, eğitim durumlarını yansıtışları değildir.** Sorunun ne olduğunu Engels'in Mina Kautsky'ye yazdığı şu yanıtta çok net görürüz:

*"bence sosyalist sorun romanı, gerçek koşulların doğru bir betimiyle o koşullarla ilgili başat geleneksel yanılsamaları giderir, burjuva dünyanın iyimserliğini sarsar, kendisi söz konusu soruna doğrudan çözüm sunmaksızın, hatta zaman zaman görünüşte yan tutmadan, var olanın bengi (ebedi) geçerliliği hakkında kuşkular aşılır ise görevini tümüyle başarmış olur."* (Marks K. Engels F. 1995, s. 62-63)

Önceki sayfalarımızda Marks'ın yabancılaşma teorisini incelerken proleter sınıfın da bu sistemde kendine yabancılaştığını, yıkım yaşadığını, "alçalma" içinde olacağını belirttiğini yazmıştık. Dolayısıyla sorun bunun yani gerçekliğin bir yüzünün ifadelendirilmesi değildir. **Sorun gerçeğin diğer yüzünün ifadelendirilmesi, yok sayılmasıdır. Bu gerçeklikte, Engels'in dediği gibi "var olanın ebedi gerçekliği" konusunda kuşkular yaratmaktır.** Veya Marks'ın dediği gibi proleter sınıfın "alçalma içinde bu alçalmaya karşı bir başkaldırma" içinde olduğunun/olacağına aksettirilmesidir.

Egemen sınıflar, "kendi çıkarını, toplumun bütün üyelerinin çıkarı" olarak göstermek zorundadır. *"Kendi düşüncelerine evrensellik biçimi vermesi şarttır."* (Marks K. Engels F. 1992, s. 77) Egemen sınıfların tüm kültürel çalışmalarına yön veren itki budur. Burjuva demokrasisinin "insanlık için" en iyi yönetim tarzı olduğu, tüm toplumların hedefinin Batı medeniyeti olması gerektiği, bu sistemin ebediliği; bahsi geçen egemen fikirlerdir. Kültür-sanat çalışmalarında; devletlerin egemen sınıfın baskı aracı olduğu, şiddet kullanma tekeline sahip orduların varoluş nedeni, ezilen sınıfların örgütlenme yasakları sorgulanmaz. Bunlar kapitalist-emperyalist kültürün "ebedi" bileşenleridir. Ezilenlerin "ebedi" yasaları; yani direnme, örgütlenme, isyan pratikleri ve burjuva düzeni alt etme tarihsel zorunlulukları ancak anti-kapitalist-emperyalist kültürün, sosyalist kültürün gelişmesiyle olacaktır.



## Her şey metalaşıyor, kültür de...

Yirminci yüzyıl başlarında kapitalist-emperyalist işyeri örgütlenmesinde yeni bir aşamaya varılmıştır. Taylorist ve Fordist emek rejimleri tekelci sermaye birikimini karşılayan modeller olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak ABD’de ortaya çıkan Taylorizm, kısa süre içinde tüm kapitalist-emperyalist ülkelerde egemen hale gelir:

*“Takım çalışmasına dayalı mekanik bir hat üzerinde gerçekleşen üretimde emeğin türdeşleşmesi, çalışmanın sürekliliği ve çalışanların kesin itaati iş sürecinin temel ilkeleridir.”* (Öngen T. 1996, s. 123)

Fordist model ise Taylorizm’in daha gelişkin biçimidir. Yarı-otomatik üretim hattına dayanmaktadır. İşçi bantların başında sürekli olarak aynı hareketi tekrarlamaktadır. Üretimin bütünü üzerinde bilgisi yoktur. Kafa ve kol emeği tamamen ayrılmış durumdadır. İşçinin bir bant hattında yer alabilmesi için çok eğitilmiş olmasına gerek yoktur:

*“Ayrıntılı işbölümünü sağlayan iş örgütlenmesi üretim öncesi ve sonrası süreçlerin birbirleriyle ilişkisini kopararak denetim ve karar alma erkini tümüyle emek sürecinin dışına çıkarmaktadır.”* (age, s. 125)

Üretim toplumsallaşmış, elde edilen ürünler kitlesel hale gelmiş ve standartlaşmıştır. Üretimin toplumsallaşması, işçi sınıfının daha güçlü bir şekilde bir araya gelmesine ve örgütlenmesine de yol açmaktadır.

20. yüzyıl iletişim ve ulaşım teknolojisinin de devrimsel bir hızla ilerlediği bir dönem olmuştur ve bu ilerleme halen sürmektedir. Günlük gazetelerin çıkması, radyo ve bir süre sonra televizyon yayınının başlaması, çok geniş kesimlere rahatlıkla ulaşmanın yolunu açıyordu.

Frankfurt Okulu’ndan Adorno ve Horkheimer bu gelişmelere dayanarak “kültür endüstrisi” kavramını öne attılar. Kültür ürünlerinin, kâr odaklı standartize edilmiş ve seri bir şekilde üretildiğini savundular. Tekel koşullarında tüm kitle kültürünün özdeş olduğunu ve bu kültürün teknik yoluyla “toplum üzerinde kazandığı erkin zemininin **ekonomik açıdan en güçlülerin erki olduğu**”nu (Adorno W.T. Horkheimer M. 2010, s. 163) belirttiler. (abç)

En güçlü yayın kuruluşlarının programlarının içeriğini çeşitli ekonomi tekelleri, bankalar ve iktidarlarla olan ilişkiler belirlemektedir. Yapılan araştırmalarla ve anketlerle; tüketiciler sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırmalara göre, dergi, gazete, radyo, televizyon, kitap, sinema için üretilen ürünler de sınıflandırılmakta ve içerikleri bu sınıflandırmaya göre “paket programlar” şeklinde belirlenmektedir. Adorno ve Horkheimer’e göre, kültür endüstrisi aslında eğlence işletmesidir. İnsanları düşünmekten uzak-

laştırmaktadır. Pornografiktir. Tüketicilerin zihnine, ona ne sunuluyorsa bununla yetinmesi gerektiği kazanır.

Frankfurt Okulu'nun teorize ettiği bu kuram 1950'lerden önce geniş çevrelerce benimsenmiş ve savunulmuştu. Aynı ölçüde olmasa da halen, halkı sadece egemenlerin ideolojik saldırısına açık olarak ele alan teoriler üretilebilmektedir. Buna göre "kitleler" her taraftan kuşatıldıkları iletişim araçları ve çeşitli ideolojik aygıtlarla istenildiği gibi yönlendirilmekte, bunun sonucunda bireyler apolitikleşmekte, bencilleşmekte; toplumsal sorunlara kafa yormaktan uzak, kendine özgüllüğü giydiği-kullandığı marka ürünlerden ortaya çıkan, temel özelliği "tüketmek" olan bir nesil ortaya çıkmaktadır. Buna da **tüketim kültürü** denilmektedir.

Kültür endüstrisi ve buna bağlı olarak tüketim kültürü teorisini savunanlar, rahatça şekil verilebilecek, tornadan geçirilebilecek "nesnelere" gibi değerlendirilmektedir. Eğer sadece düşünsel düzeyde bahsi geçen şekilde halk yönlendirilebilseydi, istenilen yöne çekilip, davranışlara sahip kılınsaydı; dünya sokaklarının şu anda çok farklı olması gerekirdi. Yazı boyunca işlemeye çalıştığımız gibi egemen kültürün yanında dünyadaki altüst oluşu kendi penceresinden algılayan bir de ezilenlerin kültürü vardır. "Burjuva çağını" bütün önceki çağlardan ayırt eden, sürekli değişim, belirsizlikler ve hareketlilikler:

*"Bütün sabit, donmuş ilişkiler, beraberinde getirdikleri eski ve saygı değer önyargılar ve görüşler ile birlikte çözülüyorlar, bütün yeni oluşmuş olanlar kemikleşmeden eskiyorlar. Yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor, kutsal olan ne varsa lanetleniyor, ve insan, kendi toplumsal durumlarına ve karşılıklı ilişkilerine sonunda ayık kafa ile bakmak zorunda kalıyor."* (Marks K. Engels F. 2008, s. 120)

Üretim tarzında yaşananlar ve burjuvazinin sonu gelmez saldırıları, yoğun sömürsü ezilenlerin dünyaya "ayık kafa" ile bakmalarının nedeni oluyor. Maddi üretimin, ezilenleri daha çok bir araya getirmesinin yarattığı objektif koşullara, yaşam koşullarına baskılara, kuşatılmışlığa karşı oluşan itirazlar eklenince; burjuvazinin her alanda saltanatının sallandığı daha görünür oluyor.

Ezilenlerin edilgen sayılması üzerine oluşturulan bu kuramın, temel savının yanlış olduğu açıktır. Fakat, kültür ürünlerinin metalaştırıldığı, seri üretimle standardize edildiği, değişim değerinin esas hale geldiği de doğru belirlemelerdir. Özel mülkiyet, rekabet, daha fazla kâr ve yayılmacılıkla belirlenen emperyalizmin kültürünün "değişim değeri" ile karakterize olmasından daha doğal bir şey yoktur. Günümüzde herhangi bir kitapçı

bastırabilmek ve daha önemlisi yayın olarak dağıtabilmek için bile büyük şirketlerle anlaşabilmek şarttır. Eğer şirketler bastırıldığını “şey”in kâr yapacağına inanıyorsa sizinle çalışırlar. Sanat-edebiyat alanında çalışan basım ve dağıtım şirketlerinin önemli bir kısmı artık çok uluslu şirket durumundadır. Yani kartellerin, tröstlerin hakimiyetinin olduğu bir alandan bahsediyoruz. Basımı yapılacak kitabın reklamı, dünyanın dört bir yanında aynı anda başlamaktadır. Televizyon dizileri, sinemalar aynı dakikalarda yayına girmekte, bilgisayar oyunları satışa sunulmaktadır. “Kültür endüstrisi”nin merkezi ABD’dir. Dolayısıyla, ABD’nin dünya üzerindeki kendine biçtiği jandarmalık rolünü meşrulaştıran yapımlar ön sıradadır. Gizli operasyonların, çeşitli darbelerin bir avuç kahraman ABD casusu tarafından dünyayı kurtarmak için nasıl yapıldığının hikayesi en çok revaçta olan çalışmalardır. Bunların ortak özellikleri rahat anlaşılır, akıcı, basit ve hareketli kurgulara sahip olmalarıdır.

Burada popüler ve yüksek kültür ayırımına değinmemizde fayda var. Aslında bu ayırım, yukarıda vurguladığımız hedef kitleye göre üretim yapılmasından kaynaklanmaktadır.

“Popüler” kültürün ortaya çıkışı 19. yy ortalarına denk düşmektedir. Yüksek fiyatlı kitapları alamayan emekçi kesimlere yönelik olarak, ticari amaçlı çıkmıştır:

*“Popüler kültürün temelleri maddi üretimde yatmaktadır; abartılı ve kaba bir dille eşkiyaların ve diğer romantik ilişkilerin serüvenlerini, arasına dedikodu ve idamlara ilişkin haber ayrıntılarını da katarak anlatan erken dönem destanlarını içeren kitaplar, kentteki, kitle pazarlarında tüketilmek üzere profesyoneller tarafından üretiliyordu.”* (Swingwood A. 1996, s. 161)

Çoğu zaman “halk kültürü” ile “popüler kültür” birbiriyle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Oysa ki bu yanlış bir kullanımdır. Popüler kültür; *“bir kitle kavramı ve işbölümüyle kültürel nesnelere mekanik üretimi üzerine kurulu bir üretim tarzına dayanmaktadır.”* (age, s. 165) Popüler kültür, ortaya çıkışı, üretilişi ve içeriğiyle kapitalist-emperyalist kültürün bir parçasıdır. Halk kültürü ise, halkların kendi yaşamlarından ve geçmişlerinden damıtılarak oluşturdukları piyasa ile ilgili olmayan kültürdür. Halk kültürünün, popüler kültürle karıştırılmasının en büyük nedeni; halkın çeşitli kültürel simgelerinin (mesela folklor, türküler, deyişler vs.) egemenler tarafından ticari amaçla kullanılmasıdır. Popüler kültür, ticari ve endüstriyel kurumlar tarafından üretilmektedir. İnançlardan, aşka bilimden modaya, coğrafyaya, maceraya... akla gelebilecek her alanda üretimi olmaktadır.

Popüler kültüre, üretim tarzından ziyade yine izleyicileri/okuyuculara

üzerindeki etkisinden dolayı eleştiri getirenler vardır. Bu eleştirileri Herbert J. Gans şöyle özetliyor:

*"Popüler kültür duygusal olarak yakıcıdır çünkü sahte hazlar sağlar ve şiddete, sekse verdiği ağırlık insanları kabalığa, yabanılığa iter; zihinsel olarak yıkıcıdır çünkü cicili bicili, hayattan kaçan, hayali bir içerik sunarak insanların gerçeklikle baş etme yeteneklerini engeller; kültürel olarak yıkıcıdır çünkü insanların yüksek kültüre katılma olanaklarını azaltır."* (Gans Herbert J. 2007, s. 53-54)

Aslında bu eleştirilere yaklaşımımız, kültür endüstrisine yönelik olduğu gibi, izleyenleri edilgen/pasif saymalarının yanlışlığını vurgulamaktır. Popüler kültürün, sahte hazlara, sekse ağırlık verdiği, cicili bicili hayattan kaçan hayali içerikler sunduğu, sanatsal yönü olmadığı doğrudur. Ama ezilenlerin de bunları "verildiği" gibi almadığı somut yaşamda görüldüğü gibi doğrudur.

**Aslında "popüler" ve "yüksek" kültür ayrımlarıyla; "yüksek kültür" diye kategorize edilen, yaratıcısının özgünlüklerini taşıyan, pahalı giriş biletleriyle girilen galerilerde sergilenen, resimlerin, oda müziklerinin, opera, senfoni orkestrasının, "kaliteli" denen sinema filmlerinin, kitapların kültürel değerler" oldukları yanılsaması yaratılmak istenir.** Sanki bunların kapitalist-emperyalist kültürle ilgisi yokmuş gibi davranılır. Oysa ki bunların pazar payı, popüler kültürden hiç de az değildir. Bunları organize eden, dağıtımını sağlayan yine kâr odaklı çalışan, çoğunluğu da çok uluslu olan şirketlerdir. Bu eserlerin, burjuva düşünme sistemine-kültürüne uymadığında yayınlanamayacağı herkesin bildiği bir şeydir. Uzun yıllar boyunca en objektif haber ajansı olarak lanse edilen BBC'nin 1986 yılında "Afrikalılar" isimli televizyon belgeselini, kendi çektiği halde, içeriğinde Afrika'nın batı tarafından yağmalanıp sömürgeleştirildiği fikri olduğu için yayımlamadı. Belgeselin yayımlanması için mali destek veren -ismi yine şatafatlı olan- "Ulusal İnsan Bilimleri Vakfı" desteğini geri çekti. (Said E. 2009, s. 83-84)

Çok örneğe gerek yok. Gezi İsyanı süresince "yüksek kültürün" televizyonlarda nasıl kullanıldığını gördük! Özcesi "yüksek kültür" diye sınıflandırılan eserler; ırkçılığın, oryantalizmin, patriyarkalizmin, sınıfsal sömürünün meşrulaştırılmasını çok daha ince ve daha hesaplanmış yapan eserlerdir. Bu yüzden de tıpkı BBC'ye çekilen belgeselde görüldüğü gibi, genelde "insan hakları" tabirini farklı şekilde kullanan, dernekler, organizasyonlarca desteklenirler, elde edilen paraların bir kısmı bu "derneklere" yeni "yaratımlar" için tekrar döner vs. vs.

**Popüler kültürde yüksek kültür de, burjuvazinin denetiminde ve onu yansıtan kültürlerdir.** “Yüksek kültür” olarak tanımlanmasında hiçbir tartışma yaratmayacak olan Verdi’nin ünlü “Mısırlı” operası Aida’yı ele alalım.

Aida, Kahire’yi “modernleştirmekte” kararlı olan Hidiv İsmail Paşa’nın istemiyle, Verdi’ye altın cinsinden 150 bin Frank ödenerek ortaya çıkmış bir eserdir. Günümüzde de sahnelenen bir operadır.

*“Aida; görsel, müziksel ve tiyatrosal bir gösteri olarak Avrupa kültürü için ve bu kültürün içinde pek çok şey yapar ve bunlardan biri de, Doğu’nun temelde egzotik, uzak ve antik, Avrupalılar tarafından bazı güç gösterilerinde bulunabilecek bir yer olduğunu doğrulamaktadır. Aida’nın bestelenmesiyle aynı zamanlarda Avrupa’da açılan “evrensel sergiler, alışılmış bir biçimde, sömürge ülkelerden köy, kent, saray vb. örnekleri içermekte, ikincil ya da aşağı kültürlerin yumuşaklığını ve taşınabilirliğini vurgulamaktadır. Bu ikincil kültürler batılıların huzurun büyük emperyal alanın mikro evrenleri olarak sergilenmekte. Avrupalı olmayanlara bu çerçevede dışında pek az yer verilmekte ya da hiç verilmemektedir.”* (Said E. 2009, s. 183)

Verdi, döneminin geleneksel Avrupa tavrına uyarak Mısır rahiplerini “rahibelere” çevirir!

*“Verdi’nin rahibelerinin işlevsel eşdeğeri, dans eden kızlar, köleler, cariyeler ve ondokuzuncu yüzyıl ortalarında Avrupa sanatında, 1870’lerde ise ön plana çıkan, yıkanan harem güzelleridir.”* (age, s. 195)

Yakından incelendiğinde “yüksek kültür” diye geçen birçok eserde kapitalist-emperyalist kültürün **incelik**le işlendiğini görürüz. Bu normaldir. Unutulmamalıdır ki; kapitalist-emperyalist kültür, burjuvazinin kültürüdür ve onu yansıtabilir; yani ırkçı, oryantalist, patriyarkal, sömürgeci, militarist yapı eserlerde bir şekilde yer bulacaktır. Bize düşen Mao’nun “beslenme” örneğine uygun hareket etmektir. Diğer taraftan sosyalist devrimci kültürü; halkımızın değerlerinden, inanışlarından beslenerek inşa etmektir.

Kapitalist-emperyalist kültür, halkımıza ait değildir. Kapitalizmdeki işbölümünün yansıması olarak halktan kopuk, “sanat için sanat” anlayışıyla yapılmaktadır. Üretimlerin giderek birbirini tekrar eder tarzda olmasının sebebi de budur.

Egemenlerin kültürüne etkin bir şekilde karşı koyabilmemiz, halkımızın direnişçi, mücadeleci kültürünü öne çıkartmamızla olacaktır. Anırtırmada bulunursak; “Hollywood filmlerinden fazla Nazım’a inandığımızda” yani parçası olduğumuz Ön Asya ve Anadolu kültürlerine yüzümüzü daha fazla döndüğümüzde sosyalist devrimci kültürü oluşturabileceğiz.

### Dipnotlar

- 1) Otomatik iplik eğirme makineleri
- 2) Roma mitolojisinde ateş ve maden tanrısı
- 3) Roma mitolojisinde yıldırım vb. doğal güçleri simgeleyen tanrı
- 4) Yunan mitolojisinde hırsızların ve tüccarların tanrısı
- 5) "Ön Asya" derken egemen literatürde "Ortadoğu" olarak geçen bölgeyi kastediyoruz. "Nerenin doğusu?" sorusunun cevabı: Avrupa'dır. Birçok coğrafi tanımlama Avrupa merkez alınarak kullanılmaktadır.

### Kaynaklar:

- 1) Adorno T.W. Horkheimer M. (2010) Aydınlanma Diyalektiği, Kabalcı Yayınevi
- 2) Cevizer A. (2012), Felsefe Sözlüğü, Say Yayınları
- 3) Edward Said, (2009), Kültür ve Emperyalizm, Hil Yayınları
- 4) Gans Herbert J. (2007), Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, YKY
- 5) Harman C. (2011), Halkların Dünya Tarihi-Taş Çağından Yeni Binyıla, Yordam Yayınları
- 6) Ed: Köksal Alver-Necmettin Doğan (2011), Kültür Sosyolojisi, Hece Yayınları
- 7) Marx K. Engels F. (1992), Alman İdeolojisi (Feuerbach), Sol Yayınları
- 8) Marx K. (1993), Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı, Sol Yayınları
- 9) Marx K. Engels F. (1995), Yazın ve Sanat Üzerine (1), Sol Yayınları
- 10) Marx K. Engels F. (1997), Yazın ve Sanat Üzerine (2), Sol Yayınları
- 11) Marx K. (1999), Grundrisse, Birinci Kitap, Sol Yayınları
- 12) Marx K. (2000), Kapital, I. Cilt, Sol Yayınları
- 13) Marx K. (2005), 1844 El Yazmaları, Ekonomi Politik ve Felsefe, Sol Yayınları
- 14) Marx K. (2007), Yabancılaşma, Sol Yayınları
- 15) Marx K. Engels F. (2008), Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri, Sol Yayınları
- 16) Öngen T. (1996), Prometheus'un Sönmeyen Ateşi, Günümüzde İşçi Sınıfı, Alan Yayıncılık
- 17) Swingewood A. (1996), Kitle Kültürü Efsanesi, Bilim ve Sanat Yayınları
- 18) Terry Eagleton (2011), Kültür Yorumları, Ayrıntı Yayınları
- 19) Tomlinson J. (1999), Kültür Emperyalizm-Eleştiriler Bir Giriş, Ayrıntı Yayınları
- 20) Zedung M. (1978), Kültür, Sanat ve Edebiyat Üzerine, Aydınlık Yayınları

# Toplumsal cinsiyet ve kültür

►► Emperyalist-kapitalist sistemin her şeyi metalaştırdığı sistemde, kültür sanat ürünlerinin de toplumsal cinsiyet penceresinden bakılarak kökten bir eleştirisinin yapılması gerekmektedir. Yaşamın tüm ayrıntılarına sızmış olan eril tahakkümün edebi eserlerden sinemaya, tiyatrodan resime kadar tüm sanat alanlarındaki tezahürlerine karşı savaş açmaksızın yeni demokratik kültürden de sanattan da bahsetmek mümkün olmaz. ◀◀

Konuya başlamadan önce, toplumsal cinsiyet ve kültür meselesinin çok farklı bileşenlerin, başlıklarının ve derinliğinin olduğunu belirtmeliyiz. Biz yöntem olarak öncelikle toplumsal cinsiyetin ne olduğunu, işlevini, sömürü ilişkisiyle birlikte sistem için önemini ortaya koyup, toplumsal cinsiyet inşasında kültürün bir alanı olarak özelde sanat ve edebiyatta kadın imgesine bakacak ve alternatif, yeni demokratik kültürün toplumsal cinsiyetin ortadan kaldırılmasına nasıl katkıda bulunabileceği ile sonlandıracağız.

## Toplumsal cinsiyet belası

Toplumsal cinsiyetin kavram olarak tarihi çok eskilere dayanmamaktadır. Kavramı ilk olarak 1960'larda psikiyatri alanında kullanılırken, 1970'lerle birlikte birçok feminist kadın kuramcı tarafından tartışılarak geliştirilmiş, böylece de kadının ve erkeğin doğuştan getirdikleri özelliklerin toplumsal yaşamda belirleyici olduğu yönündeki düşünceye karşı bu kavramlaştırmayla önemli karşı çıkış gerçekleştirilmiştir. Bu kavramla birlikte cinsiyetin sadece biyolojik bir özellik olarak kabul edilmesine karşı yürütülen mücadelede önemli bir alan açılırken, aynı zamanda cinsiyetler arasındaki ilişkilerin toplumsal boyutu da tartışmaya dahil edilmektedir. Her ne kadar, Marks ve özellikle de Engels, kadının ezilmesinin tarihi kökenlerini özel mülkiyet ve ailenin ortaya çıkışında bularak kadının doğuştan gelen özelliklerinin ezilmesinin nedeni olmadığını ortaya koymuş olsa da, bu tarihsel kökenin toplumsal yaşama nasıl etkide bulunduğu toplumsal cinsiyet kuramıyla birlikte daha görünür olmuştur.

İçeriği **toplumdan topluma değişen** ve **tarihsel olarak şekillenen** “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliği” olan toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak kadınla erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanmasını, toplumun bu iki cinsi birbirinden ayırt etme biçimini, onlara verdiği toplumsal rolleri anlatmak için kullanılan bir kavramdır. Yani cinsiyet, biyolojik özelliklere işaret etmekten, toplumsal cinsiyetin, içinde bulunulan toplum tarafından inşa edildiği ve pekiştirildiği kabul edilir.

Burjuva demokrasilerinin var olduğu kapitalist ülkelerde toplumsal cinsiyet rolleri (özellikle bizim gibi ülkelerden bakınca) yokmuş gibi görünmesinin nedeni de alışkanlıklardan sosyo-ekonomik yapıya kadar bir dizi faktörün toplumsal cinsiyet özellikleri üzerinde etkide bulunmasıdır. Yani Almanya toplumu ile Hindistan toplumunun kadından beklentilerinin farklı olması kadar doğal bir şey olamaz. Aynı şekilde, 1930’ların Türkiye’si ile 2000’lerin Türkiye’si arasında kadınların (ve de erkeklerin) konumu açısından yaşanan değişimlere baktığımızda, cinsiyet eşitsizliğinin en ağır haliyle sürdüğünü ve fakat kadın ve erkeklerden beklentilerin nispeten farklılaştığını söyleyebiliriz. Ancak bu değişim hali elbette “erkek egemenliğine ya da toplumsal cinsiyet ilişkilerine” yönelik bir eleştiri üzerinden değil, sermayenin ve toplumsal düzenin devamının sağlanması için **değişen gerekler** üzerinden şekillenmiştir.

Bunun en açık örneğini, güncel bir tartışma olarak çocuk teşvik meselesinde görebiliriz. 1980’lerde kamu spotları, reklamlar ve eğitimlerle kadınlar doğum kontrolüne yönlendirilirken, kadınlardan az çocuk yapmaları beklenirken, bugün sermayenin daha fazla ucuz işgücü ihtiyacı ve nüfusun hızla yaşlanması ile oluşturulan nüfus politikalarıyla kadınlar daha çok çocuk yapmaya teşvik edilmektedir. Bu durum, kadına bakış açısının ya da kadının konumunun değiştiğini değil, egemen sınıfların ihtiyacının değiştiğini gösterir.

Toplum, kadın ve erkekte, beklenti içinde olduğu rol modellere uygun kimlikler geliştirmesini bekler. Eril iktidarın egemen olduğu bir toplumun beklentileri ve oluşturduğu rol modellerin kadını baskı altına alması, yok sayması, bedenini ve emeğini kontrol-denetim altında tutması vs. kaçınılmazdır. Yani, kendine biçilen rollerle kadınlar, eril iktidarın yaptırımlarına maruz kalmaktadır.

İnsanın erkek, dişi veya interseks olarak dünyaya gelmesi, toplumda edineceği cinsiyet rollerinin de başlangıcını oluşturur. Bebek için daha



doğmadan önce pembe ya da mavi bir dünya zaten yaratılmıştır. Bu renk seçimleri dahi tesadüf değildir; pembe duyguları ve hayalleri çağrıştırırken; mavi ise mantığın ve aklın rengi olarak kabul görmektedir. Yani bu şekilde insan yavrusu ilk gözünü açtığında toplumsal cinsiyet dersleri de başlamış olur. İlk andan itibaren çocuğun önüne bir dizi kurallar, modeller, örneklemeler, davranış modelleri vs. vs. konarak bu eğitim devam ettirilir. “Öğretmenler”; aileden başlayarak okula, televizyona, arkadaş gruplarına, çevreye, vs. vs. uzanırken, “öğrenmenin” de öğretimden taklide, rol model almaktan özdeşleştirmeye ve zorunluluğa kadar birçok çeşidi vardır. Bu şekilde birey üzerinde toplumsal olarak elbirliğiyle oluşturulan kimlikler kadınlık ve erkeklik rolleri olarak ortaya çıkar. Toplumun, bu rol modellere uymayanlara yönelik yaptırım ve cezalandırmaları da yok saymaktan, toplumdaki dışlanmaktan öldürülmeye kadar geniş bir alanı kapsar.

Kodları ataerkil düzen tarafından belirlenmiş olsa da, toplumu oluşturan kadın ve erkeklerden hem bu rolleri kabul etmesi (boyun eğmesi) hem de diğer bireylere öğretmesi beklenir. Dolayısıyla kabul etmek ya da boyun eğmek yetmez, ataerkinin düzenlediği bu rollerin aynı zamanda içselleştirilmesi de gerekir. *“Foucault’a göre, kadın ile erkek arasındaki ilişkilerde, aile içindeki ilişkilerde, öğretmen-öğrenci ilişkisinde, bilen-bilmeyen arasındaki ilişkilerde, güçlü ile zayıf arasındaki ilişkilerde egemenliklerin yeniden üretilmesini sağlayan şey, gücün baskı altına alıcı, ezici, dışlayıcı yönünden ziyade, uysallaştırıcı ve içselleştirici yönüdür.”* [Yapı ve Fail İlişkisinden Hareketle Ataerkil İdeoloji ve Toplumsal Cinsiyet Etkileşimini Anlamak, Ayben Soner] Zira, boyun eğenin, kendisinden isteneni sadece yaptırımların gücü ile yapması durumunda, orada bir iktidar ilişkisinden bahsetmek mümkün olmaz. **İktidar ilişkisinin gerçekleşmesi için zayıf tarafın (belli ölçülerde de olsa) kabulü şarttır.** Zor’un rolü kesinlikle yadsınmamakla birlikte ona indirgenen bir ilişki, hem iktidarın gücünün tüm topluma yayılmasını engeller hem de başkaldırı ihtimalini (aksi duruma nazaran) fazlasıyla içinde taşır. İşte, konu başlığımız olan kültür de bu noktada ve bu işleyle devreye girer.

Burada özel olarak bir noktaya dikkat çekmek gerekir: Kadınlar üzerinde sistemin, (eril) tahakkümünün nasıl gerçekleştiğini anlamada, toplumsal cinsiyet tanımlaması, önemli bir kavramsallaştırma olmakla birlikte, tek başına yeterli değildir. Örneğin, “bazı” kadınların, başka “bazı” kadınları nasıl ezdikleri-sömürdüklerini, kadın emeğinin nasıl gasp

edildiğini vs. toplumsal cinsiyet rolleriyle açıklamak yeterli olmamaktadır. Açıktır ki, mevcut sistemden kadının aldığı “pay”, mülk sahibi sınıfın kadını ile mülksüz köle/ köylü/işçi kadının arasında hiçbir zaman eşit olmamıştır. Mülk sahibi olmasa da kocasının ya da babasının sahip olduğu mülk, köle sahibinin, feodal beyin veya burjuvazinin kadınına sınırlı da olsa belli hakların ve “özgürlüklerin”, imtiyazların tanınmasına neden olmaktadır. Ancak ataerki **bütün sınıflı toplumlara içkin** olduğundan, “özgür” kadının sahip olduğu her şeyin **sınırlarının belirleyicisi** de mülkün sahibi olan erkek olmuştur. Ama köle/köylü/işçi kadın bir taraftan ataerkinin tanıdığı ayrıcalıktan yararlanan erkeğin, diğer taraftan da egemen olan sınıfın sömürsü, baskısı ve şiddetine maruz kalmaktadır. Bu nedendir ki, her iki sınıftan kadınların eşitlik istemiyle verdikleri mücadele, tarihler boyudur dönem dönem birleşse de, sınıfsal içeriğinden kaynaklı genelde ayrı kulvarlarda sürdürülmüştür.

Kısacası aynı toplumda ve aynı tarihsel süreçte de olsa **tek bir kadınlık halinden** bahsedilemeyeceği, bu kavramın sınıfsal analizle buluşmadığı noktada kadınları tek bir kategoride tanımlayarak açmaza düştüğü görülebilir. Ancak, konumuz direkt bu olmadığı için, kadının ezilmesinin kültürle bağlantısını toplumsal cinsiyet (ve rolleri) üzerinden kuracağız.

İkinci vurgu ise, toplumsal cinsiyetin ya da ataerki sistemin sadece kadınların kendine, cinsiyetine ve insanlığına yabancılaştırılması olarak alınmaması gerektiği üzerine olmalıdır. Ataerki toplum, sadece kadınları değil, erkekleri de kendi cinselliğine ve insanlığına yabancılaştırarak ezer. Ondaki beklenen ve sürekli ulaşılması gereken “erkeklik rolü”nün gerçekleştirilmesinde kadınların, çocukların, LGBT bireylerin (hatta kendinden daha güçsüz erkeklerin) bir iktidar alanı olarak kullanılması gerektiği bu durumu değiştirmez ancak önemli bir **farklılık** da yaratır.

Marks ve Engels’in yabancılaşma üzerine yazdığı şu ifadeler (konuyla direkt bağlantılı görünmese de) belki bu durumu (farklılığı) daha iyi açıklayacaktır:

*“Varlıklı sınıf ile proletarya sınıfı, aynı insanal yabancılaşmayı temsil ederler. Ama birincisi kendini bu yabancılaşma içinde kendi yerinde duyar; bu yabancılaşmada bir doğrulama bulur, kendinin bu yabancılaşmasında **kendi öz erkliliğini** görür ve onda insanal bir var oluş **görünlüşüne** kavuşur, ikincisi, kendini bu yabancılaşma içinde yıkıma uğramış duyar, bu yabancılaşmada kendi erksizliğini ve insandıışı bir*

*varoluş gerçekliğini görür. O, Hegel'in bir deyimini kullanmak gerekirse, alçalma içinde bu alçalmaya karşı bir başkaldırmadır –onun insanal doğasını yaşamdaki durumuna karşı kılan, bu doğanın açık, kesin, bütünsel yadsınmasını oluşturan çelişkinin, onu zorunlu olarak götürdüğü bir başkaldırma.”* (Mark K. Engels F. 1995, sf. 129)

Engels'in izinden giderek [*"Ailede erkek burjuvadır, kadın proletaryayı temsil eder"* (Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni)] yukarıdaki alıntıdaki varlıklı sınıf ile erkeği, proletarya ile kadını özdeşleştirdiğimizde bahsettiğimiz farklılık apaçık ortaya çıkmaktadır.

### **Toplumsal cinsiyetin belirleyeni olarak ataerki ve sömürü**

Bilindiği gibi özel mülkiyetin, sınıfların ve dolayısıyla sömürünün ortaya çıkışıyla birlikte, kadın, kendini toplumsal cinsiyet rolleriyle zincirlendiği ve emeğinin görünmez kılındığı ataerki sistemin baskı mekanizmalarının en alt basamağında bulacaktı.

Her bir toplumsal yapıyı, bir öncekine göre ileri bir noktada değerlendirmek mümkünken, kadın için bu durum-süreç tersine işlemiş ve her ne kadar ataerkinin zincirleri her yeni toplumsal düzenle birlikte daha bir gözlerden saklansa da, üzerindeki iktidar-erk güçlenerek devam etmiştir. Yani kadın için "saçından sürüklenecek" götürüldüğü mağaranın yerini taş binalar alsa da mağara ya da ev fark etmeden kadının üzerindeki ataerki güçlenerek sürmüştür.

Ortaya çıkışından bugüne bütün sınıflı toplumların **karakteristik özelliği** olan ataerki, her toplumsal değişimle birlikte egemenlerin çıkarları doğrultusunda çeşitli değişimlere uğramışsa da öz itibarıyla hep aynı kalmıştır. **Bütün toplumsal alt üst oluşlar, kadının (da) üretken emeği üzerinden gelişmiş ama kadının emeği hep yok sayılmış, bu durum din, gelenekler, örf ve adetlerle de beslenmiştir.**

Sömürü sistemlerinin dayanaklarından en önemlilerinden biri olan ataerki, gözlerden gizlenerek varlığını (dolayısıyla sistemin varlığını) devam ettirme işini yaşamın her alanına nüfuz eden-edebilen toplumsal cinsiyet rolleriyle yerine getirmektedir. Toplumsal cinsiyet modelinin, kuşaktan kuşağa, aileden çocuğa vs. geçişinin-aktarılmasında en önde gelen rollerden birini de kültürün oynadığını söyleyebiliriz.

### **Toplumsal cinsiyet ve kültür**

Yazının başında da bahsettiğimiz gibi, toplumsal cinsiyet ve kültür ilişkisinin birçok başlığı ve bileşeni mevcuttur. Toplumsal cinsiyetle şekil-

lendirilmiş kadınların kültür üretimindeki yerinden, tüm alanlarında eril iktidarın hakim olduğu kültürün aktarımında kadının misyonuna, kadının kültür ürünlerinde nasıl nesneleştirildiğine kadar çok geniş bir alandır bu. Elbette bu durum aynı zamanda kültürün çok geniş bir alanı kapsamından da ileri gelmektedir.

Clifford Geertz, kültürün tüm yaşam tarzını anlamlı bir şekilde düzenleyen, dünya hakkındaki bir inançlar, değerler ve düşünceler sistemi olduğunu varsayar ve "*Gündelik hayatın resmi olmayan mantığı*" olarak tanımlar. Bu tür inançlar ve değerler, dünyanın "doğası" hakkında tümüyle bilinçli olarak değil, genelde zimnen ve üstü örtülü biçimde sahip olunan varsayımlardır.

Kültürü en genel anlamıyla, bir toplumun ürettiği maddi ve manevi değerler bütünü şeklinde kabaca tanımladığımızda karşımıza kocaman bir dünya çıkar. Bu bütünün kapsamına yaşam ve üretim tarzından eğlence ve dile, sanat ve edebiyattan, giyim tarzına, gelenek ve göreneklere, tüketim alışkanlıklarına vb. kadar sınırsız bir alan girmektedir. Tüm kültür alanlarının, aynı zamanda kadınların denetim ve baskı altında tutulmasını meşrulaştırma göreviyle işlevlendirildiği bir gerçekliktir. Bu alanların tek tek ve tüm gözeneklerine kadar incelenerek eril unsurlardan temizlenmesi, toplumsal cinsiyet eşitliğinin inşasında olmazsa olmaz bir görevdir.

Kültürün kapsadığı tüm alanlara değinmemiz mümkün olmadığı için, toplumsal cinsiyete en görünür olduğu alanlardan biri olarak sanat ve edebiyat cephesine kısaca bakalım. Bakın bir Partizan okuru, sanat dünyasında kadınların neden bir türlü "büyük" olamadığını nasıl anlatıyor:

### **BENİM BABAM BÜYÜK, ANNEM KÜÇÜK BİR SANATÇI**

*"Bedenin senin savaşı alanındır..." (Miranda Glover)*

**"Neden büyük kadın sanatçı yoktur?"** Bu soruyu herhangi birine sorduğunuzda yanıt almakta güçlük çekebilirsiniz. Zaten soru, sorudan çok bir yargı içeriyor aslında. Cevabı bilinen bir şey gibi... Ama sadece "gibi"... Böylesi bir soruya verilecek yanıt için önce şu soruyu yanıtlamak gerekiyor.

Sorumuz yine herhangi birine: **"Büyük sanatçıları sayar mısınız?"** Hemen hemen alacağımız yanıtlar aynı olacaktır. **Müzikte;** Beethoven, Mozart, Schumann, Bach, Chopin, Verdi, Tsyhovki, Donizetti, Vivaldi... **Resimde;** Leonardo da Vinci, Vangogh, Gauguin, Loutreck, Rem-

brand, Picasso, Dali... **Şiirde**; Neruda, Aragon, Goethe, Schiller, Dante... **Romanda**; Tolstoy, Balzac, Dickens, Steinbeck, Marques, Victor Hugo, Ernest Hemingway, Mark Twain... **Tiyatroda**; Shekespeare, Dario Fo, Brecht, Cehov, Samuel Becket...

Genelde yanıt olarak alacağımız isimler bunlar olacaktır. Şimdi neden bu kadar çok ismi sıraladık? Elbette ki amacımız size isimleri tanıtmak değil fakat isimler arasındaki bağlantıyı göstermektir. Herhangi biri bu isimleri sıraladığında bu isimlerin büyük bir çoğunluğunun **batılı, beyaz ve erkek** olduğunun farkında bile olmayacaktır.

İşte ilk sorduğumuz sorunun yanıtı burada yatmaktadır. **Batılı, beyaz ve erkek**lerin sanatında bırakın büyük olmayı kadın sanatçı olmaması gayet normaldir. Bu, aslanların tarihini avcıların yazması kadar normalmiş gibi bir algı yaratmıştır insanların zihinlerinde.

Kadın sanatçı vardır! Kadın üretimin her alanında olduğu gibi sanatta da üretmiştir. Fakat tarihi hep avcılar yazmıştır. Bu nedenle kadınlar sanatsal yaratıda "büyük" yaftasını alamamışlardır. Bu sorun sadece kadın için değil, doğulu, siyahî ya da tüm ötekiler için geçerlidir. Peki, kadının sanatla ilişkisi sadece yaratmakta mı sekteye uğramıştır? Yanıtı elbette ki hayır! Öncelikle kadın imgesinin tarihsel gelişimine kısaca göz atmakta fayda var.

Bundan 5000 yıl önce yazıyı bulan Sümerlilerin mitolojisinde Yer Tanrıçası **Dilmun** denilen tanrıların oturduğu cennet bahçesinde yenilmesi yasak sekiz çeşit bitki yetiştirmektedir. Fakat Bilgelik Tanrısı Enki vezirine bunlardan toplattırıp yemiş ve tanrıça tarafından cezalandırılarak ölümcül halde hastalanmıştır. Merhametli olan tanrıça diğer tanrıların ısrarı üzerine, Enki'nin sekiz bitkiye karşı hastalanan sekiz organının her biri için tanrı ve tanrıçalar, son organ olan kaburga için, adı "**Kaburganın Hanımı**" ve "**Yaşamın Hanımı**" anlamına gelen Nin-ti'yi yaratmıştır. Bu hikâye sözlü ve yazılı olarak Tevrat'a kadar gelmiş, karşımıza Âdem ile Havva olarak çıkmıştır. Tanrı'ya bitkileri toplayan vezir de bazen şeytan, bazen yılan, bazen de kadın olarak betimlenmiştir.

Bu hikâye daha sonra Tevrat'ta karşımıza Adem ve Havva olarak çıkmıştır. O hikâyede de bilindiği üzere yasak elmayı Havva Adem'e yedirmiş ve bu şekilde cennetten kovulmuşlardır. Bir çok dini resimde Havva ve Adem gösterilirken yılanın da resimde oluşu ve Havva'nın yılanla -kötüyle, şeytanla- özdeşleşmesi sağlanmıştır.

Yunan mitolojisinde de durum pek farklı değildir. Bu sefer karşımıza ilk kadın -insan olarak **Pandora** çıkacaktır. Pandora mitolojide “kötülük kaynağı” olarak nitelendirilmiştir. Tanrılar tarafından Pandora’ya açılması gereken, kapalı bir küp armağan edilmiştir. Ama o, “kadınsal zaafı” olan merak yüzünden küpü açmıştır. Mitoloji sonrasını şöyle anlatır: *“Pandora küpü açar ve yıkıcı kötülükleri kaçıırır. Acılar, yorgunluklar, ağır hastalıklar ölüm getirerek yeryüzüne yayılır. Sadece umut küpün içinde kalır. İnsan soyu çoğalır, kötülük de birlikte çoğalır.”* Bu mitem de anlaşıldığı gibi kötülüklerin dünyaya yayılmasına neden, kadının merakıdır.

Çok tanrılı dinlerde olay böyleyken tek tanrılı dinlerde de durum pek parlak değildir. Yılanın sözünü dinleyip yasak meyveyi yiyen, Âdem’i de aynı iş için kıskırtan Havva’nın günah işlemeye sebep olan tasviri, yüzyıllar boyunca kadının üzerine potansiyel günahkâr etiketinin yapışmasına sebep olmuştur. Aynı gerekçeye dayanarak erkekler günah işlemeye teşvik edilen olarak görülüp, suçlanıp ayıplanmaktan sıyrılanın en kolay yolunu, Havva’nın Âdem’le yasak elmayı yemelerini göstermekte bulmuşlardır (Tevrat-Tekvin Bap 2-3).

Havva gibi Meryem de günahkâr bir kadın olarak bilinmiş, eşi Hz. Yusuf’a melekler tarafından onun Kutsal Ruh tarafından döllendiği söyle-ninceye kadar bu sıfatı taşımak zorunda kalmıştır (İncil-Luk.2:1-7). Kur’an-ı Kerim, mümin kadınların görünen kısımlarını, müstesna olmak üzere, ziynetlerini teşhir etmemelerini, gizlemekte oldukları ziynetleri anlaşıl-sın diye ayaklarını yere vurmamaları gerektiğini buyurmaktadır (Kuran-ı Kerim-Nur 31).

İslam’ın, kadını görünüşü itibarıyla günah işletmeye zemin hazırlama-sı için uyardığı, kadın kimliğini bu şekilde “koruma” (denetim) altına aldığı görülmektedir.

İbrani erkeklerine bugün bile, Tanrı’ya gündelik yakarışlarında *“Ey beni kadın olarak yaratmayan Rabbimiz Tanrı, Evrenin Başı, şükürler olsun sana”* demeleri öğretilir. Eski Ahit’teki bütün diğer yazıların yanı sıra İbranilerin yaradılış söylenceleri de Hıristiyanlığın kutsal yazınında kabul görünce, İsa’nın yolundan giden yazarlar ve din adamları, kadın-ları daha edilgen ve ikincil varlık konumuna sokmakta bir sakınca gör-memiştir.

Sanatla dinlerin tarihinin başlangıcının hemen hemen aynı dönem oldu-ğu birçok tarihçi tarafından neredeyse kesin olarak kabul görmek-

tedir. Hal böyle olunca din ve sanat iç içe geçmiştir, ta ki Rönesans'a kadar. O zaman bile yüzünü Antik Yunan'a dönmüş olan birçok sanatçı eserlerinde yine o Antik Yunan dünyasının kadına bakışını değiştirmeden aynen kopyalamışlardır.

Antik Yunan demokrasisinde kadının da kölelerin de söz hakkı bulunmamaktadır. Kadınları kölelerle eş değer gören, onları sadece bir üreme mekanizması olarak algılayan bir kültürün mirasıdır aslında bugünkü sanatı yaratan ya da şekil veren. Antik Yunan'da kadın kahramana "heroine" denilirdi. Bugün uyuşturucu bir madde olan eroinin kelime kökeninin bu olduğu bilinmektedir. Bir uyuşturucu madde adının kadından türemesi elbette ki tesadüf değildir, olamaz...

Ortaçağ'ın sıkı dini baskı rejiminde kadının yeri neredeyse sıfırlanmıştı. Bu alanda değil kadının sanat üretmesi, herhangi bir noktada sanatın kendisi suç sayılıyordu. Bu karanlık çağdan sonra ortaya çıkan Rönesans, köklerini hastalıklı (kadına bakışta) Antik Yunan'da aramış ve bu nokta üzerinden günümüz çağdaş sanatını yaratmıştır.

Rönesans'ta sanatçının; "bilen" kişi, bir sanat yapıtı vücuda getirebilecek "ödüllendirilmiş" birey olarak ortaya çıkmasına, ilk olarak **Leon Battista Alberti**'nin "**On Painting**" (Resim Üzerine) isimli metninde rastlanır. Metinde, bu yeni ideal sanatçı tipi erkek olarak tarif edilir. Bu tarihten başlayarak, erkeklerin yaptıkları sanatı yüceltip, kadınlarınkini ise aşağı görerek devam eden sanat tarihi bugüne kadar uzanmış, hatta bugün bile değer yargılarımızı etkilemiştir.

Kadın sanatçının toplum ve sanat içindeki yerini daha iyi anlayabilmek için sanat tarihinin başlarına, 16. yy'a uzanmakta fayda var. **Marietta Robusti** 16. yüzyılda yaşamış olan bir kadın sanatçıdır. Kendisi **Ressam Tintoretto**'nun en büyük kızıdır. Robusti, Tintoretto'nun atölyesinde on beş sene boyunca babası ve kendisinden küçük üç erkek kardeşiyle beraber çalışmıştır. O dönemde aile gelenek ve zanaatlarını devam ettiren aile atölyeleri oldukça fazladır ve önemli kabul edilmektedir.

Robusti'nin de çalışmaları tıpkı babasınıninki gibiydi, ama Robusti'nin işleri kendi içinde Tintoretto'nunkinden ayrılıyor ve dikkat çekiyordu. O kadar dikkat çekiyordu ki, Robusti'nin portreleri çok ün kazandı ve zamanın Avusturya ve İspanya sarayları tarafından istendi. Fakat Tintoretto, Robusti'nin bu seyahatlere gitmesine izin vermedi ve onu evlendirdi. Dört sene sonra da Robusti, çocuk doğururken öldü.

19. yüzyılda ise Robusti'ye olan ilgi **romantik ressamlar** tarafından

yeniden alevlenmiş ve o ressamlar tarafından resmedilmiştir. Bu eserlerde, Robusti, Tintoretto'yla beraber görülür, fakat Tintoretto yine sanatçı olarak konumunu korurken, Robusti bir melek, bir model ya da bir esin perisine dönüşmüştür. *"Babanızdan daha başarılı bir ressam dahi olsanız kadınsanız başarılı bir erkeğin arkasındasınızdır."*

19. yüzyıl birçok tarihçi için devrimler çağı olmuştur. Sanat da bu devrimlerden nasibini almış ve birçok yeni akım ortaya çıkmıştır. Bu akımlar içinde eskisine nazaran birçok kadın sanatçı kendisini ifade etmeye çalışmış, kısmen de olsa başarılı olmuşlardır. Fakat yine de kadın, sanat için imgeden ileriye gidememiştir. Bu dönemde toplumsal olaylarla beraber kadın sorununa bakış yavaş yavaş kendini göstermiş ama yine bu durumlar erkek sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Bugün bile birçok erkek yazar üzerine onların eserlerinde kadın sorunsalı araştırmaları yapılmaktadır.

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise sanat artık yavaş yavaş piyasalaşmaya başlamış, özellikle görsel sanatlarda piyasaya birçok atılım olmuştur. Bu piyasa içerisinde ise kadın yine imge olmuş, bu şekilde metalaşma sürecine dahil edilmiştir. Bu genelde bedeniyle -özellikle çıplak- kendini var ettiği bir durumdur. Kadın artık sanatta tüketilmeye yönelik bir nesnedir.

Tüm bunlar yaşanırken toplumsal muhalefet, sınıf anlayışları kadınlara da farklı bir varoluş alanı açmıştır. Kadınlar da dahil oldukları sınıfın kurtuluşu için mücadeleye atılmış ve sadece kadın kimlikleriyle değil sınıfsal kimlikleriyle de var olma mücadelesi vermeye başlamışlardır. Bu anlamda 1914 yılında Londra Ulusal Müzesi'nde **Velazquez**'in Venüs tablosunun parçalanışı iyi bir örnek oluşturmaktadır. **Mary Richardson**'un elinde bir baltayla Venüs tablosunu parçalaması aslında 1914 yılında kadınların oy kullanma hakkına ve hapisanede kötü muamele gören Suffragette Hareketi'nin öncüsü **Emily Pankhurst**'ın durumuna dikkat çekmek içindi. Aynı zamanda erkeklerin Venüs heykeline bakarken kadın bedeninin aşağılandığını gördüğünü ve bundan da rahatsızlık duyduğu için o tabloyu parçaladığını söylemiştir. Bu eylem tarihteki ilk kadın performans sanatçısını doğurmuştur aslında.

20. yüzyılın yarısında reklam piyasası, medya, televizyon, fotoğraf gibi alanlarda kadın tamamen metalaşmış ve pazarlar için iyi bir reklam imajına dönüşmüştür. Bu dönemde porno ciddi bir biçimde kitlelerin beyinlerini tahrip etmeye başlamış ve bunun da baş aktörü olarak kadın



kullanılmıştır.

1960'lara geldiğinde ise bir hareket olarak feminizmin yükselişe geçtiği görülmektedir. Bu yükseliş elbette ki kadının sanatına da yansıtacak, birçok feminist sanatçı ortaya çıkacaktı. Bu arada feminist kültür çalışmaları da başlamıştı. Yapılan en büyük işlerden ilki, tarihte adı yok sayılmış kadın sanatçıları bulmaktı. Oysaki bu ne kadar doğrudu? Bulduklarında "büyük sanatçı kadınların" varlığını erkeklere mi ispat edeceklerdi? İspat aradıkları nokta yine "Batılı ve beyazdı". Sadece kadın listeden düşürülmüştü...

Feminist sanat genelde kendini performans olarak ifade etmeyi tercih etti ya da onu kendine uygun gördü. Bu performanslarda özellikle sanatçılar kendi bedenlerini kullanmaktan çekinmediler. O zaman kadar yaratılmış kadın imgesinin kırılması için birçok sanatsal, manipülatif performans gerçekleştirdiler. Bu performanslar genelde kadın üzerine yoğunlaşmışsa da günün gerçeklerinden bağımsız da düşünülemezdi.

Birçok şey özellikle ezen-ezilen çelişkisi de bu kadın sanatçıların eserlerinde kendini gösterdi. Ama bu çabalar saman alevi gibi anlık tasarılar ya da yıkıcı faaliyetler olduğu için ve bir de bireysel çabalarla geliştiklerinden pek faydalı olduğunu söyleyemeyiz... Kitleden kopuk, tamamen sanatçının bireysel egosuna dayalı olan bu işler, genelde anarşist örgütlenmeleri ya da var olanın yıkımı şeklinde beden buluyordu sanatçıların işlerinde. Oysaki sorun sadece kadın sorunu değildi. Sınıfsal bir sorun tüm çıplaklığıyla ortada duruyordu. Ve kadın sorunu da bu sorunun bir parçasıydı ya da sınıfsal sorun kadın sorunun bir parçasıydı. Küçük burjuva bir hareket olan feminizm sanatçıları bakımından da böyle savruk bir çizgide ilerlemiş ve halen de ilerlemeye devam etmektedir. Ama kadının sanat alanına girişi için radikal çabaları da öteye atılmamalıdır.

Bu anlamda 1985'te yapılanları boşa atmamak gerekiyor:

New York Modern Sanatlar Müzesi, "**Uluslararası Resim ve Heykel**" sergisini açtığında tavır netti: "*Buraya alınmayan bir ressam kariyerini gözden geçirse fena olmaz!*" Sergide sadece 169 sanatçıya yer verilmişti. Üstelik sergiye kabul edilenlerin hepsi ya Amerikalı ya da Avrupalı olduğu gibi, içlerinde yalnızca 13 tanesi kadındı. Haliyle bu "uluslararası etkinlik", kapsayıcılığıyla ya da evrenselliğiyle değil, dışlayıcılığı ve "Batılı-beyaz-erkeğin" iktidarıyla dikkatleri ve tepkileri çekti. Ama yine de kimse bu tepkilerden bilhassa birinin ne denli sivri boyutlara varabi-

leceğini ve uzun soluklu olabileceğini tahmin edemezdi.

Serginin peşi sıra bir sabah New Yorklular alışkın olmadıkları bir posterle karşılaştı sokaklarda: **"Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?"** Sorunun altında belirtildiğine göre meşhur ve meşum müzenin modern sanatlar bölümlerinde eserleri sergilenen sanatçılardan yalnızca yüzde 5'i kadın iken, tablolarında resmedilen modellerin yüzde 85'i kadındı. Eğer kadınsan, resim diye de bir sevdan varsa, sanat dünyasında var olabilmenin en kestirme ve yegâne geçer yolu, ressamlıktan derhal vazgeçip, "nü" olmaktı. O zaman müzelerin kapıları açılabilirdi önünde. Yok, eğer kadınsan üstelik siyahsan ve Batı dünyasının dışından bir yerlendensen, üstüne üstelik zengin bir tabakadan filan da gelmiyorsan "vay haline"...

Posterleri hazırlayanlar, kendilerini "sanat dünyasının vicdanı" olarak adlandırdılar. Nam-ı diğer **"Gerilla Kızlar."** Gerilla Kızlar bundan sonraki ayları ve yılları aralıksız muhalefetle geçirdiler. Fakat bu aynı zamanda ünlerinin de katlanarak artmasına sebep oldu. Basın onların kim olduğunu illâ ki bilmek istiyordu. Üstü goril altı file çorap... Bu noktaya kadar anonim kalmayı başaran grup elemanları, basın karşısına çıktıklarında goril kılığındaydılar. Tam da goril sayılmaz. Kafalarında goril maskeleri, altlarında file çoraplar ve topuklu ayakkabılar. *"Tıpkı Robin Hood, Zorro ya da Batman gibi biz de ezilenlerin yanındaki maske figürleri geleneğinden geliyoruz. Tek farkla. Onların hepsi erkekti!"* Aradan geçen yıllar boyunca Gerilla-Goril Kızlar 80'den fazla orjinal poster hazırladılar, azımsanmayacak sayıda galeri ve müzenin uygulamalarını gözden geçirmesini sağladılar, ayrımcılığı sürdüren kişi, kurum ve yapılanmaları ifşa ettiler.

Tarih içerisindeki bu ilerici durumlar kısmen faydalı olsa da sonuç pek değişmiş sayılmaz. Kadınlar hala günümüzde müzelere ya ziyaretçi olarak girebiliyor ya da çıplak et olarak... Bugün yapılacak tek şey kadınların sanat alanında üretmeleri ve ürettiklerine sahip çıkmalarıdır... Hayatın her alanında bulunan kadın üzerindeki tahakküm sanat alanında da kalkmalıdır. Sanat alanı tek başına bir alan değildir fakat ıskalanması gereken bir yerdir.

Unutmamalıyız ki, bugün sistem tüm güçlerini estetize edilmiş bir biçimde pazarlamaktadır. Bunu destekleyen en büyük alan sanattır. Sanat boş bırakılacak bir yer değil aksine mücadele edilecek yerlerin başında gelmektedir. Bugünün piyasa sanatı, sistemin ve egemenlerin yüzünü

boyayarak şirin ve albenili hale getiriyor. Ne yazık ki kadın hala bu anlamda kullanılan en büyük imge. Kadının imgeden çıkıp gerçekliğe kavuşabilmesi için kadınların daha fazla sanat yapmaları gerekmektedir. Evet daha fazla sanat... Emekten yana, eşitlikten yana bir sanat..."

Kadın sanatçıların kendilerini var etmeleri elbette kolay değildir. Yukarıdaki örneklere daha birçoğunu eklemek mümkündür. Kadınların sanat eserlerinin "zanaat" olarak değerlendirildiği zamanların üzerinden o kadar da çok zaman geçmiş değildir ve kadınların üretimlerinin halka ulaşmasının önündeki engeller hala yerli yerinde durmaktadır.

### **Ataerkiyi tüm alanlarda yok etmek!**

Egemenlerin, sömürü düzenlerini devam ettirme stratejileri içinde ataerki ve onun şekillendirdiği toplumsal cinsiyet normları özel bir yere sahiptir dedik. Bu düzeni ortadan kaldırmak için bu en temel dayanağına vurmak gerekir, ancak diğer yandan, bu dayanağa vurmanın yolu da düzeni ortadan kaldırmaktan geçer. Yani, bir yandan yıkarken, diğer yandan toplumsal cinsiyet eşitliğini gerçekleştirmenin zeminini ve kültürünü oluşturmak şarttır.

Bu, düzene karşı mücadele eden herkesin görevi olmakla birlikte, belki de en büyük görev kadın örgütlenmesine ve kültür-sanat faaliyetçilerine, sanatçılara düşmektedir.

Emperyalist-kapitalist sistemin her şeyi metalaştırdığı sistemde, kültür sanat ürünlerinin de toplumsal cinsiyet penceresinden bakılarak kökten bir eleştirisinin yapılması gerekmektedir. Yaşamın tüm ayrıntılarına sızmış olan eril tahakkümün edebi eserlerden sinemaya, tiyatrodan resime kadar tüm sanat alanlarındaki tezahürlerine karşı savaş açmaksızın yeni demokratik kültürden de sanattan da bahsetmek mümkün olmaz. Bu elbette kolay bir iş değildir. Bunun için öncelikle, sanatçıların (ya da kültür sanat faaliyetçilerinin) ciddi bir toplumsal cinsiyet bilincine sahip olmasını gerektirir. Zira genetik olarak kodlanmış yaşama bakış açımızla, cinsiyet ayrımcılığından mustarip devrimciliğimizle yürüteceğimiz bir kültür-sanat faaliyeti sistemin bir başka açıdan yeniden üretilmesine hizmet edecektir.

Bu eleştirel bakma işini sadece doğrudan emperyalist-kapitalist kültür ürünleriyle sınırlamamak gerekir. Halk içinde üretilmiş, sözlü ya da yazılı tüm sanat ürünlerinde, yine toplumcu çizgide sanat icra eden sanatçıların eserlerinde de bu cinsiyetçiliğin izleri ciddi anlamda mevcuttur. Ki bunları tespit etmek ve ayıklamak diğerinden çok daha zor

bir durum yaratır.

Örneğin bir Yılmaz Güney sinemasını kadın bakış açısından değerlendirdiğimizde **çoğunlukla** karşımıza çıkan tablo çok da iç açıcı bir yerde durmaz. Yılmaz Güney sinemasında (politik dönemler de dahil) “maço”, sert, kadınları koruyan, “kötü yola” düşmelerini engelleyen (onlara şiddet uygulama pahasına da olsa), kadınların namuslarının bekçisi, ailesine düşkün vs. vs. tipik erkek karakterler hemen hemen tüm Güney filmlerinde karşımıza çıkar. Kadınlar, zaten erkek dolayımından yer bulduğu için esasta ve çoğunlukla ikincil plandadır.

Gülcan Kaplan “Yeşilçam Melodramları ve Kadın” başlıklı makalesinde Güney filmlerindeki kadın imgesini (gayet isabetli bir şekilde) şu şekilde değerlendiriyor: *“Türk sinemasının yetiştirdiği en büyük isimlerin başında sayılan Yılmaz Güney’in neredeyse bütün iyi kadınları esmer (Nebahat Çehre gibi), iflah olması zor, iradesi zayıf burjuva kadınları ise Filiz Akın, Azra Balkan gibi açık renkli, sarışın kadınlardı. Güney sol içerikli filmlerinde, melodramın ‘iyi’ aile kadını-‘kötü’ fahişe kalıbını kırmamış, iyi aile kadının yerine nutuk atan solcu kadınları, ‘kötü’ ya da ‘vamp’ kadının yerine ‘ahlaksız’ burjuva kadını geçirmekle yetinmiştir.”*

Bu durum, elbette sadece Yılmaz Güney’le sınırlı bir durum değildir; kültürün en önemli hem üretim hem de yayım araçlarından sinema, toplumsal cinsiyet rollerinin benimsetilmesinde ataerkinin en faydalı okullarından biridir. Bizim özellikle dikkat çekmek istediğimiz nokta; en ileri görünenin dahi içinde bulunan kadını nesneleştiren, toplumsal rollerinin altını çizen vs. unsurların dikkate alınması, tüm ürünlerin bir de bu gözle bakılıp ayıklanması gerektiğidir.

Aynı durum halk türküleri için de fazlasıyla geçerlidir. Halk kültürüne ait kodları en berrak biçimde barındıran halk türkülerinin birçoğunda kadın bedeninin tüm ayrıntıları cinsel bir obje olarak kullanılırken, “iyi” ve “kötü” kadınlar aile içi yeteneklerine ve “namus” algısına göre ayrılır. Halk kültürünün ilerici yönlerini taşıyan bir halk ozanı olarak Karacaoğlan’dan bir örnek vermek gerekirse: *“Karac’oğlan der ki Mevlâ yaratır/çocuğunu verir ele beletir/kabını yumaz da ite yaladır/alman kötü avradı huri de olsa...”* gibi dizelere çokça rastlanır. Aynı türkülerde erkeklerin “bıyıklarına” dizilen övgüler dışında bir nesneleştirmeye kolay kolay rastlanmamakta, en fazla hegemonik erkekliğin dışına çıkan erkeklere yergi içeren türküler yakılmaktadır. Ki bu da yine

toplumsal cinsiyet sisteminin en temel gereklerinden biridir. Kısacası halk kültürü ya da toplumcu kültür denilerek bunların cinsiyetçi yönleriyle birlikte sahiplenilmesi yeni demokrasi kültürünü daha baştan sa- katlayacak bir işlev görür.

Diğer yandan, emperyalist-kapitalist kültür, ya da popüler kültürü üzerinde hiçbir inceleme yapmaksızın toptan bir reddedişe gitmek da doğru değildir. Örneğin popüler kültürü ele alalım. Bu kültür alanı, daha çok bir aşağılama, basit, kolay anlaşılır, çabuk tüketilir şeklinde değerdendirilir; ki yanlış da değildir. Ancak özellikle bu alanın tüketicilerinin kadın olduğunu bildiğimize göre, bu noktada ayrı bir değerlendirme yapmayı gerektirir. *"Haberler ve tartışma programları gibi 'erkeksi' ve 'ciddi' biçemlerin dışında kalan 'kadınsı', 'önemsiz' ve 'hafif' olarak nitelenen biçemlerin en önemli tüketicileri kadınlardır. Bu nedenle, kadınlara 'seslenen' türlerin kadın bakış açısından değerlendirilmesi, pembe dizi, sevda romanı vb. popüler kültür ürünlerinin kadınlar arasında niçin popüler olduğunun yanıtlarının aranması gerekmektedir."* (Kadın ve Popüler Kültür, Süleyman İrvan, Mutlu Binark, Önsöz, ARK Yayınları, sf. 7)

Bu yanıtları aramak ve bulmak, bir yandan kadını toplumsal rollerini benimsetme odaklı popüler kültüre yönelik mücadelede faydalanabileceğimiz bir veri sağlarken, diğer yandan kendi üretimlerimizde dikkat edilmesi gereken yerleri de açık edebilecektir. Ancak tüm bunlardan da öte popüler kültür diyerek küçümsemeksizin (bu aynı zamanda bu kültürün tüketicilerinin küçümsemesi anlamına gelmektedir) kadınların pembe dizi ya da aşk romanları okumak gibi pratiklerinin kendileri için ne anlama geldiğini bulup çıkartmak önemlidir.

Janice Radway, "İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik" başlıklı makalesinde şöyle söyler:

*"Eğer uygun bir 'okuma' ile bu metinlerin (sevda romanları ve pembe diziler –ÇN) ataerkil yüzeyinin kadına ait bir alt metni gizlediği ve bunun sonucunda da kadın izleyicilerin bu metinleri karşıt bir okumayla yorumlayabildikleri, yani kadın izleyicilerin öyküleri **kendi yaşamlarındaki fiili sınırlamaları ortaya çıkarmak için** kullandıkları gösterilebilirse, ataerkil anlamlandırmanın başat pratiklerine kadınların hangi oranda ve yaygınlıkta karşı koyabildiklerini daha iyi anlayabiliriz. Bu direnmenin, değiştirilmesi olanaksız bir ataerkil dünya ile başa çıkmanın taktikleri ile sınırlı olduğu söylenebilirse de, ihtiyacın daha iyi anlaşılması ve böylesi tedavi edici çözümlerin arzulanması çok*

*daha geniş çaplı bir değişim olasılığını da ortaya çıkarır. Diğer bir deyişle, eldeki karşıt yorumlama edimini, alternatif bir söylemin etkin karşı koymasına dönüştürmek için bir umut ışığı vardır."*

Kadınlar, pembe dizilerdeki karakterlerle kendileri arasında bir özdeşim kurarken, diğer yandan yaşama bakış açılarında değişme yaratırlar, roman ya da dizi kahramanlarının beklentilerini de edinirler. Bu özdeşleştirme her ne kadar toplumsal roller açısından "ideal" kadın modeli üzerinden gerçekleştirilmiş olsa da, özlemlerinin sınırları artan kadına, yaşamının sınırları dar gelmeye başlar: *"Ataerki, duygusal ilgiye ve ihm-timama kesinlikle ihtiyaç duyan birer birey olarak biçimlendirdiği kadın-ların bu ihtiyaçlarını karşılamayı başaramaz, çünkü o erkekleri bu ilgiyi yeterince sağlayamayacak bir biçimde bakışsız olarak biçimlendirir. Bu açıdan bakıldığında, sevda romanı okuma, ataerkindeki asli ve po-tansiyel olarak yıkıcı bir çelişkinin merkezine odaklanan bir etkinlik ola-rak görülebilir."* (age)

Elbette buradan, kadınları pembe dizi izlemeye veya aşk romanları okumaya teşvik edelim sonucu çıkartmıyoruz; ancak en olumsuz bir "sanat" ürünü içinde dahi, toplumu değiştirmenin yollarını bulup çıkarmanın önemine vurgu yapmaya çalışıyoruz. Bir yanda en ilerici bir film ya da romanda kadınlık durumunu, toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak şekillendirmenin, diğer yandan, zaten bu amaçla yapılmış ya da yazılmış bir filmde, romanda kadınlar adına direnme dinamikleri bulmanın mümkün olduğunu söylemek istiyoruz.

# Sınıf mücadelesinde bir propaganda aracı olarak sinema

►► Sosyalist iktidarlar sürecindeki filmleri ve kimi ülkelerdeki devrimci sanatçı, senarist ve yönetmenleri bir kenara bırakırsak, sinema ortaya çıktığı 1890'lardan günümüze esas olarak burjuva sınıfların etkinliğinde olagelmıştır ve tekelci sermayenin ideolojisiyle kitleleri kuşatmıştır. ◀◀

*"Bugün yeryüzünde her kültür, sanat ve edebiyat belli bir sınıfın malıdır ve belli bir siyasi çizginin hizmetindedir. Gerçekte, sanat için sanat, sınıflar üstü sanat, siyaset dışı sanat, ya da siyasetten bağımsız sanat diye bir şey yoktur."* (Mao Zedung )

Sinema sanatı, yedinci sanat olarak 20. yüzyılda gelişmiş, kendinden önce yaygınlık kazanmış bulunan resim, heykel, müzik, mimarlık gibi çeşitli sanat dallarına dayalı, büyük teknik beceri gerektiren karmaşık bir sanattır. İzleyiciyi, karartılmış bir salonda perdeden yansıyan kendi somut gerçekliğiyle etkileyerek harekete geçirebilen bir üretim etkinliğidir. Diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında sinema, yalnızca bir şeyi ya da birini temsil etmekten öteye geçerek, düşünceyi şoka uğratma ve imgelerin hareketiyle kurulan bir gerçekliği insana iletme işlevini görmektedir. Buna göre enformasyon ileten niteliğiyle sinema, toplumsal, ekonomik ve politik değişimi yaratmak için kitleleri verili bir başka baskın güce bağlamakta; düşünceyi, hâkim olanın oluşturduğu gerçeklikle bütünleştirmektedir. Kitleleri arzu edilen bir amaç için bilinçlendirmeye yönelik bu anlayış özellikle II. Emperyalist Paylaşım Savaşı öncesine dayanan ve klasik dönem olarak değerlendirebileceğimiz ve günümüzde de örnekleri görülen sinemanın politik olarak kullanmasına neden olmaktadır. Çağımızın üzerinde en çok tartışılan bu bilim ve sanat alanıyla ilgili bilimsel ve akademik çalışmaların seyri, sinemanın toplumları ne denli derinden etkilediğini, hangi dinamikleriyle tutum ve davranışlarda belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır.

Günümüzde sinema, dünyanın en büyük ekonomik sektörlerindedir, öyle ki yüz milyarlarca dolar döner bu alanda. Sinemayı sadece ekonomik bir sektör olarak değil, kitleler üzerinde yarattığı kültürel, politik ve ideolojik

etkisi ile yani önemli bir ideolojik aygıt olarak ele almak gerekmektedir. Sinema ortaya çıktığı andan itibaren, sınıf mücadelesinin sanat alanındaki yansımalarının yoğun olarak yaşandığı bir alan olma özelliğine sahip olmuştur. Bu anlamıyla yazımızda hem dünya sinemasından hem de ülkemiz sinema sektöründen örneklerle konuyu açıklamaya çalışacağız. Sinemanın bir ideolojik aygıt olarak oynadığı rolü daha iyi analiz edebilmek için özellikle, ABD sineması, Fransa sineması, Nazi dönemi Almanya sineması, Mussolini dönemi İtalyan sineması ve Sovyetler Birliği sinemasını incelemek gerekmektedir.

Tüm kültürel ve sanatsal alanlar gibi, sinema da sahibinin dünya görüşünü, ansal ve hedefsel amaç ve düşüncelerini yansıtır. Bu yüzden sinema çok güçlü bir propaganda aygıtı olarak kullanılmıştır ve kullanılmaya devam edilmektedir. Televizyonun da yaşamımıza girmesiyle etkileme oranı giderek daha da boyutlanmıştır. Bu yüzden sinemanın, sistemin sahipleri ve karşıtları arasındaki mücadelede bir propaganda savaşı alanı olarak kullanıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Tarih, sınıflar mücadelesinin tarihiyse, ortaya çıktığından kısa bir süre sonra, kitleler üzerindeki muazzam etkisi ve çekiciliği egemenler tarafından keşfedilen bu sektörün, sınıflar mücadelesinin önemli bir aracı olarak kullanılmayacağını düşünmek, ciddi anlamda saflık olacaktır. Özellikle, geniş kitlelere ulaşabilen, onlar tarafından daha kolay hazmedilebilen bu alanın, “başıboş” bırakılması gibi bir durum söz konusu olamazdı. Olmadı da. Başlangıçta, kapitalizmin daha gelişkin olduğu, dolayısıyla sinema filmlerinin üretilmesi ve gösterilmesi için gerekli olan altyapı imkanlarına sahip olan ülkelerde kendisine daha fazla yer bulurken, elektriğin dünya üzerinde yaygınlaşmasıyla, dünyanın dört bir yanına yayılmış ve milyonlarca kitleyi kendisine çekmiştir.

Sinema sektörü uluslararası tekeller tarafından yönetilen ve yönlendirilen, egemen ideolojinin dönemsel ve stratejik çıkarlarına hizmet eden ve bunu yaparken de azami kârı hedefleyen bir sektör olarak yerini almıştır. Sinema sektörünü bütünlüklü olarak incelemek oldukça geniş bir çalışmayı gerektirmektedir. Farklı bir çalışma ile bu sektör, daha ayrıntılı ve bütünlüklü olarak incelenebilir.

Biz sinemanın sınıflar mücadelesi alanında, kitlelerin bilincine hükmetme ve verilen mesajlar doğrultusunda biçimlendirilme çabalarında nasıl önemli bir yer tuttuğuna ilişkin kimi ülke sinemalarından örnekler vererek bu noktada bir bilinç açıklığı oluşturmaya çalışacağız. Bu alt zemin olmadan, sinemanın önemini ve ülkemiz sınıflar mücadelesindeki yerini



doğru bir biçimde anlamak ve yerli yerine oturtmak yeterince mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla sinemanın hayatımıza girdiği andan itibaren, hangi amaç ve biçimlerde sınıflar mücadelesinin bir enstrümanı olarak nasıl kullanıldığına bakmakta fayda vardır.

Her film dolaylı ya da dolaysız bir biçimde ideoloji iletme aracıdır. *"Sinemayı hem sol ideolojiler hem de sağ ideolojiler kullanmışlardır. Her ikisi de propaganda amacıyla kullanmışlardır, ama kullanım amaçları farklıdır"* der Atilla Dorsay. Yine Guido Aristarco'dan bir alıntı yaparsak; *"Sağ ideolojinin amacı, vatandaşı siyaset dışı tutmaktır, bu onun hem amacı, hem de kaçınılmaz davranışıdır. Oysa sol ideoloji, tek parti diktatoryası biçimini alsa bile ve içerdiği siyasal eğilimin tekdüzeleşmesi ne derece olursa olsun, şu kaçınılmaz sonuca ulaşır; Bir siyasal düşüncenin varoluşu. Siyasal düşüncenin varolduğu yerde ise, tartışma vardır, fikir alışverişi vardır. Oysa sağ ideoloji, birey düzeyinde siyasal düşünce olabileceğini düşünmek bile istemez. Ona göre, bireyin zihinsel çabası, soyut, çerçeveye ilgisiz ve geleceğe dönük olmalıdır. Siyasetin bu çaba içerisinde yeri yoktur."*

Sinema birçok sanat dalının ustaca kullanıldığı bir sanatlar bileşimidir. Kolektif bir üretim içinde yaratılır. Bazı sanat dallarında olduğu gibi sınırlı sayıdaki alıcıya değil, milyonlarca alıcıya ulaşmaktadır. Yönlendirerek, yansıtarak duygu ve düşünceleri boyutlandırıp zenginleştirerek toplumun "bakış açısı"na etkide bulunmakta, ayrıca üzerinde çok az bilinen konular hakkında da ortak bir görüşün oluşmasına ya da o zamana kadar süregelen yargıların değişmesine yardım etmektedir.

**Görüntüyü hareketlendirmek** düşüncesi sinemanın varoluşunu kuramsal olarak oluşturmuştur. Sinemanın uygulamalı evresi, hareketli görüntü yapmak veya görüntülerin hareketini sağlamak isteğinin kuramdan eyleme dönüşme aşamasıdır.

Tüm sanat dalları gibi sinema sanatı da içinde olduğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgulardan ve ortamdaki soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan, dönüşüm, devrim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlerinin başlangıç ve bitiş sınırlarını, dönüşüm ve oluşum evrelerini o sanatın içinde olduğu siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgular ve ortam saptar.

Her film belirli bir ideolojik iklim içerisinde oluşturulur. Yine belli bir ideolojik iklim içerisinde insanlara sunulur. Her film dolaylı ya da dolaysız

bir biçimde ideoloji iletme aracıdır. Bu ideoloji, sinema söz konusu olduğunda istisnalar dışında egemen burjuva ideolojisidir.

Egemen burjuva ideolojisi kitle iletişim araçlarıyla, sansürüyle, toplumda manipülasyonlar yoluyla oluşturduğu gündemlerle film gerçekleştirmeden önceki oluşum-üretim sürecinde ve sonrasında adlandırma sürecindeki okuma biçimlerine yaptığı müdahalelerle, bir belirleme, bir etkileme biçimlendirmeye olanağına sahiptir.

Eğer film bir ideoloji üretim aracıysa, aynı zamanda politiktir.

Sosyalist iktidarlar sürecindeki filmleri ve kimi ülkelerdeki devrimci sanatçı, senarist ve yönetmenleri bir kenara bırakırsak, sinema ortaya çıktığı 1890'lardan günümüze esas olarak burjuva sınıfların etkinliğinde olagelmıştır ve tekeli sermayenin ideolojisiyle kitleleri kuşatmıştır. Bu söylem fazla sloganik bulunabilir ama sinema sektörü ve filmler daha eleştirel bir gözle incelendiğinde görülecektir ki, sinema emperyalist sistemin çıkarlarını benimsetmek, kitleleri belirlenen hedefler doğrultusunda yönlendirmek, onları sistemin sesli veya sessiz takipçileri yapmakta önemli bir işlev görmüş ve hala da görmektedir.

### **Sinemanın ortaya çıkış ve gelişim süreci**

Sinema kapitalizmin tekeli kapitalizme yani emperyalizme dönüştüğü evrenin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Doğumu 1890'lardır diyebiliriz. Hareket anlamına gelen Yunanca *cinema* ile yazmak anlamındaki *graphein* sözcüklerinden üretilen Fransızca *cinematographie*'nin (sinematografi) kısaltılmışıdır sinema kelimesi. 1895'ten itibaren sürekli buluşlarla geliştirilerek yüzyılımızda bütün diğer sanatların önüne geçmiş ve en yaygın, en kitlesel kullanılabilen enstrümanlardan biri konumuna gelmiştir.

Sinema ilk olarak ABD, Fransa, İtalya gibi kapitalizmin geliştiği ülkelerde ortaya çıkmıştır; bu olgu bir rastlantı olarak değil, elektriğin ve teknolojinin belli ölçülerde yaşama girmesinin yarattığı elverişli koşulların yarattığı bir sonuç olarak ele alınmalıdır. Amerikan sinemasının ilk filmleri New York'ta çekilir. Edison 1891'de önce kamera olarak kullandığı kinematografi, daha sonra da gösterici olarak kinetoskopu bulmuştu. Kinetoskopun filmleri perdeye yansıtılma özelliği yoktu. Filmi perdeye ilk kez Lumiere Kardeşler sinematograf ile yansıtmayı başarır. Sinemayı toplumsal bir olaya dönüştürmeyi başardıkları için Lumiere'ler sinemanın mucidi olarak anılır.

Sinemada kullanılan tüm aletlerin patent hakkı Thomas Edison'a aitti. New York ve çevresinde çekicilerin veya oynatıcıların izinsiz kullanımla-

rında, onun için çalışan avukatlar ordusundan tazminat ödemedi. Kurulmak mümkün değildi. Bu patentlerle büyüttüğü General Electric şirketi, kısa sürede dünyanın en belalı şirketi haline geldi. Bu şirket, Black Maria isimli film stüdyosunu kurmuş, 35 mm film şeridini geliştirmiş ve bu yöntemle Fred Ott's Sneeze isimli filmi çekmiştir. Thomas Edison sinemayı bir sanat dalı olarak görmek yerine sinemayı bir işe dönüştürmüştür. 1902'de Los Angeles'te bir sinema salonu daha kuruldu ve Amerikan tüketiminin doruk yılları olan 1900'lü yılların etkisiyle de zamanla Los Angeles, Batı sinemasının merkezi haline geldi.

Projeksiyon makinesinin patentini alan Edison ilk iş olarak, zamanın ABD başkan adayı Teddy Roosevelt için propaganda filmleri çekti. ABD 19. yüzyılın sonunda açık olarak emperyalist işgallere hazırlanırken bu savaşların en ateşli savunucusu Teddy Roosevelt, tüm tekellerin desteğini arkasına aldı. Sinema denen mucize de ona kitle desteği noktasında önemli bir olanak sağladı.

Sinema sektörü kısa zamanda tekelleşti. Amerika'da büyük bankalara bağlı "Beş Büyükler ve Üç Küçükler" diye adlandırılan 8 yapımevi ile bunların dışında bir avuç bağımsızdan oluşan bir sinema tekeli ortaya çıktı. Yapım, dağıtım hem de oynatımı denetim altında tutan "Beş Büyükler", Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros, R.K.O; yalnız yapım ve dağıtımı denetim altında tutan "Üç Küçükler" de Columbia, Universal, United Artists yapımevleriydiler.

## Propaganda savaşı ve sinema

Propaganda kavramına kelime anlamı açısından bakıldığında Latince "propagare" kökünden geldiği ve bu kelimenin anlamının "dikilecek fidan" olarak karşılık bulunduğu görülmektedir. Mecaz bir anlam taşıyan bu kelimenin daha çok "gelecek kuşaklar", "soy" anlamında kullanıldığı da bilinmektedir. Bu kökten türeyen "propagator" genişletici, yayıcı anlamında kullanılmaktayken; "propagatio" yayma, dağıtma, çoğaltma anlamına gelmektedir.

Kavram olarak ele aldığımızda ise propaganda tanımı: "*Bir öğretici, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmaya, benimsetmeye ve yaymaya amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma*" olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski çağlardan bugüne kendine has özellikler göstererek varlığını sürdürmüş, insanlığın ilerlemesi ve yeni teknolojilerin gelişmesiyle kendisini geliştirmiş ve günümüzde artık insanlığın günlük hayatında her alana nüfuz etmiştir. Kitleleri veya bireyleri etkilemek için başvurulan propaganda, özellikle siyasal alanda sistemli ve etkili bir biçimde kullanılır.

maktadır. Kamuoyu kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte propaganda da insan hayatındaki etkinliğini artırmış ve özellikle dışarıdan bir kaynak yoluyla insanların görüşlerini etkileme yolu olarak kendisini göstermiştir. Günümüzde özellikle kamuoyu oluşturmaya yönelik yapılan propaganda, bireylere dışarıdan etkide bulunarak fikir ve düşüncelerinde etkili olmayı amaçlamaktadır.

Bir diğer tanımlamayla propaganda, örgütlü inandırma etkinliği; çeşitli inandırıcı ya da ikna edici araçlarla fikirlerin ve değerlerin yayılması olarak gösterilebilir. Özellikle kitle iletişim araçlarının propaganda sürecindeki önemine vurgu yapan bu tanımlama daha çok iletişim ve propaganda kavramlarının birbirlerini etkileme durumunu ortaya koymaktadır. Sosyal bilimler açısından bakıldığında ise propaganda, herhangi bir düşünceyi halka yaymak ve aşımak için çeşitli araçlardan yararlanılarak yapılan telkin olarak tanımlanmaktadır.

Son yıllarda karşımıza çıkan ve özellikle sınır ve zaman kavramını son derece hızlandıran internet bu tür araçlara bir örnek olarak önümüzde durmaktadır. Ortaya çıkarılma amaçları her ne kadar doğrudan propagandayla ilişkili olmasa da bir müddet sonra insanlar tarafından rağbet gören bütün diğer araçlar gibi bunlar da propagandanın silahı haline gelmektedir. Bütün bu teknolojik gelişmelerin yanı sıra savaş sanayinin gelişmesi ve bu sanayinin harcanma alanlarının yaratılması konusunda da propaganda son derece etkin kullanılmaktadır.

Savaş sahnesinde kendisini gösteren propaganda özellikle küreselleşme süreciyle birlikte bir başka alanda varlığını hissettirmeye başlamıştır. Toplumlar için en önemli yaşam sebeplerinden biri olan kültürel değerler de bu alanların başında gelmektedir. Toplumsal kanaat ve tutumların en önemli belirleyici unsuru olan kültür, bu açıdan bakıldığında karşıt görüşlü toplum ve devletlerin hedefi haline gelmiştir. Kültürel propaganda özellikle toplumların idealleri çerçevesinde kendisini göstermektedir. İdealler kitlelerin toplum olmasında son derece önemlidir. Bu açıdan bakıldığında güdümlenmiş bir propaganda doğru teknikler çerçevesinde uygulanabilirse toplumların davranışları ve tutumları istenildiği yönde şekillendirilebilir. Toplumun dikkatini belli bir noktaya odaklayabilmek ve bu doğrultuda hareket etmesini sağlayabilmek savaş yoluyla bile elde edilemeyecek başarıları kazandırabilir. Bu da propagandanın kültürel boyutta ne derece önemli bir noktada olduğunun en önemli göstergelerinden birisidir. Bu propaganda türü aslında bir açıdan en az hissedilen propaganda türüdür.

Çünkü inceltilen kültürel propaganda çoğunlukla bir propaganda aracı olarak değil, yığınlar tarafından bir dostluk ilişkisi, ortaklaşma, kültürel yakınlaşma olarak algılanmaktadır. Bu açıdan kullanımı daha kolay ve “masumane” aynı zamanda yığınları en kolay etkileyen kültürel propagandadır. Askeri propaganda ve kültürel propagandanın bir diğer ayağı da siyasal propagandadır. Özellikle hedef ülkelerin yönetim kademelerini ve karar organlarını hedef alan propaganda türü olarak karşımıza çıkan bu propaganda genellikle üst düzey ilişkiler çerçevesinde oluşturulmaktadır. Ülkelerdeki iktidarın ele geçirilmesi için yapılan faaliyetlerin başında siyasal propaganda gelir. Ülke içerisinde yönetildiği rejime bağlı olarak gelişen propaganda çeşitleri mevcuttur.

Bütün bu propaganda faaliyetlerinin en temel amacı, insanların ve kitlelerin düşüncelerini propagandayı kullanan taraf lehine yönlendirmektir. 20. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte propaganda tekniği ve uygulaması da biçim değiştirmiş ve özellikle geniş kitlelere ulaşılabilmesi ve coğrafi sınırlılıkların ortadan kalkması propagandacıların hem işlerini kolaylaştırmış hem de onları yeni araçlar kullanmaya sevk etmiştir.

İnsanların eğlenirken beyinlerine birtakım mesajlar yerleştirilebileceğini keşfeden propagandacılar bu sanat dalını bir araç olarak benimsemiş ve ilk ortaya çıktığı günden bugüne kadar sinemayı kullanmışlardır. Özellikle dünya savaşları döneminde sinema, egemen sınıfların kendi halklarına yönelik yaptıkları propagandanın en önemli araçlarından biri olarak yerini almıştır.

Daha sonraki dönemlerde Amerikan Sinema sektörü Hollywood Sineması ile birlikte etkisini ortaya koymuş ve küresel anlamda propagandayı en etkili kullanan ülke olarak kendisini göstermiştir. Günümüzde en büyük sektörlerden biri olan sinema yapımlarına bakıldığında bunların ezici çoğunluğunun Amerikan Hollywood kaynaklı olduğu görülmektedir. Özellikle II. Emperyalist Savaş öncesi ve sonrasında Almanya ve Sovyet Rusya'nın kendi halkına yönelik propaganda amaçlı sinema çalışmaları, günümüzde Amerika tarafından küresel anlamda yapılmaktadır. Bu noktada artık sadece Amerikan halkını değil özellikle tüm dünya halklarını yakından ilgilendiren Hollywood sineması, belirli çevreler tarafından kontrol edilerek kendi çıkarlarına hizmet eden en önemli alanlar haline getirilmişlerdir. Küreselleşmenin çok hızlı bir şekilde yayılan bir düşünce olduğundan hareketle, ülkeler kendilerini bir yandan bu oluşumun olumsuz etkilerinden korumaya çalışırken bir yandan da kendi içlerinde belli fikirlerin yayılması adına kitle iletişim araçlarından yararlanmaktadır. Sinema,

bu propaganda faaliyetlerinin şu ve veya bu şekilde vazgeçilmez bir aracı olarak görevini devam ettirmektedir.

## **Hollywood Sineması'nın Dünyada Güçlenmesi ve Hegemonyasının Dünyada Pekişmesine Katkısı**

Sinema özellikle 20. yüzyılın şafağındaki nerdeyse tümüyle göçmen topluluklardan oluşan ABD için gerçek bir mucizeydi. Bu ülkenin ortak bir ulusa ve de ulus kavramının en önemli ögesi olan ortak bir dile ihtiyacı vardı. Bu sürece önemli katkı süren alanlardan birisi de şüphesiz sessiz sinemadır. Sessiz Filmler ve özellikle de bu dönemde üretilen Kovboy Filmleri ABD gibi her biri farklı dili konuşan, köklerini geldikleri yerlerde bırakan ve yeni bir kökleşme ve kimlik sahibi olma arayışı içerisinde olan milyonlarca insanın ortaklaşmasına hizmet etti. Sinemayla bir taraftan bu etnik, dinsel, mezhepsel çorbaya ortak tarih, ortak kahramanlar yaratılmaya ve kitleler bu kahramanlar etrafında kendilerini ve yeni ulusal kimliklerini oluşturmaya yöneltirken, kıtanın gerçek halkı olan, Amerikan yerlileri, Kızılderililer vahşi, katil, eğitilmesi gereken ilkel kabileler olarak lanse ediliyordu. Beyazların "uygarlık taşıyıcısı" olarak gösterildiği bu filmler yukarıda tanımladığımız propaganda rolünü en alasıyla oynayarak, milyonlarca Kızılderilin katledilmesini, topraklarının ellerinden alınmasını meşrulaştırırken, aynı zamanda Amerika kıtasına Avrupa ülkelerinin en alt sosyo-ekonomik tabaka ve sınıflarından gelenlerin, hem yaptıklarını kendileri nezdinde meşrulaştırmak hem de bunu bir zorunluluk olarak beyinlere yerleştirmesine önemli bir etkide bulunmuştur. Dönemin kovboy filmlerinin yalnızca ABD'de değil, zamanla tüm dünyaya yayılmasıyla, dünyanın geri kalan yerlerinde de, bu filmlerde gösterilen "vahşi Kızılderili" tiplerini Kızılderili katliamlarının kabulünü getirmiştir.

Hollywood Sineması, ilk kurulduğu zamandan itibaren küresel olarak işleyen ekonomik bir sektör olmuştur. Amerikan sineması; farklı ülkelerden gelen ve farklı dilleri konuşan göçmenlerin ülkesi Amerika'da, bu göçmen kitlesine hitap edebilecek basit hikâyeler ve düz bir anlatıma sahip filmler yaparak, belli bir ulusal kültüre sahip olmayan, tüm insanlığa ait konuları, tüm insanlığın anlayacağı şekilde anlatan klasik Hollywood tarzı ortaya çıktı. Bu tarz, anlatının devamlılığını, temsilin gerçekliğini ve anlaşılabilirliğini ön plana çıkaran, seyirciyi kurgunun içine çeken bir tarzdir. Kendi başına bir sinema tarihi, yenilenen ve genişleyen bir sinema dili olan Amerikan sinemasının gücü ve etkinliği, standartlaşması, kurduğu ekonomik denge, yeni teknolojileri kullanması, star sistemi, her sosyal sınıfa hitap et-

mesi ve de profesyonel satıcılar aracılığıyla pazarlanmasından gelmektedir. Kültürel ürünün sanayileşmesinin özgür bir biçimi olan Hollywood endüstrisi kendisini kalıcılaştıran ama evrim geçirebilecek ve de izleyiciye yeni ve değişik kaynakları bularak, bunları işlemekte ve insanlara sunmaktadır. Özellikle tamamen "Amerikalı" olduğu halde klasik devamlı kurgusu ile tüm dünyayı etkileyen ve hatta Western kültürü olmayan ülkelerde dahi taklitleri yapılan Western filmleri, Hollywood sinemasını tüm dünyada popülerleştiren en önemli faktörlerden biri olmuştur.

Senaryoya önem veren Hollywood sistemi sinema sanatını türlere (western, korku, gerilim, müzikal, melodram, dram, komedi, belgesel) ayırarak bu sanatın popülerleşmesine de katkıda bulunmuştur. 1920'li yılların rekabet koşullarında Hollywood stüdyoları ilgi çekici yeni konular aramış ama aynı zamanda sınılanmış konuların güvencesinden de yararlanmışlardır. Hangi filmin, ne zaman ve nasıl iş yapacağını formülü asla belirlenememiş olmasına rağmen, başarılı filmlerin benzerleri yapılmış ya da bazı nitelikleri tekrarlanmışlardır. Bu, Amerikan sinemasının türlerinin oluşmasını sağlamıştır. Öte yandan her biri birer kültürel simge, yapay ama yaşayan ve tüm insanlara hitap eden kültür taşıyıcısı olan starların, vodvil tiyatrosu geleneğinden sinemaya geçmesi, Hollywood'un popülerliğini artırmıştır.

Kâr ve ilgiyi standartlaştıran işletme stratejileri olan film türleri ve star sistemi, Hollywood'un en önemli ihtiyacı olan satışı garantilemiştir. Popüler sanattan, gösteri dünyasından, eğlence sektöründen beslediği konuları basit bir anlatım yoluyla ele alan Hollywood filmleri, izleyicinin isteği doğrultusunda şekillenen mutlu sonla biten filmler olmuşlardır. Hollywood filmleri, tüm insanların ortak ailevi, sosyal, kültürel sorunlarını ele almaktadır. Hollywood filmlerinin hiç durmadan yarattığı ve kendi içinde geliştirdiği homojen kültürde sosyal sınıflar arasında kesin ayrımlar yoktur. "Amerikan Rüyası" olarak adlandırılan şeyi, herkesin her an her şeye sahip olabileceği umudunu filmlerinde yansıtmaktadır.

Hollywood filmleri, Amerikan kültürünün üstünlüğünü vererek söz konusu kültüre karşı bir istek yaratmaktadır. Bu filmler, farklı zevklerde ve kültürlerdeki izleyiciyi ortak noktada buluşturan konu işleyişi ile tutarlılık sağlamaktadır. Bu özelliği ile kültürel kimlikleri belli ulusal formlara sokan Hollywood, Amerika hayalini farklı sosyal formlarda sunarak Amerikanlaşmış bir kültür sunmaktadır. Mutlu bir yaşam, özgürlük gibi konuları ele alan Hollywood sineması, yararcı ideoloji ve optimist bakış açısıyla ele aldığı mitolojik dünya sayesinde uluslararası bir birlik sunmakta, popüler

seçimlere dayalı, popüler bir izleyici yaratmaktadır. Güçlü bir şekilde paranın satın alamayacağı hiçbir şeyin olmadığı bir rüya dünyası sunmaktadır. Yine aynı pazar ilkeleri ile söz ve kültür dışında harekete dayanan aksiyon filmlerine, yiyecek ve oyuncak gibi yan sektörlerini besleyecek çocuk filmlerine ağırlık vermektedir. Bu filmler çocukluktan itibaren Amerikan hayat tarzı ve düşüncesinin işlenmesini getirirken diğer taraftan da tüketim pazarını çocuklara kadar indirmektedir.

Öte yandan 2. Emperyalist Paylaşım Savaşı'ndan sonra Doğu ve Batı Bloğu olarak iki kutuba ayrılan dünyada, Batı Bloğu ABD'nin ekonomik, askeri ve kültürel egemenliğine girmiş ve Hollywood'un da büyük yardımlarıyla İngilizce en etkin dil konumuna gelmiştir. Politik ve ekonomik sistemin ürünü olan kültürel sistem en iyi şekilde dil tarafından temsil edilmektedir. Bu kültürel sistemin içinde yönetsel ve dinsel pratikler yanında mimariden yüksek öğrenime, edebiyata ve sinemaya kadar pek çok alan bulunmaktadır. Bir dili kullanmayı öğrenmek, o dilin ideolojik, kültürel getirilerini öğrenmeksizin gerçekleşmemektedir. Kullanılan dil içinde mutlaka ait olduğu toplumu yansıtan ideolojik ve kültürel söylemler bulunmaktadır.

İdeoloji ve kültürün işlendiği temel ortam dil ve bilinç pratiğidir, çünkü anlam dil yoluyla verilmektedir. ABD'nin resmi dili olan İngilizce'nin popülerliği, Hollywood'un ve Amerikan kültürünün yayılması açısından en önemli avantajlardan biri olmuştur. Amerikan sinemasının Avrupa'da etkili olmasının diğer bir nedeni de "Avrupa"lı olmasıdır. Avrupalı olmak jeopolitik değil, kültür ve iletişim sistemleri ile ve öteki dünyanın ona bakış sistemi ile kıyaslanmaktadır. Bu nedenle, Amerika Birleşik Devletleri'nin özellikle Batı Avrupa kaynaklı göçmenler tarafından kurulması, ABD'nin Avrupa kökenli olarak tanımlanmasını sağlamıştır. Denizaşırı olmasının yanı sıra, ekonomik ve politik olarak kendini Avrupa kıtasından 18. yüzyılda ayırmış olmasına rağmen ABD, Batı uygarlığı içinde yer almaktadır. ABD'ye ait ürünlerin hikâye anlatış tarzı, edebi bakışı, kişisel bakışı ve öteki dünyanın ABD'ye bakışı bu kaniyi doğrulamaktadır. Bu nedenle Hollywood, Avrupa kültürü içinden beslenerek, Avrupa'ya ait görüntüsü ile Eski Kıta'da da başarılı olmuştur.

1914'te Avrupa'da 1. Emperyalist Savaş patlak verdiğinde, Amerika ilk başta tarafsız kalmıştır. Amerikan Kongresi Almanya'ya 1917'de, Amerika savaşa hazır olmadığı halde savaş ilan etmiştir. Amerika'nın savaşta varlık gösterememesi üzerine, müttefik ülkeler savaş sonunda Wersailles'da



yapılan anlaşmada, Amerika'nın söz sahibi olmasına izin vermemiştir. Bunun üzerine ABD hâlâ Avrupa'yı etkileyecek güce sahip olmadığını anlamış ve çalışmalara başlamıştır. Radyo, ev cihazları, sentetik tekstil maddeleri üretimi gibi alanların yanı sıra, kültür endüstrisi ve özellikle sinema endüstrisinin gelişmesi ve güçlenmesi konusundaki çalışmalara ağırlık vermiştir. Kendi piyasasında masraflarını çıkararak ve hatta kâra geçen Amerikan filmleri, Avrupa'ya daha ucuz fiyata satılmaktaydı. Ayrıca finans sorunu olmayan Hollywood stüdyoları, Avrupa'ya göre daha fazla olanaklarını en iyi şekilde değerlendirerek yüksek bütçeli filmler çekebilmekteydiler. I. Emperyalist Paylaşım Savaşından sonra teknolojik gelişmeleri daima takip eden ve destekleyen Amerikan yapımları, kendi starlarını yaratarak bunları tüm dünyaya sevdirmek için büyük reklam kampanyaları yapmaya başlamıştır. 1922 yılında 78 milyon dolar yatırımda bulunan film stüdyoları 1930 yılına gelindiğinde bu rakamı 850 milyon dolara çıkarmıştır.

1922-1928 yılları arasında, özellikle 1926 yılında Motion Picture Division of the Department of Commerce (MPDDC-Film Ticaret Departmanı) adlı birliğin kurulmasından sonra tüm dünyada Hollywood filmlerinin izlenme oranı ikiye katlanmıştır. Büyük bütçeli film yapımlarına destek veren Wall Street Borsası'nın 1929'ta çökmesinden sonra yaşanan Büyük Bunaldımdan Amerika'da krizden zarar görmeden çıkan tek endüstri kolu sinema sektörü olmuştur. Söz konusu dönemde Washington da, Hollywood'un gerek ekonomik gerek politik öneminin farkına varmıştır. Sinemanın ikna edici, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç, resmi olmayan bir eğitim kaynağı olduğuna ve Amerikan filmlerinin ABD'nin büyük elçisi olduğuna inanan Beyaz Saray, sinema filmleri sayesinde deniz aşırı ülkelerde Amerika lehine toplumsal değişimleri yaşanacağını keşfetmiştir. 1924 yılında MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America-Amerika Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği) adlı birliği kuran Hollywood yapımcıları, Beyaz Saray'la ilk yakınlıklarını, dönemin FBI (Federal Bureau of Investigation-Federal Araştırmalar Bürosu) Başkanı William Hays'ın adıyla anılan ve dönemin filmlerine bazı görsel kotalar getiren yasanın uygulanması sırasında kurmuştur. 1928 yılında Ticaret Bakanı Herbert Hoover, sinemanın en güvenilir ticari mal olduğunu, Amerikan yaşamı, alışkanlıkları ve ürünlerinin en güçlü tanıtıcısı olduğunu söylerken, sinemanın insanlara Amerikan olan her şeyi satın aldırta çok güçlü bir araç olduğunu belirtmiştir. Böylece Hollywood ve Washington birlikte çalışan iki kurum halini almıştır.

Amerikalı yöneticiler, tehlikeli olan Avrupa sinema endüstrisini yok etmek amacıyla 1923'te Avrupa sinema endüstrisine savaş açmıştır. Dönemin Avrupa'da en güçlü sinema endüstrileri olan Alman, Fransız ve İsveç sinemasını hedefleyen bu savaşta, ilginç bir yöntem uygulamıştır. "Brain Drain-Beyin Akışı" adı verilen bu uygulamada, Hollywood Avrupa'dan, aralarında Greta Garbo, Marlene Dietrich gibi ünlü starların, Michael Curtiz ve Eric von Stroheim gibi ünlü yönetmenlerin olduğu sinemacılar ithal ve elde ettiği bu Avrupalı değerleri "Hollywood yapımı" filmlerle dünyaya pazarlamıştır.

İlk olarak 1. Emperyalist Savaş öncesi, filmlerden önce gösterilmeye başlanan "Görüntülü Haberler"de, "ülkenin büyük kaynaklarını acele bir şekilde harekete geçirmek" amacı güdülmüştür. "Halkı Bilgilendirme Komitesi" adıyla kurulan bir kamu kuruluşu tarafından yapılan söz konusu filmlerin yanı sıra, D. W. Griffith ve King Vidor gibi ünlü yönetmenler, Amerikan Ordusu'nun desteği ile çektikleri filmlerde, hem Amerikan halkına hem de tüm dünyaya ABD'nin gücü ve başarısı hakkında mesajlar vermişlerdir. Propaganda çalışmaları Amerika'nın 1941 yılında 2. Emperyalist Savaş'a girmesiyle doruğa ulaşmıştır. Savaşın bitiminde ABD'nin "tek güç" olma planlarını bozabilecek iki "sorun" durmaktaydı.

Bunlardan birincisi, ilk savaştan sonra yaşanan bunalımın ikinci savaştan sonra da ortaya çıkması ihtimali olmuştur. ABD'nin savaş sonrası planları bir başka savaşı önlemekten çok, bir başka Büyük Bunalım'ı önlemek amacıyla hesaplanmıştır. Öte yandan ikinci büyük tehlike, Sovyetler Birliği ve komünist rejim olmuştur. ABD dışında savaşa katılan ülkeler, uluslararası özgür girişim, serbest ticaret ve yatırım sistemiyle bağdaşmayan ekonomik siyasetlere ve toplumsal devrime kulak verebilecek; aç, umutsuz ve radikalleşmiş ulusların yaşadığı bir yıkıntı alanı haline gelmiştir. Ayrıca savaş öncesi uluslararası sistem, Avrupa dahil dünyanın pek çok bölgesinde ABD'yi güçlü bir komünist Sovyetler Birliği ile karşı karşıya bırakarak çökmüştür. Çökmüş ekonomik durumları nedeniyle komünist rejime sempati duyan Avrupa devletleri, ABD'yi savaş sonrasında korkutmaya başlamıştır. Bunun üzerine adını komisyon başkanından alan ve ABD'nin çıkarlarının korunması amacıyla çalışan McBride Komisyonu'nun yaptığı araştırmalar sonucunda yine ismini dönemin ABD Başkanlık Danışmanı General George C. Marshall'dan alan Marshall Planı ya da diğer adıyla Avrupa Düzeltim Programı, Haziran 1947'de ABD tarafından ortaya atılmıştır. Avrupa'da belirlenen Avrupa ülkelerine toplam 13 milyar dolar yardım yapan Marshall Planı sayesinde, Avrupa ekonomik darboğazdan kurtul-

muş ve Amerikan ürünlerinin en büyük müşterisi olmuştur. Söz konusu plan sayesinde Avrupa ekonomisi, Amerikan ekonomisinin bir benzeri şeklinde çalışmaya başlamıştır. Öte yandan Washington ile sıkı ilişkileri olan film stüdyoları, 1946 yılında hemen hemen tüm Amerikan dağıtım şirketlerini bünyesinde barındıran MPAA (Motion Picture Association of America-Amerika Hareketli Resim Kuruluşu) adlı bir kuruluş kurmuştur.

Bu kuruluş, Başkanın çalışma arkadaşlarından oluşan yönetim kurulu ile doğrudan Beyaz Saray'a bağımlı olarak çalışmıştır. "Sherman Anti-Trust Act" 18 adıyla bilinen 1890 tarihli kartelleşmeye karşı alınan önlemlerden muaf olan kuruluş ayrıca, yabancı ülkelerle doğrudan anlaşma yapmaya yetkili tek ekonomik örgüt olarak çalışmaya başlamıştır. "Küçük Dışişleri Bakanlığı" olarak anılan MPAA, Hollywood için diğer ülkelere karşı "mutlak bir silah" olmuştur. ABD ekonomisinin en dışa bağımlı sektörü olan sinema sektöründe Amerikan filmleri standartlaşma, yeni teknoloji kullanımı, star sistemi, her sosyal sınıfa hitap etmesinin yanı sıra alan araştırması yaparak profesyonel bir şekilde pazarlanmıştır. Böylece Hollywood Sineması Batı Avrupa'da etkin olmaya başlamıştır.

Hollywood'un gücünün ana kaynağı, 19. yüzyıl sonu kapitalist mübadelenin bütünleyicisi olan "küreselleşme" kavramı olmuştur. İlk olarak ekonomik alanda sözü edilmeye başlanan "küreselleşme", dış yatırımı ve çok uluslu şirketlerin karşılıklı bağımsızlığının söz konusu olduğu, sermaye ve mal pazarının entegrasyonunu doğuran düzen olarak açıklanabilmektedir. Bir dönüşüm süreci olan bu dönem, ideolojik açıdan kapitalist sistemin kendisini devam ettirebilmesi için daha çok üretmek ve daha çok mal satmak ihtiyacını karşılamak amacıyla dünya pazarında serbestleşme ve sınırların kaldırılması sürecidir. Bu durumda artan serbest rekabet karşısında şirketler faaliyetlerini uluslararasılaştırırken, aynı zamanda farklı kültürlere ve coğrafyalara ürün pazarlayabilecek esnek yapıyı oluşturmaktadırlar. Eric Hobsbawm'ın "*Birleşik Devletlerin ve yaşam tarzının küresel zaferi*" olarak tanımladığı bu süreç; mülkiyet ve denetimin giderek daha fazla türdeş hale gelmesi ve hızla gelişen ölçek ekonomisiyle düşüncelerin mübadelesine egemen olma kapasitesi olarak, ABD'nin güçlenmesine olanak sağlamıştır. Bu zaferin merkezi ise Hollywood olmuştur. Çok uluslu Hollywood film şirketleri, iletişim teknolojilerinin de gelişimi ile küreselleşmeden yararlanarak tüm dünyada filmlerini satabilmekte ve bundan kâr elde etmektedir. Teknolojiyi kendi içinde yaratıp, sinemaya en iyi şekilde adapte etmesi, ABD'nin "modern"liğin sembolü olarak zamanın bir adım önde gitmesine olanak sağ-

lamıştır. Böylece ABD, Hollywood sayesinde sahip olduğu modernliğin, iyiyi, doğruyu sembolize ettiği inancını yaymıştır.

Hollywood uluslararası stratejilerini kendi pazarından yola çıkarak oluşturma şansına sahip olmuştur çünkü daha önce de belirtildiği üzere, Kuzey Amerika dünyanın en büyük film pazarıdır ve Hollywood bir filmi önce kendi pazarında denemektedir. Maksimum yararı sağlama amacıyla, Hollywood ABD’de kâra geçen tüm filmleri 20. yüzyılın başından itibaren dünyaya ihraç etmiştir. Küresel kitle kültürü olarak adlandırabileceğimiz yeni kültürel üretim, sinema gibi modern kitle iletişim araçlarının egemenliğindedir. Yüzyıl başında “her aileye bir araba” sloganı ile yola çıkan ve seri üretimle ucuz ve kullanışlı otomobiller üreterek kâra geçen Henry Ford’un “Fordizm” olarak adlandırılan, modern toplumlarda “görev bölümü altında, bant üretim sistemi içinde, endüstriyel olarak üretilen ürünler” şeklinde tanımlanan kitle kültürü, dilsel sınırları hızla ve kolayca geçen, tüm dünyayı hedef alan, tüm dillerde anında konuşan görüntünün egemenliğinde bulunmaktadır; görüntü ise gerek sağlam dağıtım ağları, gerekse yarattığı ortak dil ve kültür sayesinde “Amerikalı” olarak adlandırılır. Amerikan kitle kültürünün ana sektörlerinden biri olan sinemanın yaydığı bireysellik, nesnenin hayattan ve dolaysızlıktan kaçıp saklanılacak bir sığınak olduğuna dair bir yanılsama yaratıldığı ölçüde Amerikan ideolojisinin güçlenmesine yaramaktadır. Hollywood stüdyolarının pek çok ülkede kendi dağıtım şirketlerini kurması ise popüler olmasının diğer bir nedenidir. Hollywood, senaryo aşamasından gösterim aşamasına kadar düzenlediği ve kontrol ettiği prodüksiyon sistemini ABD dışında açtığı şubelerinde de uygulamaktadır. Filmlerinin en büyük ve tek dağıtımcısı olarak, dış satımdan elde edilen gelirlerin yarısını tekrar geri kazanmaktadır. Ayrıca bu ülkelerin film sektörüne de karışarak buralarda bir dağıtım monopolü kurmuşlardır. Hollywood şirketleri ne tür filmlerin, kimler tarafından, nerede ve ne zaman gösterime gireceğine de müdahale eder duruma gelmişlerdir.

Soğuk Savaş olarak adlandırılan dönemin başlamasıyla ise, ABD sineması açıkça temel konu olarak “komünizm karşıtı” filmlere yöneldi. 1947’de Amerika’ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi’nin “komünist etkiler”i araştırmaya başlamasıyla birlikte komünizm “batının değerlerini, özgürlük ve demokrasiyi tehdit eden baş düşman” ilan edilir. ABD’de ve bütün kapitalist dünyada komünist öcü tarafından işgal edilme histerisi başlar. Bu histeri sinemaya önce dolaylı bir biçimde yani çoğu başka dünyalardan gelen böcek tipi yaratıkların dünyayı işgal etmeye ça-

lıştığı ve kahraman dünyalılarının (tabii işgal edilen ülke hep ABD, dünyayı kurtaran da yine hep ABD'lilerdir) sonunda böceklerin işgalini kahramanca direnişle kırdığı "bilim kurgu" filmleri biçiminde yansır.

Bu histerinin 50'li yılların başlarında ABD'deki uç noktası McCarthy dönemi diye adlandırılan dönemdir. Bu dönemde Hollywood'da da bütün toplumdaki "cadı kazanı" kaynatılır. Onlarca Hollywood emekçisi, yetenekli oyuncular, rejisörler, senaryo yazarları vb. "Anti-Amerikan Faaliyetleri İnceleme Komisyonu"nda sorgulanır; birçoğu komünist oldukları gerekçeyle veya yalnızca "susma hakkını kullanarak komisyona yardımcı olmama" gerekçesiyle yasaklı hale getirilir. Ulaşmayı reddeden sinemacılar çalışma olanağından yoksun kalırken, yenilikçi düşüncelerden ve tartışmalı konulardan uzak kalmaya özen gösteren tutucu filmler çekilir. Daha sonra komünistlerin astığı astık, kestiği kestik, yüzleri hiç gülmeyen, soğuk, insanlıkla alakaları olmayan tipler olarak gösterildiği "casusluk" filmleri girer devreye. Bu bağlamda James Bond başta olmak üzere diğer casusluk filmlerinde, dünyada egemenlik kurmak isteyen bir "caniler örgütü"nü arkasında hep Sovyetler Birliği ve "casusluk teşkilatı" KGB yer almaktadır.

Savaşın sonunda ABD sineması, tutucu hükümetin filmlere uyguladığı yoğun sansürle birlikte "Hollywood 10"ları olarak anılan sekiz senaryo yazarı ve iki yönetmenin kara listeye alınmasıyla karşı karşıya kaldı. Bir ihbar salgını başlamıştı. Pek çok sanatçı ABD'ye karşı yıkıcı etkinliklerde bulunmak ve komünist olmakla suçlandı. Suçlananlar arasında bulunan Charlie Chaplin, büyük bir beğeni kazanan "Sahne Işıkları"nı yaptığı yıl ülkeyi terk etti. Elia Kazan ise bu dönemde, ABD'de Mc Carthy'nin başlattığı "Komünist Avı" sürecinin bir parçası olmuş, "Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komisyonu"yla işbirliği içerisine girerek, dönemin birçok çalışanını bu komiteye ihbar etmiştir. Yalnızca ihbar etmekle de kalmamış aynı zamanda kendisine büyük ün kazandıran ve yönetmenin en iyi filmi olarak gösterilen, 8 Oscarlı "Rıhtımlar Üzerinde" filmiyle de işçi sınıfı düşmanlığı yapmış, sendikasızlığı meşrulaştıran bir çaba içerisine girmiştir.

Hollywood sinema tarihinden anlaşılacağı üzere, toplumun egemen olan (ve aslında egemen sınıfın görüşleri/yargıları olan) görüş ve yargılar, filmlerde yansıtılmakta daha da önemlisi egemen ideolojiye hizmet edecek şekilde manipüle edilerek yeniden üretilmektedir. Sinema ve TV üzerinden seyirciye ulaşmak, gerçekte bu araçların mülkiyetini elinde tutan tekellerin kontrolündedir. Onların kontrolünden geçmeyen ve zararsız görülmeyen bir filmin geniş kitlelere ulaşma şansı çok azdır. Zaman zaman toplumdaki, yönetimlerdeki kimi yanlışları teşhir eden, insanlar arası sev-

giyi, hoşgörüyü vb. anlatan filmlerin de temel işlevi sonuç olarak, topluma eleştirel yaklaşan kesimlerin taleplerine cevap vermek veya bu toplumda çok sesliliğin olduğunu, demokrasinin olduğunu, “sanatsal özgürlüğe ve yaratıcılığa sınır konmadığını” vb. göstermektir.

## **Hollywood-Pentagon-CIA Şeytan Üçgeni**

*“Sinema siyasetin başka araçlarla devamıdır.”* (Andrzy Munk)  
Yine ABD-Hollywood sineması ile egemen güçlerin ilişkisi anlamında Pentagon-Hollywood ilişkilerine bakmakta oldukça yarar var. Tüm diğer alanlarda olduğu gibi, sinema sektöründe de 2. Emperyalist Savaş süreci sonrası ABD dünya üzerinde ipleri elinde tutmayı başarmıştır. Askeri tarihçi Lawrence D. Suid, *“Guts And Glory: The Making Of the American Military Image in Film* (University Press of Kentucky, 2002)” adlı kitabında Hollywood ve Pentagon arasındaki sıkı ilişkilerden bahsediyor. Suid, ayrıca West Point mühendislerinin sivil savaş sırasında çeşitli birimlere lojistik destek götürdüğü D.W Griffith’in *“The Birth (Nation Epoch Producing/Bir Millet in Doğumu (1915)”* adlı filmi de hatırlatıyor.

Hollywood ve Pentagon arasındaki bu ilişki, 11 Eylül ile birlikte farklı bir boyut almaktadır. *“Collateral Dammage/Ölümüne Takip (2001)”* adlı filmde görüldüğü gibi terör konusunun Hollywood sinemasına yeniden girdiğini görmekteyiz.

11 Eylül’den kısa bir süre sonra, Pentagon sponsorluğunda, Kuzey Kaliforniya Üniversitesi Teknoloji Fakültesi, senarist Steven De Suuza (Die Hard/Zor Ölüm), yönetmen Joseph Zito (Delta Force/Delta Gücü, Point Last Seen), David Fincher ve Spike Jonze ile birçok görüşme düzenledi. Kenneth Bergquist tarafından yönetilen bu görüşmelerin amacı, terör saldırıları senaryolarının kurgulanması ve gerçekçi repliklerin yaratılmasıydı. Pentagon’la Hollywood arasındaki bu stratejik işbirliğinin ilk örneği 2. Emperyalist Savaş yıllarında kurulan Enformasyon Bürosu’ydü. Savaş boyunca Hollywood’da hangi tür filmlerin yapılması gerektiği konusunda brifing veren bu “düzenleyici” kurum, Hollywood’un neyi, ne kadar aktaracağını belirliyordu.

Savaş dönemlerinde Washington’ın Hollywood’a nasıl sistematik olarak yanaştığı birçok yazar tarafından konu edildi aslında. 1960’lı yıllarda, Washington ve Pentagon’a ironik yaklaşan Sydney Lumet’in *“Fail Safe/Soğuk Savaş”*, Kubrick’in *“Dr. Strangelove”* ve John Frankenheimer’in *“Seven Days in May / Mayıs’ta Yedi Gün (1964)”* gibi filmlerinin ardından, Genel Curtis LeMay, Universal’daki yapımcı Sy Barlett’i hava ordusu-

nun zaferiyle ilgili bir film yapması yönünde uyarılmıştı. Pentagon Hollywood’la on yıllardır oldukça “şeffaf” bir işbirliği içerisinde bulunmaktadır. Kurumun bu işlerle ilgilenen bir medya bürosu olduğu kamuoyundan gizlenmeye bile gerek duyulmayan bir gerçeklik. Söz konusu büro Hollywood yapımcılarına danışma hizmeti vermenin yani sıra uçak gemisi, helikopter gibi oldukça pahalı teçhizatlar da sunmaktadır. Karşılığında istediği tek şey ise üretilen filmlerde ABD ordusunun “iyi” gösterilmesinden başka bir şey değil.

Pentagon, CIA ve Hollywood’un oldukça sıkı bir ilişki içerisinde olduğu yıllardır ortada olan bir gerçektir. Gerek McCarthy döneminde Hollywood’un “kızıl” eğilimlerden temizlenmesinde gerekse özellikle soğuk savaş yıllarında sinema endüstrisinin bir propaganda makinesine dönüşmesi sürecinde CIA’in sistematik ve kapsamlı müdahalelerle aktif rol aldığı bilinmektedir. Ancak bu ilişkinin kapsamı, boyutları, somut mekanizmaları ve güncel tezahürlerinden ne kadar haberdarız? Son yıllarda çıkan bir dizi makale, CIA ajanları ve film yapımcılarıyla yapılan röportajlar söz konusu ilişkinin pratikte nasıl işlediğine ışık tutmaktadır.

İki yapı arasında oldukça eskilere dayanan bir işbirliği olmasına karşın CIA 1996 yılına kadar Pentagon’unkine benzer bir “eğlence sektörü bürosu” olduğunu resmi olarak kamuoyuna duyurmadı. Eski ajanların yazdığı kitaplar ve kendileriyle yapılan röportajlar CIA’in Hollywood’da başından beri güçlü bir nüfuzunun olageldiğine işaret etmektedir. Örneğin, CIA emeklisi Bob Baer kitabında film yapımcılarının CIA görevlileriyle sürekli iletişim ve işbirliği içerisinde olduğunu belirtiyor. Daha çarpıcı bir nokta ise CIA’in film şirketlerinin içine bizzat ajan sokmuş olması. Hollywood’un en büyük yapım şirketlerinden olan Paramount’un 1950’lerdeki sansür bürosu şefi Luigi Luraschi’nin aktif bir CIA ajanı olduğu geçtiğimiz yıllarda ortaya çıktı. Belgeler, Luraschi’nin gizli servise ABD’nin imajını düzeltme amaçlı sansür faaliyetleri hakkında düzenli rapor geçtiğini gösteriyor. Bunun yanı sıra, Luraschi’nin bir dizi film yapımcısını ABD’nin ırk ayrımı konusundaki kötü imajını düzeltmek ve Sovyet propagandasının önüne geçmek için bir dizi filme “iyi giyimli, hali vaktinde siyah karakterler” yerleştirilmesi konusunda ikna ettiği belirtiliyor.

Luraschi vakası ortaya çıktığında oldukça ses getirmiş olmakla birlikte birçok yorumcu bunun buzdağının sadece görünen kısmı olduğu ve işbirliğinin çok daha geniş kapsamlı ve sistematik olduğu konusunda hemfikir. Sözgelimi, Graham Greene’in romanından uyarlanan 1958 yapımı Sessiz Amerikalı filminin senaryosu CIA’in baskıları sonucu ABD askerlerini haklı

ve iyi gösterme amacıyla değiştiriliyor ve yazar filmi "Amerikan propaganda" olarak nitelendirilerek yapımda adının geçmesini reddediyor.

Sansür ve "tavsiye" dışında bir başka işbirliği mekanizması ise CIA'in bazı yapılara doğrudan finansman sağlaması. Gizli servisin 1950 yılında George Orwell'in anti-komünist romanı Hayvan Çiftliği'nin haklarını satın aldığı ve romandan uyarlanan 1954 yapımı filmin masraflarını üstlendiği belgeleriyle ortada.

Son yıllarda işbirliği daha çok danışma hizmeti şeklini almış durumda. Bunda en popüler Hollywood yapımları arasında James Bond'dan bu yana ajan filmlerinin önemli bir yeri olmasının büyük etkisi bulunuyor. Birçok eski ajan, filmleri daha "gerçekçi" hale getirmek ve kurumun iç işleyişi hakkında tavsiye vermek için senaristlere danışmanlık yapıyor. Gerçekçilik kıstası tahmin edilebileceği gibi ABD ve CIA'in imajıyla oldukça yakından ilgili. Sözgelimi, eski ajan Milt Beardon, danışmanlığını üstlendiği 2006 yapımı İyi Çoban adlı filmde CIA'in Sovyetlerle savaşan Afgan mücahitlere verdiği destek konu edilirken, mücahitlerin 11 Eylül saldırılarını gerçekleştiren El Kaide örgütüne dönüştüğü "izlenimi"ni yaratmamak için çok çalıştıklarını ifade ediyor. Bir başka örnekte CIA'in üst düzey yöneticilerinden Paul Kelbaugh'un bir Konferansta 2003 yapımı Çaylak adlı filmde bir ajanı film yapımcılarını yanlış yönlendirmek üzere görevlendirdiklerini ifade ettiği belirtiliyor. Kelbaugh'un söz konusu Konferansta "Gerçeğe çok yaklaşmalarını istemeyiz" ifadesini kullandığı bilinmektedir.

CIA'in müdahale mekanizmaları, gerektiğinde danışma hizmetinin ötesine de geçebiliyor. 1997 yılında gerçekleşen bir şüpheli ölüm olayı oldukça karanlık ilişkilerin varlığına işaret ediyor. ABD'nin 1989 yılında Panama'yı işgali sonrası gelişen olayları konu edinen bir senaryo yazmak için yola çıkan Gary De Vore esrarengiz bir şekilde kayboluyor ve cesedi 9 gün sonra arabasıyla birlikte okyanustan çıkarılıyor. Polisin olayın bir trafik kazası olduğu yönündeki raporuna karşın bir dizi veri cinayet şüphesi uyandırıyor. De Vore'nin ölümünün ABD'nin Panama bankalarında yüklü miktarda kara para akladığına dair oldukça çarpıcı bulgular edinmesinin hemen ardından gelmesi ve aracından senaryonun kayıtlı olduğu bilgisayarın çıkmaması olayın CIA'in işi olması ihtimalini akla getiriyor.

### **Hollywood sinemasının saldırganlığın meşrulaştırılmasında rolü**

ABD sinemasının savaş konusunda değişik dönemlerde piyasaya sunduğu filmler, gerçekte her dönemde ABD'nin o andaki siyasetinin bir yansımasıdır. Örneğin, 2. Emperyalist Savaş sırasında ABD'de çekilen savaş



filmleri, Nazileri insanlık düşmanı, kaba saba, çoğu aptal olarak gösterir; buna karşın ABD'liler, Fransızlar, İngilizler ve hatta yer yer Ruslar, (1942 den sonra kurulan Anti-Hitler Koalisyonu'nda Ruslar da "iyi insan" katına yükselmişti!) haklı bir davanın savunucusu olarak, her davranışı soylu olarak gösterilir.

Savaş döneminde, Nazizm baş düşmandır. Filmlerde komünizm ve komünistler henüz öcü olarak gösterilmemektedir. ABD'nin bu dönemdeki savaş filmleri, yığınları Nazizm'e karşı savaşın haklılığı konusunda eğitmenin aracıdır. Savaşın hemen ertesinde bilindiği gibi Anti-Hitler Koalisyonu dağılır. "Soğuk Savaş" dönemi başlar. 60'lı yılların ikinci yarısına kadar piyasaya sürülen savaş filmlerinde de esasta hep ABD'nin yürüttüğü tek haklı savaş olan İkinci Dünya Savaşı'nın çeşitli cephelerinde ABD askerlerinin kahramanlıkları hikâye edilir. ABD hep iyinin, doğrunun savunucusudur. İkinci Dünya Savaşı'nda 20 milyon insanını kaybeden Sovyetler Birliği sanki yoktur; savaşı ABD yalnız başına (birazcık İngiliz ve Fransız yardımıyla) kazanmıştır. ABD'nin başını çektiği Kore'ye saldırı savaşı da sinemada yansımaları, kötü komünistlerin ABD askerlerince perişan edildiği, demokrasinin kurtarıldığı hikâyelerin anlatıldığı ikinci sınıf Hollywood ürünlerinde bulur.

Bu arada yetenekli ve ünlü rejisörlerin (örneğin J. Frankenheimer) çektiği, ünlü oyuncularla (Frank Sinatra, L. Olivier vb.) çevrilmiş usta işi filmlerle de, "komünistlerin beyin yıkama yöntemleriyle" insanları nasıl kandırdıkları, buna karşı dikkatli olmak gerektiğini anlatan filmlerle de ideolojik savaş yürütülür. Bütün bu filmler; ABD'nin başını çektiği "iyi", "özgürlük ve demokrasi" cephesinin, "kötü" komünizm tarafından tehdit edilmesi halinde yürütülecek savaşların haklı olduğu bilincini kitlelere taşımanın aracı, bu anlamda savaşların ideolojik hazırlığının parçalarıdır.

60'lı yılların başlarında Küba Krizi ertesinde uç noktasına çıkan "Soğuk Savaş", Hollywood'da yansımaları savaş filmleri ve casusluk filmlerinin artması, ABD ordusuna övgü dizen filmlerin artmasıyla bulur. Ardından ABD'nin Uzakdoğu'ya çıkarması, Vietnam Savaşı gelir. Hollywood önceden üzerine düşen görevi yerine getirmiş, eğer öcü komünistler önlenmezse, bütün "hür dünya"nın domino taşları gibi birbiri ardından düşerek komünistlerin eline geçeceğini kafalara kazımıştır. (Kuşkusuz yalnızca sinema değil, tüm yazılı, sözlü, görsel medya da bu konuda görevini yerine getirmiştir.)

Vietnam Savaşı, ABD için tam bir bozgun olur. Hollywood'un John Wayne'li "Yeşil Bereliler" filmi de, Vietnam Savaşı'na karşı ABD'de ve

bütün dünyada gelişen tepkilerin önünü alamaz. Vietnam'da yürütülen savaşta ABD'nin haksızlığını bizzat yaşayan, birçoğu sakat olarak ülkesine geri dönen çok tanık vardır. Bütün dünyada ABD emperyalizmine karşı, özellikle de Vietnam Savaşı'na karşı hareketler gelişir. Hollywood'un ve onunla birlikte ABD toplumunun buna karşı cevabı, birkaç yıllık suskunluktan sonra genel olarak savaşın çılgınlık olduğunu anlatan "Apocalypse Now" (Francis F. Coppola), "Deer Hunter" (Geyik Avcısı/Michael Cimino), "Günaydın Vietnam" gibi kimi "eleştirel" filmler olur. Yani Hollywood toplumunda genel hale gelen, "Acaba biz yanlış mı yaptık?" sorusuna, savaşın kendisinin bir çılgınlık olduğunu, onun içinde My Lai Katliamı gibi katliamların da olabileceğini anlatan bir tavırla cevap verir. Aslında egemen olan düşünce yansımaları bulur. Savaş olursa, mümkün olduğunca "temiz" olmalıdır bundan böyle! Askeri hedefler vurulmalı, sivil halka fazla zarar verilmemelidir. Zaten ABD de bunu hiç yapmamıştır! Ama arada kazalar olmaktadır! Bundan sonra daha dikkatli olunacaktır.

80'li yıllar yumuşama yıllarıdır. Baş düşman komünistlerle ticari ve kültürel ilişkilerin sıklaştırılması ve "komünizmi" barış içinde satın alma yoluyla yıkma yıllarıdır. Savaş alanları Rocky filmlerinde olduğu gibi ringler; Rambo filmlerinde olduğu gibi Vietnam Savaşı'nın her yerde sürdürülmesi, Afganistan'da "iyi"lere yardım ve benzeridir. İnsanlığın genel çıkarları için komünist rejimlerle de belli işbirliği yapılabileceği vb. de işlenmeye başlanır. Gorbacov iktidara geldikten sonra çekilen James Bond filmlerinden birinde KGB-CIA ve İngiliz Gizli Servisi ajanlarının, tüm dünyayı tehdit eden ve savaş çıkarmak isteyen bir caniler şebekesine karşı birlikte çalışması bunun tipik bir örneğidir.

1980'li yılların sonunda, içten çoktan revizyonistleşerek çökmüş olan doğu bloğunun yıkılması, 1991'de eski Sovyetler Birliği'nin resmen de kendi kendini lağvetmesi ile Hollywood'un 1945 sonrasındaki tüm döneminin baş düşmanı da tarihe karıştı. Artık yeni bir dönem başlıyordu: Bütün insanlığın kabul ettiği "insan hakları, demokrasi, özgürlük" gibi değerleri savunanlar ve bunlara karşı çıkma cüretini gösteren "terörist"ler! Bu ikincilerin, birinciler tarafından cezalandırılması (tabii bu cezalandırma işinde başı çeken dünya jandarması ABD olacaktı!) doğru idi! Bütün medya bu temayı işlemeye başladı. Bu dönemde çoğu Arap olan ve eski komünistlerden destek ve silah alan "terörist"lere karşı Rambo tipi bir dizi film kapladı ortalığı. Ardından Irak'a karşı "uluslararası güç"ün ABD önderliğinde işgal savaşı geldi gündeme. Savaş, tarihin ilk "canlı yayın yapılan" savaşı oldu! Dünya kamuoyu savaşı tek merkezden servise sokulan,

temizlenmiş resimler üzerinden güya canlı olarak yaşadı! Görülen neydi? Bağdat semalarında Irak uçaksavarlarının havai fişek görünümlü salvo-ları! Saldırıya katılan uçakların havalanışı; pilotların başlıklarındaki kame-larlarla çekilen ve "akıllı" bombaların nasıl hedeflerini bulduğunu gösteren ve yeni dönem çocuklarının video oyunlarından tanıdığı resimler! İnsan mı? Yok canım! Bu savaş "temiz savaş!".Vietnam Savaşı'ndaki gibi yanan çocukların, beynine kurşun sıkılan Vietkong gerillasının resimleri gibi re-simlerle insanları meşgul etmeye gerek yok! Bu savaşta "haklılar" zaten kumanda merkezlerinde düğmelere basıyor, "akıllı" bombalar da gidip ön-ceden belirlenmiş hedefleri buluyor! Biz bunu daha önce bir yerlerde görmüştük! Evet, evet Hollywood'un "Yıldız Savaşları"nda! Tekniğin her şeyi belirlediği savaşlar dönemi! Tüm insanlığın, insanlık değerleri adına, insanlık dışında olanlara karşı savaştığı dönem!

Irak savaşı ertesinde, "uluslararası topluluk" -siz başını ABD'nin çektiği emperyalist batılı güçler anlayın- yeni düşman olarak "uluslararası cürüm şebekeleri"ni seçti. Hollywood'un bu döneme cevabı, insanlık adına ABD'nin yiğit(!) anti-uyuşturucu polisinin uyuşturucu şeflerine karşı yürüttüğü savaşı hikâye eden "Kartel" ya da Arap köktencilere karşı bir Ame-rikalı kahramanın(!) yalnızca tek başına savaş kazandığı "Gerçek Yalanlar" gibi filmler oldu. Son dönemlerin en masraflı ve en popüler filmlerinden bazılarına ve bunların, örneğin Yugoslavya'da "kötüye", "insanlık değer-lerini çiğneyene" (Miloseviç) karşı, insanlık adına ABD'nin başını çektiği savaşla başına bakalım: Independence Day ("Bağımsızlık Günü"; 1997).

Zaman çok yakın gelecek. Belki bugün. Savaşılan düşman İkinci Em-peryalist Savaş ertesindeki "bilim kurgu" filmlerinde olduğu gibi "dünya dışı" yüksek teknolojili, ama ruhsuz ve çirkin mi çirkin, karabasan yarattığı olabilecek böcekler! Dünyaya egemen olmak istiyorlar. Ve bütün insan-lık -hangi ırktan, ulustan, dinden olursa olsun- tabii ki ABD'nin önderli-ğinde birleşip bu insanlık düşmanlarını yok ediyor! ABD'nin Bağımsızlık Günü olan 4 Temmuz, "Dünya Kurtuluş Savaşı"nın günü oluyor! "Ba-ğımsızlık Günü"nde filmdeki başkan Thomas J. Whitmore askeri uçağına binip düşmana karşı kahramanca çatışmaya gitmeden, bütün insanlığa ve tabii en başta kahraman Amerikan askerlerine şu konuşmayı yapıyor: *"Günaydın! Bir saatten kısa bir süre içinde bizim uçaklarımız bütün dün-yanın diğer uçakları ile birleşecek ve insanlık tarihinin en büyük hava sa-vaşını yürütecek! İnsanlık! Bu sözcük bizim için bugünden itibaren yeni bir anlam kazanmalıdır. Bizim aramızdaki ufak tefek sorunların bizi yiyip bitirmesine izin vermemeliyiz. Ortak çıkarlarımız bizim hepimizi bütün-*

*leştiriyor! Belki bugünün 4 Temmuz olması ve bugün bir kez daha özgürlüğümüz için savaşmamız kaderin bir cilvesidir! Bugün yalnızca zulme, baskıya, takibata karşı değil, yok olma tehlikesine karşı savaşıyoruz! Biz yaşama hakkımız için mücadele ediyoruz. Bugünden sonra -eğer yaşarsak- 4 Temmuz yalnızca ABD için bir kurtuluş ve bayram günü değil, bütün dünyanın bayramı olacaktır."*

Film başkanı Whitmore'nin yerine, ABD'nin andaki başkanı Clinton'u; dünyayı yok etmek isteyen dünya dışı canavarların yerine, "insani değerleri çiğneyen" Sırp kasabı Miloseviç'i; yok edilmek tehlikesi ile karşı karşıya olan ve ABD önderliğinde kurtarılmayı bekleyen dünya yerine; Kosova Arnavut halkını koyun ve konuşmayı öyle okuyun!

Ve yine Başkan Clinton'un Yugoslavya'ya karşı yürütülen savaşı gerekçelendirdiği konuşmaları bu konuşmayla karşılaştırın. O zaman söz konusu filmlerin gerçek hayatla bağıını ve neye yaradığını görürsünüz!

**Bir başka savaş filmi: Starship Troopers** ("Uzay Gemisi Askerleri"; 1997). Zaman oldukça uzak bir gelecek. Dünya ABD'nin globalleşmesi olmuş! Bir dünya devleti var. Dünyayı dış düşmanlara karşı korumak için askerlik en önemli ve en saygın meslek! Gençler askere gidebilmek için birbiriyle yarışıyor. Ama öyle herkes askere alınmıyor. Askere alınanlar toplumun en iyi eğitim almış, en yakışıklı, en güçlü, elit kesimi! Toplumda seçme hakkını elde edebilmek için en az 10 yıl askerlik yapmak gerekiyor! Düşman yine demir böcekler! Ruhsuz, öldürmek için öldüren -ne de olsa ABD'nin şimdi bütün insanlığın değerleri olmuş değerlerini tanımıyorlarmakineler! Sonunda tabii yine kahraman Amerikan askerlerinin içinde en kahramanlarının kahramanlıklarıyla dünya kurtuluyor!

**Bir macera filmi: Air Force One** ("Hava Kuvvetleri 1" -ABD Başkanının uçağına verilen ad- 1997). Şimdi Rusya'nın en ünlü mafya şefi olan ve elinde atom silahları bulunan bir "eski komünist" terörist, CIA-Rusya Gizli Servisi işbirliği ile tutuklanıyor. Onun "yoldaşları", içinde başkanla birlikte başkanın uçağına kaçırıp rehine değış tokuşu istiyorlar. Kahraman başkan bizzat kendi eliyle teröristleri hallederek "özgürlük ve demokrasinin" şantaj altına alınamayacağını gösteriyor!

**Bir savaş filmi: Er Ryan'i kurtarmak!** 1998'de çekilen bu film ABD'nin yürüttüğü tek haklı savaştan bir episodla, ABD ordusuna ve onun yürüttüğü savaşların haklı olduğuna/olacağına övgü düzen bir film! Hepsi ve daha sayılabilecek birçok film, insani değerler adına ABD'nin yürüteceğı savaşların haklılığının propagandasını yapan filmler. Savaş için kitleleri hazırlayan filmler.

## Hollywood Sineması'na Karşı Fransa'da Alınan Önlemler

19. yüzyılın ortalarından itibaren süregelen "Eski Dünya" ile "Yeni Dünya" arasındaki kültür çatışmasının en belirgin olduğu alanlardan biri sinema olmuştur. Sinematograf aletinin ana vatanı olan Fransa, ünlü yönetmen George Meliès sayesinde modern stüdyo sisteminin, prodüksiyon ve dağıtım ağlarının kurucusu olarak sinemayı bir endüstri kolu haline getirmiştir. Pathé Kardeşler ise 20. yüzyılın başından itibaren, hem film çekebilen hem de gösterebilen kameranın satışını ve film kopyalarının pazarlanması sistemini sinema sektörüne sokarak, dünyanın en büyük film üretim ve dağıtım şirketi olmuştur.

Söz konusu yıllarda film kiralama yöntemini keşfeden Pathé Şirketi, tüm dünya pazarının % 70'ine egemen olmuştur. Bu gelişmelerden rahatsız olan Amerikalı film şirketleri; Fransız kültürünün, sermayesinin ülkeye girmesini önlemek ve dünyada bir sinema devi olabilmek amacıyla yüzyılın başından itibaren çalışmaya başlamışlardır. İlk önce Edison'un kurduğu MPPC, koyduğu kotalar ile Fransız filmlerinin ülkede gösterimini kuruluşundan sonraki ilk iki ay içerisinde % 25 düşürmüştür.

MPPC'nin kendisine karşı kurduğu kartele üye olan Pathé, bu sayede ABD'de eski gücünü tekrar kazanmak amacıyla çalışmalar yapmıştır fakat başarılı olamamıştır. Öte yandan Pathé Şirketi'ndeki kötü yönetimin aldığı yanlış kararlar, şirketi zor duruma sokmuştur. Özellikle tüm dünyada uzun metrajlı filmlerin çekilmeye başladığı bir dönemde, Pathé Şirketi'nin kısa metrajlı filmler çekmeye devam etmesi yukarıda belirtilen yanlış kararların şirkete en çok zarar vereni olmuştur. I. Emperyalist Savaş nedeniyle film alışverişinin zorlaşması, savaşın yarattığı ekonomik kriz, Fransa'nın sömürgelerini ihmal ederek buralardan gelen hammaddelerden mahrum kalması, ülke ekonomisini olduğu kadar Fransız sinema sektörünü de zora sokmuştur.

Öte yandan, savaşa son anda giren ABD, 1. Emperyalist Savaş'tan Avrupa gibi etkilenmemiştir. Savaş sırasında devamlı film üreten Hollywood sayesinde ABD'nin savaşın sonunda uluslararası pazara sokabilecek pek çok filmi bulunmaktadır. Bunun üzerine Amerika'nın 1918-1921 yılları arasında film ihracatı yüzde üç yüz artmıştır. Savaş sırasında ve devamında Fransa'da ise Mistinguett, Jean Gabin, Maurice Chevalier gibi ünlü oyuncular müzikal tiyatrodan sinemaya geçerek sinemanın ilgi görmesini sağlamışlar ve Fransız Sineması'nın ayakta kalmasına olanak tanımışlardır. Ayrıca yine Fransa'da söz konusu

dönemde, sinema sektöründe görev bölüşümüne, ürün standartlaştırılmasına ve sektörün kendi içinde kontrolüne başlanmıştır.

Fakat bir zamanlar dünyanın en büyük film yapım stüdyoları olan Pathé ve Gaumont'un savaşta zarar gören pazar payını güçlendirmek için dizi film üretmeleri ya da uzun metraja geçmek için yabancı film stüdyoları ile anlaşmaları Fransız Sineması'nı eski günlere döndürmeye yetmemiştir. Pathé Limited'in İtalya, Londra, Berlin'deki stüdyoları, Pathé Exchange'in New York bürosu satılmak zorunda kalmıştır. Pathé ayrıca ABD ve Vincennes'teki foto film fabrikalarını da satmak zorunda kalmıştır. Pathé Rural ve Pathé Baby şirketleri ise savaş sonrasında bir süre daha savaş öncesindeki şekilde çalışmaya devam etmiştir. Gaumont, İsveçli Loëw, Amerikalı Metro Goldwyn Mayer ile ortaklıklar imzalayarak kaybettiği gücünü tekrar kazanmaya çalışmıştır. Fakat Gaumont Fransa'daki 4500 sinema salonunu, ağırlıklı olarak Fransız filmleri gösterecek şekilde korumayı başarsa da, ABD'ndeki 25.000 salonu Amerikan filmlerine teslim etmek zorunda kalmıştır. Fransa 1. Emperyalist Savaş'ın bitimi itibarıyla dünya-daki etkinliğini, Amerikan Sineması'na bırakmaya başlamıştır.

Fransız stüdyolarının yetersizliği, söz konusu stüdyoların kâr etme endişesi karşısında bankaların finansman sağlamaktan kaçınmaları ve iş bulabilmek açısından Doğu Avrupa'ya göç eden teknisyenlerin yarattığı boşluklar sonucu Pathé ve Gaumont gibi iki büyük şirketin batmasıyla, Fransız Sineması dünya çapında bir üretim için yeterli olamayacak küçük şirketlerin eline geçmiştir. 1921'de 150 büyük çapta film prodüksiyonu gerçekleştiren Fransız Sineması, 1929'da bu prodüksiyonlardan sadece 52'sini gerçekleştirebilmiştir. Öte yandan söz konusu dönemde, Fransız sinema salonlarının % 80'i Hollywood yapımı filmler göstermeye başlamıştır. Büyük Hollywood stüdyoları Fransız halkını Amerikan filmlerine alıştırmak için bu stüdyolarda, Hollywood filmlerinin Fransız versiyonlarını çeken Amerikalı yönetmenler dekordan oyuncu yönetimine kadar Hollywood örneğine bağlı kalmışlardır.

Buna karşılık Pathé ve Gaumont'tan kalan Epinay ve Boulogne stüdyoları, bankalardan aldıkları ufak tefek yardımlarla Amerikan filmlerinin kalitesinde filmler çekememektedirler. Ayrıca Edwin S. Porter ve David W. Griffith gibi önemli Amerikalı yönetmenler, ardışık kurguyu keşfetmişler, halkın aşına olduğu 19. yüzyıl romanlarını sinemaya uyarlayarak seyircinin izlemeye yatkın olduğu filmler üretmeye başlamışlardır. Oysa Fransız Abel Gance, Marcel L'Herbier, Louis Delluc gibi yönetmenler aynı dönemde anlaşılması güç bir sinema dilini benimsemişlerdir. Fransız si-

nemasındaki sanatsal arayışlar yeni oluşan ve toplumun her kesiminden insanın filmlerini rahatlıkla izleyebilmesini amaçlayan klasik Hollywood tarzının popülerleşmesine sebep olmuştur.

Amerikan kültürü ve düşünce tarzı, Fransız kültürü ve düşünce tarzından oldukça zıttır. Fransa, Amerika'nın kültürel egemenlik çabalarına en çok karşı koyan ülke olmuştur. "Modern"liğin sembolü olarak görülen Amerika imajı ve bunu destekleyen Hollywood Sineması Fransızlar için geçmişten, geleneklerden, tarihten kopma anlamına gelmektedir. Hollywood filmlerinde sıklıkla bahsedilen "güçlü ABD" imajı, Fransızlara geçmişteki güçlerini kaybettiklerini hatırlatmaktadır. Fransa, çok kısa bir sürede değişen bu güç dengesine şahit oldukları Amerikan filmlerine tepki vermekte gecikmemişlerdir. Özellikle, 20. yüzyıla kadar ülkenin tarihi ve politik geçmişinden beslenen, ünlü yazar Scott F. Fitzgerald'ın *"Fransa kendi kültürüyle öyle uğraşılıyor ki, diğerleri bundan güç alıyorlar"* şeklinde ifade ettiği yüksek Fransız kültürünün evrensel değerlerine aşırı bağlı kalan Fransızlar için Hollywood sineması, estetik olmayan değerlerin geçirgeni olarak tanımlanmıştır.

Fransızlar tarafında Amerika'yı örnek gösteren yapay değerler birlikteliği olarak nitelenen Hollywood filmleri ile 1830'lu yıllardan itibaren "S'americaniser-Amerikanlaşma" tanımı negatif bir anlamda kullanılmaya başlanmıştır. "Amerikan Çağı" olarak adlandırılan 20. yüzyılda Hollywood, Amerikan popüler kültürü ile tüm dünyayı etkileyerek dünya insanların isteklerini değiştirdiği ve ulusal kültürleri yok ettiği ile suçlanmaktadır. Dünyanın her ülkesinde Hollywood'un sinema dilini kullanan filmlerin çekilmeye başlanması ise yukarıda belirtilen görüşü doğrulamaktadır. ABD ile ayrılmaz bir bütün olarak yorumlanan Hollywood, saldırgan bir kültür bombardımanı izlememiştir.

Her ileri adımın ardından bir geri adım atarak, farklı ulusların popüler olan kültür formlarını kendine uyarlayarak, kültür politikasını yavaş yavaş ilerletmiştir. Kültür farklılıklarını yok ederek tepki çekmemeye ve bu farklılıkları kendi avantajı haline getirmeye çalışmıştır. Hollywood Sineması farklılıkları uzlaştırarak ve benzerlikleri ortaya çıkararak popüler olmak için çabalamıştır. Fakat bu "Amerikanlaşma" durumu, zaman içerisinde ulusal kültürlerde bir karşı duruş yaratmıştır. Dünyanın sinema karteli olmak amacındaki Hollywood, tüm dünyaya yaydığı Amerikan kültürü ile ulusal kültürlerin sesi olmayı başaramamıştır. Fakat Hollywood'un kültür yayılmacılığı tavrının diğer dünya ulusları tarafından bir nevi sömürgeleştirme olarak görülmesi; ulusların, yaş gruplarının, etnik kökenlerin, Hollywood'a

bakışını ve bu bakışı yaratan reklam, film eleştirileri gibi uluslararası iletişim koridorlarını kendi başına oluşturan Kuzey Amerika Sineması'nın popüler dolaşımını engelleyememiştir.

Bu dolaşımı kendi dağıtım şirketleri ile sağlayan Hollywood film endüstrisinin tüm dünyadan elde ettiği büyük kâr; ulusal sinemaları desteklemek ve geliştirmek için tüm dünyada olduğu gibi Fransa'da da çalışmalar yapılmasına neden olmuştur. İtalya ve Almanya gibi gelişmiş bir sinema geleneğine sahip Fransa'da dil farklılığının da etkisiyle Hollywood'un yarattığı kültürün farklılığı oldukça hissedilmektedir. Avrupa kıtasının ekonomik, kültürel ve politik olarak gücünün ve birliğinin korunması amacıyla kurulan Avrupa Birliği'nin kurucu üyelerinden olan Fransa, hem Avrupa kültürünü hem de kendi kültürünü korumak amacıyla yaptığı çalışmalara 20. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır.

Yukarıda belirtildiği üzere dünyadaki etkisi sebebiyle Hollywood'un, bir kültür birleşiminden çıkan melez bir kültür olarak diğer kültürleri tehdit ettiği gündeme gelmiştir. Zamandan zamana, kişiden kişiye değişen açık bir yoruma sahip Hollywood filmlerinin yaydığı Amerikan kültürü, ABD'nin özellikle politik görüşünü dünyada benimsetme tavrına sahiptir. Hollywood, uluslararası birlik kurmak için çalışan, bu sebeple popüler seçimlerle kurduğu bağ ile popüler izleyici isteği yaratarak, ulusal kültürel elitin de istediği popüler tadı yakalamak amacıyla ürün yaratmakta ve pazarlamaktadır. Hollywood Amerikalı ve "öteki" olmasına rağmen uluslararası olabilmek amacıyla diğer ulusların kültürlerini kendi içinde benimsemekte, kendince yorumlamakta, "Amerikanlaştırmakta" ve tekrar onlara sunmaktadır.

Hollywood, toplumsal ve ulusal formların kesişme noktası olarak diğer ulusların tercihlerini bulmakta, yaratmakta ve bunu onlara kendi tarzıyla vermektedir. Ulusal kültürün temel düzenleyici birimi olan ulusal devlet, feodalizmden kapitalizme geçişte aristokrasiye karşı ulusun savunulması sonucunda doğmuştur. Fransız ihtilaliyle egemenliğin cisimleşmiş şekli olan ulus devlet ve onu destekleyen ulusal kültür, 2. Emperyalist Savaş'tan sonra sistemle uzlaşarak birleşmeye giden çok uluslu şirketler tarafından yok edilme tehdidi altında kalmıştır. Bu açıdan özellikle çok uluslu büyük stüdyolar tarafından yönetilen Hollywood Sineması'yla aynı alanda, yani Batı sineması içinde gelişmeye çalışan Fransız sineması büyük zorluklarla karşılaşmıştır. Ulusal üretimde gerileme yaratan bu durum nedeniyle, kültürel kimliği korumak amacıyla Fransa'da ulusal sinema güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Amerika tehlikesinin farkına varan Fransa hükümeti Fransız ekonomisini, kültürünü ve sinemasını korumak için harekete geçmiş, devlet düzenleyici ve kural koyucu olarak bu alanda çalışmaya başlamıştır. Fransız sinema endüstrisini korumak amacıyla ilk kota, 12 Mart 1928'te yürürlüğe girmiştir. Fransız film ihracatçılarında, yabancı film ithalatı sınırlaması getiren bu uygulama, aynı yılın 1 Mayıs tarihinde yenilenerek dağıtımcılara yedi yabancı film karşılığında bir Fransız filmi dağıtma zorunluluğu koymuştur. Fakat söz konusu kota dünyada yayılmaya başlayan Hollywood filmlerine karşı Fransız sinema endüstrisini korumaya yetmemiştir. 1927 yılında ilk sesli film "Jazz Singer"ın gösterimi ile Fransız Sineması yeni bir tehlikeyle karşılaşmıştır. Sessiz sinemanın büyük sinema okullarından birine sahip olan Fransız Sineması'nın sessiz sinema içerisinde oluşturduğu dil, Hollywood'un ticari ve formel normlarına göre sesli sinema ile değişmeye başlamıştır. Çünkü sinema, eski ile yeniyi birleştiren, teknik olarak gelişen bir endüstri ve sanat kolu olmuştur.

Ortak dile sahip olduğu İngiltere'yi bir köprü olarak kullanan Amerika, sesli film teknolojisini Avrupa'ya tanıttığında başta Fransızlar olmak üzere tüm Avrupalılar bu yeni teknolojiye karşı çıkmıştır. Özellikle Hollywood'un ilk başlarda dublajı kendi yapması nedeniyle, Fransızlar Amerikan aksanlı Fransızca'ya büyük tepki göstermişlerdir. Öte yandan, Avrupa sinema anlayışında her zaman görsellik sesin önünde olmuştur. Fakat halkın değişen ilgisi ve Hollywood filmlerine artan merakı nedeniyle Fransa, dublajlı Amerikan filmlerine 29 Haziran 1932'de izin vermek zorunda kalmıştır, fakat bu filmlerin gösterimlerine sınırlamalar koymuştur. 24 Haziran 1933 tarihinde getirilen bu sınırlama yılda 140 film iken, halkın yukarıda bahsedilen ilgisi nedeniyle, 1934 yılının sonunda bu kota 94 filme indirilmek zorunda kalmıştır. Çünkü Fransız halkı, Amerikan filmlerini daha iyi tekniği, daha doğal stili ve seri anlatımı sayesinde gerçek yaşama daha yakın bulduğu için tercih etmeye başlamıştı. Bunun üzerine Fransız stüdyoları Hollywood dilini Fransız filmlerine uyarlama kararı almıştır.

Amerikan filmleri ile oluşan yeni güzellik standartları araştırılmaya ve uygulanmaya başlanmıştır. Yeni gelişmelerden memnun olmayan entelektüel çevre, Amerikan kültürünün sinemadan başlayarak tüm ulusal kültürü yok etmeye başladığını öne sürerek devletten yardım istemiştir. Yukarıda belirtilen bu gelişme karşısında Fransız hükümeti, Fransız sinema sektörünü güçlendirecek yeni kararlar almaya devam eder. İlk olarak II. Emperyalist Savaş'tan önce, Gaumont stüdyolarını devlete bağlı bir kuruluş olan Havaş satın almıştır.

Öte yandan, Fransız sinema sektörünü inceleyen pek çok rapor hazırlanmıştır. Dönemin Kültür ve Enformasyon Bakanı Jean Zay, devletin sinema sektörüne finansman sağlaması için gerekli hukuki düzenlemeleri yapmak için çalışmalara başlamıştır. 1939 yılında sinema sektörünü canlandırmak ve Fransa'nın bu sektördeki etkinliğini tekrar yakalamak için dünyanın en önemli sinema festivallerinden biri olan Cannes Film Festivali düzenlenmeye başlamıştır. Öte yandan Jean Zay, sinema çalışanlarının haklarını korumak için yeni kanuni düzenlemeler yürürlüğe koymuştur. 14 Haziran 1940 tarihinde Alman işgaline uğrayan Fransa'da kurulan Vichy hükümeti döneminde Almanya ile müttefik olan Fransa'nın politik tavrının yanı sıra; Avrupa'nın sinema sanatındaki yeteneğini yitirdiği, sinema salonlarını ele geçirdiği, bağımsız yayıncıları ve sonuç olarak Avrupa filmlerini yağmaladığı gerekçesiyle, Fransa'da Hollywood filmlerine ağır kotalar konmuştur.

Dr. Dietrich adındaki bir Nazi subayının başına getirildiği COİS Komitesi tarafından kurulan Continental adlı kuruluş, film yapım, dağıtım ve gösterimini kontrol ederek, Fransız sinema salonlarında sadece Alman haber ve propaganda filmlerini gösterime sokmaktaydı. Bu dönem uygulanan sansür nedeniyle gerileyen Fransız Sineması tek tük yapımlar dışında tamamen yok olmuştur. Öte yandan bu kotalardan rahatsız olan Amerika Avrupa'ya açılmak için çeşitli planlar yapmıştır. Öncelikle Amerika ile ticareti kuvvetlendirmek için Avrupa'da Amerikan ürünlerine ihtiyaç duyulmasını sağlamak gerekmiştir. Bu ihtiyacı oluşturmak için Avrupa toplumlarında Amerikan yaşam tarzı özendirilmesi zorunlu bulunmuştur.

Bu konuda ABD hükümeti Hollywood Sineması'nı en büyük yardımcısı olarak belirlemiştir. 2. Emperyalist Savaş'tan sonra kurulan PWB'nin (American Psychological Warfare Branch-Amerika Psikolojik Savaş Merkezi) yaptığı çalışmalar sonucunda verilen kararlar doğrultusunda, Avrupa'da 1939-1944 yılları arasında pek çok Hollywood filminin gösterilmesi öngörülmüştür. Öte yandan bu filmlerin ABD'de kendi masraflarını çıkartmış olduğu için oldukça ucuz olmaları Avrupa sinema salonu işletmecileri tarafından tercih edilmelerini doğurmuştur. Savaş sırasında Avrupa'ya film ihracatı yapamayan Amerika, dört yıllık açığını çok kısa bir süre içerisinde kapatmayı başarmıştır. Hollywood stüdyoları Amerikan ordusunun da desteği ile İtalya, Almanya ve Fransa'da film komisyonları kurmuştur. Özellikle sinemanın ilk yıllarında dünyanın en büyük film tüccarı olan Fransa ve Hollywood'u etkileyen pek çok sanat akımını yaratan ve güçlü bir sinema okuluna sahip Almanya, Amerika'nın ilk hedefi olmuştur.

Avrupa'nın 1930'larda kendisine koyduğu kotalardan ders çıkaran Amerika, yaptığı yeni anlaşmalar ve kırdığı kotalar ile Avrupa film endüstrisini ele geçirmiş, Amerika'dan Avrupa'ya bir film yolu kurmuştur. Faşizmden yeni çıkan Avrupa'ya serbest pazar ekonomisini getirmiş ve bu ekonominin dünyada kullanılan ekonomik düzen haline gelmesi için yeni bir adım atmıştır. 2. Emperyalist Savaş'ta sermayesini, doğal zenginliklerini, insan gücünü, ekonomisini ve endüstrisini kaybeden Avrupa'nın aç ve umutsuz halkını, komünist rejim ve ekonomisinden uzak tutmak amacıyla Amerika'nın Avrupa'ya yaptığı 13 milyar dolarlık Marshall Ekonomik Yardımı'ndan pay alabilmek isteyen Fransa ise bazı ödünler vermek zorunda kalmıştır. İsmi Fransa Dışişleri Bakanı Leon Blum ile Beyaz Saray Sekreteri James F. Byrnes'tan alan Blum-Byrnes Anlaşması, Fransız filmlerinin Fransa'daki gücünü kırmak ve Hollywood filmlerindeki II. Paylaşım Savaşı'nın başlangıcına kadar süren kotayı kaldırmak amacıyla 28 Mayıs 1946 tarihinde yapılmıştır. Blum-Byrnes Anlaşması ile Fransız sinema pazarı, yabancı yapımlara ve özellikle Amerikan yapımlarına açılmıştır.

Anlaşma Fransa'daki sinema salonlarında yerli film gösterim kotasını yılda 13 haftaya kadar indirmiştir. Böylece geri kalan haftalarda özellikle Amerikan filmleri gösterim imkanı bulmuştur. Bu uygulama yılda yaklaşık 121 Amerikan filmine vize vermek anlamına gelmektedir. 1946'da Fransa'da ayda 35 Fransız filmine karşılık 38 Amerikan filmi gösterilirken, 1947'de anlaşmadan sonra 54 Fransız filmine karşılık 338 Amerikan filmi gösterilmeye başlanmıştır. Blum-Byrnes Anlaşması Fransız hükümetinin, Marshall Yardımı'ndan yararlanmak için verdiği en ciddi ödün olmuştur. 22 Haziran 1946'da yapılan bir basın toplantısında, Leon Blum anlaşmanın koşullarını şöyle aktarmaktadır: *"Tam görüşme olanaksız oldu. Amerikalı dostlarımız, bizim ulusal işletmemizin % 30'unu korumamızı kabul ettiler. Oysa İtalya'ya sadece % 17'lik bir hak tanıdılar. Size itiraf ederim ki, Fransa'nın yüksek çıkarı için Fransız sinema loncasını feda etmem gerekseydi bunu seve seve yapardım."*

Blum-Byrnes Anlaşması'nın sonucunda yukarıda belirtildiği üzere Amerikan filmleri çok kısa bir sürede Fransız sinema salonlarının işgal etmiştir. Anlaşmanın en kötü taraflarından biri ise *"block booking"* yani toplu satış yönteminin Hollywood şirketlerince Fransız film dağıtım firmalarına kabul ettirilmesi olmuştur. Bir A serisi gişe garantisi olan filme karşılık ucuz fiyata B serisi filmlerin salonlarda gösterilmeye başlaması nedeniyle, Fransız sinema sektörü çökmeye başlamış; yapımcı ve yönetmenlere ait sendika ve meslek kuruluşları kendi içinde söz konusu duruma karşı çare

bulabilmek amacıyla çalışmalarına başlamışlardır. Blum-Byrnes Anlaşması sinema salonu işletmecileri ve dağıtımcıları tarafından sevinçle, özellikle çoğunluğu komünist parti üyesi olan sinema çalışanları tarafından protestolarla karşılanmıştır.

Öte yandan, Mayıs 1946'da Fransız-İtalyan ortak yapımları için imzalanan bir anlaşma sonucu yapım masrafları bu iki ülke arasında paylaştırılarak azaltılmış, iki ülkenin kaynakları ortak bir şekilde kullanılmaya ve böylece uluslararası pazara daha rahat girilmeye başlanmıştır. 16 Eylül 1948'de kabul edilen Loi d'aide-Yardım Kanunu, film gösterimlerinin kârlarından alınan vergilerin Fransız filmlerinin yapım ve gösterimlerini desteklemek için kullanılmasını öngörmekteydi. Bu kanun uyarınca yabancı film gösterimlerinden iki kat vergi alınmaya başlanmıştır. Bu kanun sayesinde, savaş sonrası Fransız Sineması'nın, Fransa'da büyük ilgi gören "Gone With the Wind-Rüzgar Gibi Geçti" (1939) sayesinde kendine geldiğini öne sürülmektedir. Yapımcılar devlet hazinesinden çok uygun kredi alma şansına sahiptiler.

Böylece yapım masraflarının ortalama % 45'i devlet tarafından karşılanmaya başlamıştır. Üstelik sinema çalışanlarının yoğun protestosu karşısında Fransız hükümeti 1946'taki anlaşmayı Fransa lehine yenileyen yeni bir anlaşmayı 1948 yılında MPEAA ile imzalamıştır.

### **CNC'nin Kuruluşu**

Öte yandan, daha önce, işgalin devam ettiği 1943 yılında ünlü oyuncu Pierre Blanchard'ın önderliğinde kurulan CLCF (Comite de Liberation du Cinema Français -Fransız Sineması'nı Özgürleştirme Komitesi) gizli bir kuruluş olarak sinema çalışanları tarafından 1945 yılında Fransa ile beraber Fransız Sineması da özgürleştğinde bu alanda yapılacak yeni düzenlemeler konusunda tartışmalar ortaya çıktı. Önce Alman işgalindeki işbirlikçiler sektörden temizlenmeye başladı. Ardından CLCF ve COIC'nin boşluğunu doldurabilecek bir sinema üst kuruluşu kurma araştırmalarına girişildi.

Önce 25 Ekim 1946 yılında önce Office Professionnel du Cinema et de la Direction General (Sinema Çalışanları Genel Müdürlüğü) adı altında Michel Fourre Comeray'ın yönetimindeki ofis CNC (Centre National de la Cinematographie-Ulusal Sinema Merkezi) adı altında sinema sektörünü, çalışanlarını birleştirme, sendikalar gibi hükümetin de çalışmalarının kontrolünü kurmak, Blum-Byrnes Anlaşması ile devletin azalan sinema çalışmalarını artırmak amacıyla yeni bir düzenlemeyle tekrar kuruldu. 1945

Mayıs'ında Jean Painlève Cannes Film Festivali'ni yeniden başlattı. Ulusalcı bir mantık ile kurulan CNC devletin sinema sektöründeki düzenleyici, destekleyici ve koruyucu çalışmalarını bir çatı altında topluyordu. CNC ile sinema sektörünü ve bu sektörle birlikte tüm görsel işitsel dünyayı düzenleyici, destekleyici, takip edici tek ülke olan Fransa'da CNC'yi besleyen en önemli finansal kaynak sinema bilet ücretlerinden alınan vergi olmuştur. CNC ayrıca görsel işitsel sektör çalışanları arasında bir bağ kurmakta, yine bu alanda kanun koyucu özelliği olan bağımsız bir kuruluş olarak varlığını devam ettirmektedir.

### **Nazi sineması**

*"Entelektüellik, insan bilinci için büyük bir tehlikedir."* (Joseph Goebbel)

1. Emperyalist Savaş sonrası süreç, emperyalistler arası pazar kapma kavgasının daha şiddetli bir biçimde yeni bir savaşa dönüşeceğinin emareleriyle ilerliyordu. Bu savaşta büyük kayıplar veren yenilmiş emperyalistler, gerek iktisadi durumları doğrultusunda, gerekse halklarının güvenini toparlama adına, farklı doktrinler benimsediler. Birinci emperyalist savaşın en önemli istekçisi ve önüne büyük hedefler koyan Almanya, savaştan en çok yıpranmış ülke olarak çıkmıştı. Alman tekelci sermayesi, farklı bir yapılanmayla kendine güveni sarsılmış olan toplumu birleştirme ve bütünleştirme çabasına girdi. Bu çaba içerisinde en çok dikkati çeken ve ne yazık ki fazlasıyla başarılı olduğunu söyleyebileceğimiz kısım "nasyonalist propaganda" idi.

1920'lerin sineması, hızlıca gelişmekte olan medya teknolojileriyle kısa sürede endüstrileşti. Almanya özelinde bu endüstrileşme içerisindeki potansiyelin farkında olanlar, bir Weimar ekolü olarak yükseldi; sonraları Alman dışavurumculuğu başlığı altında anılacak olan Robert Wiene (Das Kabinet Des Dr. Caligari/Dr. Caligari'nin Kabini, 1920), F.W. Murnau (Nosferatu, 1922) ve Fritz Lang (Metropolis, 1927) gibi isimlerle büyük bir popüleriteye ve uluslararası başarıya ulaştı.

Alman sinemasının bu yükselişi aynı zamanda sinemanın amaçtan öte araçsal fonksiyonunun da benimsenmesinde ziyadesiyle etkili oldu. Ancak Machtergreifung'dan (Hitler'in şansölye olarak seçimi) sonra sınır içerisindeki sinema emekçilerinin çoğu ülkeyi terk etti. Reichsfilmkammer'in (Reich Sinemacıları Birliği) kuruluşuyla beraber geri kalan tüm sinemacılar Joseph Goebbels'in başında bulunduğu Reichskulturkammer'in kontrolüne girmiş oldular. Goebbels, modern sanatların işlevsel yapısının manipüle edilebileceğinin farkındaydı ve

Reichskulturkammer de Goebbels'in açtığı yolda ilerledi. Sinema endüstrisi, Goebbels'in öncelikli eğildiği konulardan biriydi. Savaş sırası ve sonrasında yaşanan ekonomik buhranın sinema endüstrisi üzerine etkisi biçimseldi; düşük bütçe sebebiyle farklı teknikler denenirken, sembolizm ve mizansenin temel alındığı bir üslup olan dışavurumcu sinema gelişti. İkonlaşan Alman dışavurumculuğunun doğurduğu modern Alman sineması, kitleler üzerinde ciddi anlamda etkiliydi.

Eleştirinin Goebbels emriyle tamamıyla sansürlenmesi de sinemanın propaganda amacıyla şekillendirilişinin bir parçasıydı ve böylece kitleleri yönlendirebilecek bir araç her kısmıyla devlet kontrolüne geçti. Ülkedeki sinema ürünleri artık tamamen otokrat bir devletçilik ekolü içerisinde üretileceği için herhangi bir eleştirel yorumun getirilmesi 1936 yılı itibariyle tamamen yasaklandı. Reichskulturkammer'in elini atmış olduğu hemen tüm kültürel çalışma alanları da benzeri engellemelerle karşılaştı; bunların içerisinde 1936 yılı içinde yürürlüğe giren yabancı filmlerin gösterimini yasaklayan yasa da bulunuyordu. Ancak sinemanın tam da popüler ve hazmı kolay bir kitle etkinliği olduğunun farkında olan Goebbels, yasaklar doğrultusuyla sinemayı "nasyonal sosyalizm" bağlamında etkin biçimde kullanmaktan geri durmadı.

Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi'nin kontrolünü eline aldığı Alman sinemasının kayda değer yönetmenlerinden ilk olarak Leni Riefenstahl, Triumph des Villens/İradenin Zaferi (1935) ile 1934 Nuremberg Nazi Kongresi'ni provokatif bir belgesel diliyle anlatmayı denedi. Bu anlatım; "nasyonal sosyalizm" düşüncesinin tüm yurt genelinde kiteselleşmesi açısından büyük bir önem taşıırken, aynı zamanda sinemasal teknik anlamında da nitelikliydi. Makineleşmiş modernizmin insan suretindeki yansımalarını en iyi şekillerde görebileceğimiz belgeselde, günümüz kitle psikolojisinin siyasal söylem içerisindeki yeri hakkında büyük bir okuma yapma imkanı da bulunuyordu.

Ancak toplumun içerisinde bulunduğu devletçi despotizmin baskıcı şartları ve nasyonal sosyalizmin, iyi bir ulus inşa edeceğine dair ikna kabiliyeti Riefenstahl ve benzerlerinin sanatı hakkında eleştirel bir söylem üretilebilmesini engelliyordu. Böylelikle Triumph des Villens ve ardından gelen, 1936 Berlin Olimpiyatları'nın belgeselleştirildiği Olympia (1938), Riefenstahl'in ülkedeki Alman milliyetçiliğini katmerleştirdiği, partinin ve Goebbels'in öncelikle amaçladığı "halkın kendine güvenme" hedefini görsel propaganda açısından oldukça tatmin eden örnekler oldular. Bu eserlerdeki bakış açısı, fazlasıyla "kör kör parmağım gözüne" bir yüceltme

estetiği içeriyordu. Örnek vermek gerekirse, Olympia'daki Alman atletlerin zeminden bağımsız uçarmışcasına gösterildikleri planlar, figüratif olarak filmin başından itibaren gönderme yapılan Helen idealizmi ve Übermensch'i başka ırklar üzerinden alt metin olarak tanımlama derdi filmin esas amacı hakkında oldukça net fikir verebiliyordu.

Riefenstahl'ın parti söylemi açısından başarılı örneklerinin ardından gelen eserlerse, bize net bir politikayı okutabiliyordu; öncelikle halkın arılığı ve yüceliği hakkında halk bilgilendirilecek, umutlu ve rasyonel bir modern yaşayışın geleceği inancına sahip, insana (ama sadece "kendinden" olana) inanan bir toplum yaratılacaktı. Bunun ardından gelecek olansa, arılığın tatmini için "iç mihrakların" betimlenip, dışlanma güdüsünün oluşturulmasıydı. Bu iki safhanın ikinci ayağında Veit Harlan'ın Jud Süss/Yahudi Süss'ü (1940) kurgusal açıdan, Fritz Hippler'in Der Ewige Jude/Aylak Yahudi'si (1940) ise belgesellik açısından "ötekileştirme"nin netleşmesini sağlıyordu. Jud Süss'teki protagonist, kurnaz ve (elbette ki) varlıklı Yahudi köylüsü Joseph, saf Alman soylularını çeşitli oyunlarla kandırıyor ve yönetimin en üst katına kadar sızmaya çalışıyordu.

Benzerine Türk sinemasında da çoklukla rastlayabileceğimiz "düşmanı betimleme ve ırksal açıdan netleştirilmiş iyi-kötü ayrımı" ikinci etapta filmelerin öncelikli amacıydı. Jud Süss'teki kötü niyetin zerresini barındırmayan "Alman halkı" (ki filmde alabileceğimiz tek kötü Alman huyu saflığın biraz ötesindeki avallikti) ve az kişi de olsalar ahlaksız, kurnaz ve varlık dışında kutsalı olmayan "Yahudi halkı" betimlemeleri nelerin neden kötü gittiğine dair Alman halkına alttan alttan açıkça bir yol haritası öneriyordu. Hippler'in Der Ewige Jude'siyle beraber bu güdü inşası açıkça tavan yaptı. Polonya'daki Yahudi mahallelerinden adeta cımbızla toplanmış gibi yansıtılan görüntüler, hem "öteki"lerin ülkeyi içten içe kemirdiğini, ahlak problemlerinin olduğunu ve hatta daha da ileri giderek (Yahudi adetlerine göre hayvan kesimini saniye saniye anlatmak suretiyle) insanlıklarından şüphe edilmesi gerektiğini söylüyordu. Kolaj görüntüler içerisinde önemli Yahudi şahsiyetlerden örnekler sunan belgeselde gerek Albert Einstein, gerek Peter Lorre, çeşitli görsel manipülasyonlarla kötü gösterilmeye çalışılıyordu.

Goebbels'in kontrolündeki kimi yaratıcı sanatlar, farklı platformlarda olmalarına rağmen, birbirlerine benzer şekilde halkın güvenini toparlayarak ve halkın arileştikçe güçleneceğini iddia ederek kitleliliği sağlama adına organize ediliyordu. Mimarideki ütöpik girişimlerin ortaya çıktığı, edebiyatın nasyonal yönde evrildiği ve hatta sosyolojik analizlerin bile

“insan”dan çıkıp arı bir ırk bünyesindeki antropolojik çalışmalara yönlendirildiği bir dönemde sinemanın belirlenmiş kutsal amaç doğrultusunda yakaladığı başarı elbette ki yadsınamaz. Bir ırk üzerinden yapılan “vatandeşlik” tanımının, dışlanan halk kesimlerine atfedilen nitelikler karşısında yüceltilmesi, idealize edilmesi, ardından yapılacak insan tanımına dışlanan kesimlerin uymadığı savının yaygınlaştırılması ve bu kesimlerin hor görülmesi, bütün bu düşünsel sistemin devletçi ideolojiden halk ideolojisine dönüştürülmesi propaganda sineması sayesinde gerçekleştirilebildi.

Nazi Dönemi Alman sinemacılığı, sinemanın sanatsal veya toplumsal parantezden çıkıp tamamen belirli bir devletçi amaç doğrultusuna nasıl yönlendirilebileceği hakkında da oldukça etkili bir örnek. Zira, totaliterleşmekte olan bir sistemin, modernizmin güçlendirdiği teknolojik medya araçlarını kullanarak kitleye hitap etmesi, bunu, şu an bile “kültürel eğlence faaliyeti” diye kısaca açabileceğimiz sinema üzerinden gerçekleştirmesi, devletçi politikanın her an, her aracı kendi kontrol mekanizması yararına kullanabileceği potansiyelini açık ediyor.

Bununla birlikte, İradenin Zaferi “Bütün Zamanların En İyi Propaganda Filmi” unvanını hak ediyor. Bunda Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Goebbels’in de payı olduğunu unutmamak gerekir. 28 Mart 1933’te Goebbels sinemacılarla bir toplantı yapar. Metin Erksan şöyle diyor: *“Bu toplantının düşüncesini Lenin’in ‘Tüm sanatların en önemlisi sinemadır’ sözü oluşturmaktadır. Çünkü Goebbels Alman sinemacılarına örnek film olarak Sergey Eisenstein’in ‘Bronenosets Potemkin’ Savaş Gemisi Potemkin (1925) (Türkiye’de Potemkin Zirhlisi adıyla gösterildi) filmini gösterir. Goebbels’e göre Potemkin, mükemmel bir sanat filmi olmanın yanısıra, etkili ve usta bir propaganda filmidir”.*

Goebbels sinemaya bu düşünceler doğrultusunda önem vermiştir. 14 Temmuz 1933’te, bakanlık bünyesinde RFK’yi (Reichfilmkammer-Alman Film Bürosu) oluşturur. Bir süre sonra 22 Eylül 1933’te RFK, RKK (Reichkulturkammer-Alman Kültür Bürosu) olur. Büronun yedi bölümünden birisi de sinemadır. Sinema sanatı devlet katında öncelikli bir yer tutmaktadır.

Haber filmleri de Alman Propaganda Bakanı Goebbels’in savaş sırasında kamuoyunu şekillendirmek ve yönlendirmek için kullandığı ana unsurlardan. Nazi rejimi, savaş başladıktan sonra haber filmleri üzerinde daha sıkı kontrol sağlamak için ülkenin rekabet halindeki çeşitli haber şirketlerini Deutsche Wochenschau (Almanya için Haftalık Perspektif) adı altında tek bir şirket olarak birleştirdi. Goebbels her bir haber filminin



oluşumuna, hatta düzenlenmesine ya da revize edilmesine etkin şekilde yardımcı oldu. Profesyonel fotoğrafçılar tarafından çekilen 12–18 saatlik filmler her hafta Berlin'e kurye ile gönderiliyor ve düzenlenerek 20–40 dakikaya indiriliyordu. Haber filmlerinin her bölümünün kopya sayısı 400'den 2.000'e çıkarken dağıtımı da büyük ölçüde yayıldı ve çeşitli yabancı dillere (İsveççe ve Macarca dahil) çevrildi.

Mobil sinema kamyonları haber filmlerini Almanya'nın kırsal bölgelerine taşıyordu. Moskova'yı savunan Sovyetlerin 6 Aralık 1941'deki zaferi ve Almanların beş gün sonra 11 Aralık'ta ABD'ye savaş ilan etmesi askeri mücadelenin uzayacağını gösteriyordu. Almanların Stalingrad'ta Şubat 1943'teki feci yenilgisinden sonra, Nazi propagandacıları için savaş konusunda halk desteğini korumanın zorluğu çok daha arttı. Almanların resmi haberleri gerçeklerle bağdaştırabilmesi gittikçe zorlaşıyordu ve çoğu kişi doğru bilgi edinmek için yabancı radyo yayınlarını dinliyordu. Sinemaya gidenler aşikar bir propaganda olan haber filmlerini reddetmeye başlıyor, hatta Goebbels haftalık bölümün verilmesinden önce sinemaların kapılarının kilitletmesini emrediyordu, izleyiciler uzun metrajlı filmi görmek istiyorlarsa bunu seyretmek zorundaydılar.

Almanya 1935'te düzenli televizyon yayını yapan ilk ülke oldu. Propaganda Bakanı Joseph Goebbels yeni yayın aracındaki büyük propaganda potansiyelini gördü, ancak en iyi sonucun sinema ya da tiyatro gibi yerlerde toplu izleme sayesinde alındığına inanıyordu.

Buraya kadar propaganda sinemasının ne olduğundan ve bu sinemanın yapıtaşı iki filmden söz ettik. Bu sinemanın toplu bir değerlendirmesini yaparsak Nazi propaganda filmlerinde şunu görürüz:

1. *Almanya her şeyin üzerindedir: "Deutschland, Deutschland über Alles!"*. Alman milliyetçiliğini öne çıkaran filmler vardır ve bunlar aşırı milliyetçi, ırkçı ve faşist görüşler sergilerler.

2. *Alman ırkçılığını işleyen filmler: Üstün bir Alman ırkı olduğunu savunurlar ve diğer ulusların onların hizmetinde olduğunu vurgularlar.*

3. *Otoriteye bağlılık: "Ein Reich, Ein Volk, Ein Führer". Tek devlet, tek halk, tek başbuğ. Bu filmlerin sloganı budur. Führer'e itirazsız itaat vardır.*

Otorite olmazsa hiçbir şeyin yürümeyeceğini savunurlar. Almanya'nın, 2. Emperyalist Savaş'ta yenilmesi ve ardından gelen süreçte, sinema alanında üstünlüğün ABD'ye tamamen geçmesiyle birlikte, Alman sinema sektörü oldukça geri bir duruma düşmüştür, bugün açısından da sinema sektöründe ve özellikle film üretiminde etkisiz bir konumdadır diyebiliriz.

## Faşist dönem İtalyan sineması

Dünya tarihinin şahit olduğu en kanlı ırkçılık vahşetlerinden birinin sorumlusu olan Nazi Almanyasında "Nasyonel Sosyalistler" 1930'lu yıllarda iyice güçlendiklerinde, Mussolini, İtalya'da 1925'ten beri etkin olarak görev başındaydı.

1925'ten sonra İtalya'nın liberal çevreleriyle bağıni koparan Mussolini, katı diktatörlüğe giden adımları teker teker atmıştır. Anayasal kurumlar ve özgürlükler göstermelik bir düzeye çekilmiş, hükümet sadece alınan kararları uygulayan, parlamentoya karşı sorumsuz bir organa dönüştürülmüştür. Sendikalar üzerinde kesin bir denetiminin kurulmasını 1926'da partilerin kapatılması izlemiştir. İtalya artık adım adım bir faşist diktatörlük olma yolundadır. 1928'de çıkarılan seçim yasasını, faşist ideolojinin yoğun propagandası izler; sinema da dahil olmak üzere her türlü yöntemin kullanılması da "mubahtır".

Bu süreçte İtalyan sinema endüstrisi sadece denetim altına alınmakla kalmamış, İtalyan sinemasını faşist yönetimin çıkarları doğrultusunda geliştirmek için bir takım önlemler de alınmıştır. Peyami Çelikcan bu dönemi şu maddelerle özetler;

1. Hükümet tarafından büyük bir film stüdyosu (Cinecittà) kuruldu ve bir sinema okulu (Centro Sperimentale di Cinematografia) açıldı.

2. Hükümet büyük sinema stüdyolarına parasal destek sağlayarak denetlemeye çalıştı (Direzione Generale per la Cinematografia).

3. Kamu bankaları film yapımcılarına yalnızca propaganda filmleri için değil, popüler ve sanatsal filmler için de kolay krediler vermeye başladı. Bu ekonomik yardım, film yapımını kolaylaştırdı.

4. Hükümet Amerikan filmlerini yasaklayarak İtalyan sinemasını geliştirmeye çalıştı. İtalya'da gösterime giren bütün yabancı filmlerin İtalyanca seslendirilmesi zorunluluğunu da getirerek sinema sektöründeki iş hacmini artırmaya yöneldi. Bu girişimlerin yanı sıra Mussolini, oğlu Vittorio'yu İtalyan sinema endüstrisinde önemli görevlere getirmiştir. Tüm amacı, Almanların Triumph des Willens (İradenin Zaferi Leni Riefenstahl, 1935) ve Sovyetlerin Potemkin Zirhlisi (Sergei Eisenstein, 1925) filmleri gibi bir İtalyan sinema klasiği yaratmak olan Mussolini, propaganda hedefine ulaşmak için sinema tarihinin en büyük bütçeli filmi olarak gösterilen Scipione Africano (1937) isimli filmi Carmino Gallone'ye çekirmiştir.

Fakat Musollini'nin Etiyopya'daki başarısını perçinlemek için çekirtilen film, komik hatalardan dolayı bir fiyaskoyla sonuçlanmıştır. Bu girişim, düş

kırıklığı yaratmış olsa da, Musollini'yi sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaktan vazgeçirmemiştir. Aksine, daha büyük alt yapı yatırımları, film okulları, yönetmen ve oyuncu ithaline yönelik maddi desteklerle İtalyan sinemasını kendi arzuladığı noktaya çıkarmaya çalışmıştır.

Morandini'nin aktardığına göre, 1930-1943 arasında yapılan 722 filmin 30'unda faşist propaganda oldukça belirgindir. Yazar, bu tarz filmleri dört kategoriye ayırmıştır :

- 1) Yurtsever ve/veya askeri filmler
- 2) İtalya'nın "Afrika misyonu"yla ilgili filmler
- 3) Kostümlü dramalar
- 4) Anti-Bolşevik ve anti-Sovyet propaganda filmleri

### **Sovyetler Birliği ve sinemada sosyalizm propagandası**

Sovyetler Birliği'nde sinemanın hem teorik, hem de pratik olarak bu kadar gelişmesinin ve tüm dünya sinemasını etkilemesinin altında yatan önemli nedenler var kuşkusuz. Bunlardan ilki, gerçek bir devrimin hemen ertesinde ortaya çıkmış olmasıdır. Yüzlerce yıllık geleneklerin altüst olduğu, yeni olan bir şeylerin kurulması için insanların seferber olduğu bu tarihsel süreçte ortaya çıkan genç kuşak, devrimin verdiği özgüvenle o güne kadar sinemaya dair üretilen her türlü kuram ve yöntemi yeniden sorgulayıp parçaladılar; sonra yeniden kurdular.

Devrimin lideri Lenin için sinemanın yeri ise ayrıydı. Lenin sinemanın halk kitleleri üzerindeki etkisinin farkına varmıştı ve ülkenin önde gelen sinemacılarını desteklemekle kalmıyor, aynı zamanda yeni sinemacıların yetiştirileceği okulların açılmasını teşvik ediyordu. Sovyet Sineması'nın o güne kadar var olan sinema anlayışının değiştirilmesinde ve dünyaya Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi büyük yönetmenler kazandırmasının altında hiç kuşkusuz yepyeni bir ülke kurmuş olmanın ve ülkede oluşan devrimci havanın yarattığı sınırsız yaratıcılık duygusunun payı büyüktür. Sovyet sinemasının bu kadar gelişmesinin bir diğer nedeni ise başta Lenin olmak üzere; devlet görevlileri ve organları tarafından sağlanan desteklerdi. "Kötü film yapmak" dışında her türlü hak tanının bu genç kuşak, dünyanın ilk sinema okulunda eğitim almış; devletin onlara sağladığı teknik olanaklarla ilk filmlerini çekmişlerdir.

Lenin, sinemanın halkın aydınlanmasında önemli bir yeri olduğunu fark etmiş ve sinemacıları filmlerini göstermek için ülkenin en ücra köşelerine göndermiş; buralarda halkın yaşayışı hakkında fikir sahibi olan yönetmenler; yepyeni hikayelerle büyük kentlere geri dönmüşlerdir. Bu sine-

manın bu kadar gelişkin olması devrimi halka anlatma çabasıyla koşuttur aslında. Devrime yürekte inanmış bu genç kuşak; bir yandan estetik özelliklerden ödün vermeden, hatta yeni değerler katarak filmler çekmişler; öte yandan halkın beklentilerini karşılayacak yapımlara imza atmışlardır.

Sovyet sinemasının en büyük özelliği biçimden fazla öze önem vermesidir. Filmler biçimlerine göre değil, taşıdıkları öze göre değerlendirilir. Sinema halkın toplumsal yaşama katılma isteğini artırmak, olumlu kahramanlarla seyircisine toplumsal anlayışı aşılamak ve halk kitlelerinin beğenisini eğitmek amacı güder. Devrimin iddialarından birisi olan burjuva sanat ve düşünce akımlarından kurtulmak da, Sovyet sinemacıların yeni yöntemler, üsluplar ve kuramlar geliştirmesinde önemli bir etki yaratmıştır.

Bu bakımdan Sovyet Sineması, Bolşevik Devrim'den ayrı düşünülmemeyecek bir sinemadır. Her ikisi de eski olanı yıkıp, yeni olanı ortaya çıkarmak iddiasındadır. Sovyet Sineması'nın kaderi de devrimin kaderini izler.

## **Devrim Öncesi Rusya'da Sinema**

Rusya'da ilk film gösterimi 1896 Mayıs'ında St. Petersburg'ta Lumiere kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra İngiliz Robert W. Paul ve Amerikalı Edison şirketinin gösterimleri gerçekleştirilmiştir. Bu gösterimlerin ardından Rusya'da birçok yabancı şirket büro açmış ve film gösterimleri gerçekleştirmiştir.

1907'de Alexander Draknov'un bitiremediği Boris Godunov ve Fransız şirket Pathé tarafından yaptırılan Don Kazakları (1908) isimli belgeselden sonra; yönetmenliğini Viladimir Romashkov'un yaptığı "Stenka Razin" isimli film 15 Ekim 1908'de ilk Rus filmi olarak halka gösterilmiştir. Ardından ülkenin büyük kentlerinde sinema salonları açılmaya başlanmış ve film stüdyoları kurulmuştur. Bu dönemde daha çok ülkenin büyük edebiyatçılarının eserlerinin sinemaya aktarıldığı görülür. Bunların yanı sıra Shakespeare, Dickens, Hugo gibi dünyaca ünlü yazarların eserleri de sinemaya aktarılmıştır. 1909 yılında Rusya'da 23 film yapılırken, bu sayı 1916 yılına gelindiğinde 500'ü aşmıştır. Bu dönemin en önemli filmleri arasında Meyerhold'un 1915 yılında çektiği Dorian Gray'in Portresi ve Yakov Protazanov'in 1917 yapımı filmi Peder Segius gösterilebilir. Tolstoy'dan uyarlanan Peder Sergius, gösterime girmeden yasaklanmış, ancak devrimden sonra seyirciyle buluşabilmiştir. Meyerhold'un Sovyet sinemasına katkıları ise yadsınamayacak düzeydedir. Aynı zamanda gelmiş geçmiş

en önemli tiyatro yönetmenleri arasında yer alan Meyerhold; devrimden sonraki dönemde aralarında Eisenstein'in de bulunduğu geleceğin parlak yönetmenlerine dersler vermiştir.

Eisenstein, manevi babası olarak tanımladığı Meyerhold'la ilgili görüşlerini şöyle dile getirir: *"Benim Ustam kadar kimseyi asla sevmediğim, tapmadığım ve putlaştırmadığım bilinmelidir. Günün birinde kendi öğrencilerim içinden de biri çıkıp benim hakkımda aynı sözleri söyleyecek mi acaba? Hayır söylemeyecek. Ve bu, benimle öğrencilerim üzerine bir yargı değil, benimle ustam arasındaki ilişkinin kıymetini ortaya koyar. Çünkü ben, onun çarıklarının bağına çözecek değerde bile değilim, zaten o da, Novinski Bulvarı'nın ısınmayan stüdyolarında geçeden yapılmış çizimler giyerdi. Çok yaşlandığımda bile, bir insan olarak yanlışları nede niyle tiyatronun en büyük ustalarından birisinin bütün adımları tiyatro sanatımızın sayfalarından silinmiş de olsa, kendimi yine onun ayak izlerinin tozunu öpecek değerde görmeyeceğim. Sevmeden, ilahlaştırmadan, tutku ve hayranlık olmadan yaşamak imkansızdır."*

Meyerhold'un çalışmaları 1902'den devrime kadar olan bölüm ve devrimden sonraki bölüm olarak iki ayrı dönemde incelenir. Meyerhold, doğalcı tiyatronun gerçeği yüzeyde ele almasına karşı çıkmaktadır, tiyatrodaki seyirciyi aldatan vurguları reddeder. Meyerhold, yalnız dış hareketten değil, aynı zamanda psikolojik hareketten de arınmış statik tiyatro kavramını ortaya atar. Böylece derinliği olan bir sahne tasarlamasının olanaklarını da yaratır. Daha sonra commedia dell'arte'nin özelliklerinden etkilenen Meyerhold, grotesk tiyatroya yönelmiş ve bir süre sonra statik tiyatro anlayışını bırakarak dinamik bir anlayışı benimsemiştir. Devrimden sonra tiyatronun eylemin içinde yer alması gerektiğini düşünen Meyerhold, özellikle ajitasyon/propaganda tiyatro anlayışını benimsemiş, tiyatroyu yalınlaştırarak işçi tulumları içinde rol verdiği oyuncularını iskeleler, yükselen, alçalan, dönen, kayan düzeyler ve seyircinin arasına uzanan oyun alanları üzerinde oynamıştır. Aynı yıllarda daha sonradan birçok önemli filme imza atacak sinemacılara tiyatro ve kuram dersleri veren Meyerhold, düşünceleriyle Sovyet sinemasını derinden etkilemiştir.

Birinci Emperyalist Savaş'ın tüm hızıyla devam ettiği 1917 Ekim'inde, Rusya'da Lenin'in önderliğinde gerçekleştirilen devrim; dünyada yepyeni bir dönemin habercisi oldu. İşçi sınıfı ve köylüler, burjuva iktidarlara karşı uzun yıllardır sürdürdükleri mücadelede nihayet bir zafer elde etmiş ve o zamana kadar çeşitli biçimlerde dile getirilmiş olan sosyalizm özlemi gerçekleşmiştir.

Ülke, dört yıl süren iç savaşın ardından yeniden yapılanmak için yoğun bir çalışma temposu içine girerken, kültürel alanda da önemli yeniliklere imza atılıyordu. Avrupa'nın ve dünyanın birçok yerinden sanatçılar, düşünce insanları Sovyetler Birliği'ne geliyor, buradaki üniversitelerde dersler veriyor, yapılan tartışmaları dinliyorlardı. Yeni bir kültür ve yeni insanlar yaratmak için yola çıkan Sovyet Devrimi'nin sanatta da söyleyeceği çok şey vardı.

Edebiyatta, müzikte, resimde ve tabii ki sinemada yeni bakış açıları geliştiriliyor; bu alanlarda üretimde bulunan sanatçılara geniş olanaklar sunuluyordu. 1904 yılında doğan ve devrim sonrasının önemli tiyatro insanlarından birisi olan, sinema alanında da çalışmalar yürüten Sergey Yutkeviç "Devrim Sineması" isimli kitapta o dönemi şu sözlerle anlatır: *"İnanılmaz, harika günlerdi; devrimci bir sanatın ilk adımları. Sanat çalışmalarımıza ilk başladığımız yıllardan söz ederken, o devrin neredeyse bütün yönetmenleriyle belli başlı sanatçıların doğum tarihlerini duyan herkesin ağzı açık kalmaktaydı. Hepiniz inanılmaz derecede gençtik! Sanat hayatımıza atıldığımızda on altı-on yedi yaşlarındaydık. Oysa bunun çok basit bir açıklaması vardı. Devrim biz gençlerin önünü açmıştı. O zamanlar bütün bir kuşağın yok olmuş olduğu unutulmamalıdır. Büyüklelerimiz ülkenin her tarafına dağılmışlar, İç Savaş'ta kırılmışlar ya da Rusya'yı terk edip gitmişlerdi. Bu yüzden Devrim açıkça örgütlenme eksikliği duyuyordu; bunu anlamıştık, ülkemiz bizden çalışmamızı bekliyordu. Açık ki, ülkemizin kültürün her alanında insanlara ihtiyacı vardı. ...Bu çağın sanatının en anlamlı ve ilginç özellikleri nelerdi? Birincisi, önceden söylediğim gibi sınırsız bir deney yapma özgürlüğü vardı. Henüz hiçbir şey istikrara kavuşmamıştı. Cumhuriyet, İç Savaş'la neredeyse bütün kuvvetini tüketmiş gibiydi, kendi kültürünü yaratmaya daha yeni başlıyordu; Sovyet iktidarıyla beraber çalışmak isteyenlere kapılar ardına kadar açıktı. Ama o günlerde her şey yolunda da gitmiyordu. Yaşlı kuşak arasında, tiyatro ya da Devlet'in başka alanlarında kendilerine sunulan mevkileri kabul etmekle birlikte Sovyet iktidarının fikirlerini sabote eden kimselere de rastlanıyordu. Gençler de, bu arada, elbette açık yüreklilikle öne atılmaktaydı. O sırada Komün Sanatı adıyla, zihinlerden silinmeyen bir gazete kurulmuştu; gazetenin kurucuları arasında, kendilerine 'komfütlér' –komünist fütüristler- diyen Mayakovski, Brik ve Punin de vardı. Mayakovski'nin ilk 'Sanat Ordularına Emirler'i bu gazetede yayınlanmıştı. Yeri gelmişken belirtiyim, o dönemde gazeteler parayla satılmaz, herkesin okuyabilmesi için duvara yapıştırılırdı. Tiyatrolar gibi ekmek ve tramvay da bedavaydı. İşte, Sovyet Devleti'nin yeni sanatı böyle bir araştırma,*

*muhakeme ve deney atmosferinde doğmuştu. Batı'dan yeni gelen rüzgârların her esintisine, her etkiye açık, rengarenk bir sanattı. Avrupa'nın diğer bölgelerinde olup bitenleri daha yeni öğrenmeye başlamıştık."*

Sovyetler Birliği Ekim Devrimi'nden sonra sosyalizm ve komünizmin erdemlerini yücelten önemli filmleri yapacaktı; bu filmler aynı zamanda sinemanın gelişmesine de önemli katkılar sağlayacaktı. Bolşevik devriminin lideri Lenin sinemayı, film tarihinde sıklıkla tekrar edilen bir ifade olan "en önemli sanat" olarak gördü. Lenin sinemanın görüntüler aracılığıyla iletişim kurabilmesini doğal bir demokratikleşme aracı olarak gördü, bu Sovyetler Birliği'nin sayısız etnik kökenleri ve dilleri için kritik bir noktadır. Bu fikir Sovyet sinemasının öncüleri tarafından sezildi. Bunların arasında ünlü "Kuleshov experiment" ile görüntüler arasındaki ilişkilerin izleyicinin bilincini nasıl etkilediğini göstererek film montajının önemine dikkat çeken Lev Kuleshov (1899–1970) de bulunmaktadır. Ekim Devrimi'ni izleyen on yıl boyunca Sovyet sineması dünyadaki en avangard sinemalardandı ve artistik modernizm içerisinde bir yer elde etti. Sovyet sinemasının en önemli figürü ve film tarihinin devi, Sovyet devriminin kıskırtma amaçlarına hizmet eden güçlü, dinamik bir film yapmak için Marksist diyalektikle Kübizm ve Yapısalcılık gibi akımları birleştiren Sergei Eisenstein (1898–1948) olmuştur. Önemli filmlerinden, özellikle Stachka (Strike, 1925), Bronenosets Potyomkin (Potemkin Zırhlısı, 1925) ve Oktyabr (Ten Days that Shook the World and October, 1927), yenilikçi Griffith filmleri de dahil ilk sinema filmlerinin statik melodrama özelliklerinden tümüyle arınmıştır, montaja dayanan bir tarz ya da tüm görüntüleri sembolizmle dolu, her biri muazzam bir entelektüellik taşıyan bir film amaçlanmıştır.

Eisenstein'in montaj teorisi entelektüel temelini Marksist diyalektiğe borçlu olan sinemada önem kazanmıştır. Meslektaşısı Kuleshov'un aksine, Eisenstein görüntülerin yalnızca montajla "bağlanması"ndan ziyade "çarışması" gerektiğini hissetti. Eisenstein, Marks'tan yola çıkarak, senteze kaynaklık eden antitezleri ile karşı çıkılan klasik diyalektik düşünme tezine toplumun süregelen tezinin (probleminin) sermaye, antitezinin çalışan ve sentezin de devrim olduğu fikriyle yaklaştı. Eisenstein bunu bir montaj yapısına çevirdi, örneğin burada Battleship Potemkin'in Odessa Steps serisinde çar yanlısı birliklerin görüntüleri tezdir, antitez toplumun görüntülerini çeker. Son sentez devrim değildir, daha ziyade izleyicinin uyanışıdır. Eisenstein'in filmleri ünlü montaj teorisinden bile daha önce net bir şekilde tasarlanmış, kıskırtma üzerine yoğunlaşmıştı (ilk önemli film olan Strike filminde açıkça görülür).

Kino pravda ("film gerçeği") filmleriyle Dziga Vertov (1896–1954) dahil diğer önemli ilk Sovyet yönetmenleri Fransa'da ve daha sonra uluslararası düzeyde cinema verité akımına esin kaynağı olmuştur. Vertov belgesel tarzını ve burjuva sanatı kapsamında tasvir edilen gerçeklik düşüncesini değiştirmeye çalışmıştır. En köklü başarısı Sovyet şehir yaşamında bir günü anlatan Chelovek s kino-apparatom (The Man With a Movie Camera, 1929) olmuştur.

Sıradan bir film, Bertolt Brecht (1898–1956) gibi teorisyenlerin Marksist estetikleri ile çeşitli modernizm biçimlerini betimleyen bir belgesel için köklü bir değişiklik oldu. Vertov ayrı ekranlar, üst üste çekimler, animasyonlar kullandı, bunun ötesinde kameranın çalışmasını göstererek ve kent üzerinde kamerasıyla dolaşan film yapımcısının bir görüntüsü gibi durumları da kullanarak izleyiciyi film yapmanın tüm sürecine sokmaya çalıştı. Vertov burjuva realizmine ve Rönesans'tan kalma basmakalıp bakış açılarına karşı çıktı. Diğer Marksist sanatçılar gibi Vertov da dinleyicilerin kişisel tatmin olma duygusu ve ilham veren bir "düşünce yapısı" olarak kabul edilen avuntu içinde uyuduğuna inandı.

**Dziga Vertov'un manifestosundan maddeler:**

- *Drama halkın afyonudur.*
- *Kahrolsun beyaz perdenin olumsuz kralları ve kraliçeleri. Yaşasın sıradan, günlük işlerin başındaki ölümlü insanlar!*
- *Kahrolsun burjuva senaryoları!*
- *Drama kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır. Biz bu silahla devrimci günlük yaşamımızı sergileyerek silahı düşmanımızın elinden alacağız!*
- *Modern drama da eski dünyanın bir artığı, devrimci gerçeğimizi eski şekillere sokma çabasıdır.*
- *Kahrolsun günlük yaşamımızın tiyatrodaki sahnelenmesi. Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin!*
- *Senaryo üzerinde uydurulmuş bir masaldır. Biz kendi yaşamımızı yaşarken üzerimize biçilen görüntülere boyun eğmeyeceğiz!*
- *Herkes kendi işini yapsın, başkasının işini engellemesin! Sinemacının işi bizi, işimizi engellemeyecek bir şekilde çekmektir.*
- *Yaşasın proletaryanın devrimci sine-gözü!*

Potemkin Zirhlisi tüm zamanların en iyi propaganda filmlerinden biridir. Film, Ekim devrimiyle birlikte devrimi yerleştirmek için yapılmış gösterişli bir filmidir. Kurgunun ilk kez uygulandığı film bir başyapıttır. Çar'a karşı Karadeniz'deki Filo'da yer alan gemideki denizcilerin 1905 ayaklan-



masından bir kesit sunan film, döneminde büyük yankılar uyandırdı. Dünya eleştirmenleri bu filmi tüm zamanların en iyi on filminden biri olarak görürler.

Sergey Mihayloviç Eisenstein, 1917 Ekim Devrimi'nden sonra çizgi yeteneği nedeniyle Kızıl Ordu Propaganda bölümünde görevlendirildi. Afişçilik, tiyatro dekoratörlüğü, makyajcılık ve oyunculuk yaptı. Devlet Yüksek Film Enstitüsü Film Yönetmenliği Bölümü'nü bitiren Eisenstein 1924'te de Grev adlı filmi yaptı. Bunların hepsi aslında birer propaganda filmidir. Nazi propaganda filmleri gibi bunlar da 1917 Ekim Devrimi'ni savunan filmlerdir. Potemkin Zırhlısı bir sipariş filmidir. 1925 yılında çarlık rejimine karşı patlak veren ilk isyanların yıldönümünü kutlamak için, Rus yönetmenlerine ısmarlanan filmlerden biridir. O zaman yirmi beş yaşında olan Eisenstein tarafından gerçekleştirilmiştir.

Atilla Dorsay Potemkin Zırhlısı'nı beş bölümde topluyor:

*"1- Yemek olarak verilen kurtlu eti yemek istemeyen denizcilerin hoşnutsuzluğu, isyanın ilk belirtileri;*

*"2- İsyanın başlangıcı, isyancıların üzerine ağ atılarak yakalanmaları, askerlerin isyancılara ateş açmak istememesi sonucu subayların yakalanarak denize atılması;*

*"3- Şafakta işsiz Odesa şehri, halkın rıhtıma toplanması, bir kadının heyecanlı konuşması...*

*"4- Odesa'nın büyük merdivenleri... Halkın, kendisine ateş açan askerlerle karşılaşması: Ölüm ve kan... Cesetleri çiğneyip geçen askerler, ölü çocuğunu taşıyan ana, bir çocuk arabasının gittikçe hızlanarak aşağı inmesi, Potemkin'in kükreyen topları, dikilen taştan bir aslan...*

*"5-Gemicilerin korkusuna karşılık, isyancı Potemkin'in, ateş açmayan Çar'ın filosunun arasından, gemi güvertelerini dolduran binlerce denizcinin `Kardeşler... Kardeşler...' sesleri arasında kayıp geçmesi..."*

Potemkin Zırhlısı'nda baş rol oyuncusu yoktur. Olsa olsa bu Zırhlı'nın kendisidir. Stüdyo, dekor, makyaj yoktur. Film bir kurgu harikasıdır. Kurguyla çarpıcı sahneler yaratılmış. Atilla Dorsay, Eisenstein'ın bir sözünü alıntılıyor: *"Bir ayrıntı bazen ait olduğu bütünü tümüyle aksettirebilir. Böylece kurtlu etler, bütün bir emekçi kitlesinin içinde bulunduğu kötü koşulların bir simgesi olmakta, güvertede olanlar, bütün bir çarlık rejiminin zalimliğini çağrıştırmaktadır."*

## **Devrimin ilk yıllarında sinema**

Devrimin ertesinde ülkede patlak veren iç savaş, film üretimini de azalt-

mıştır. Ama devrim hükümetinin sinema alanına ilişkin düzenlemeleri gecikmez. Birçok genç sinemacı Avrupa ve Amerika'ya eğitim almaya gönderilir. Başına Lunaçarski'nin getirildiği Devlet Eğitim Komisyonu, sinema işletimi görevini de üstlenir. 1 Eylül 1919'da ise Devlet Sinema Okulu kurulur. Dönemin hareketli atmosferi bu okulda birçok farklı tartışmanın ve görüşün ortaya çıkmasına neden olmuştur. 27 Ağustos 1919'da ise sinema endüstrisinin devletleştirilmesiyle Sovyet sineması "resmi" olarak doğmuştur. Ama ortada sinema üretecek kurumlar kalmamıştır.

1. Emperyalist Savaş'ın ardından sürüp giden iç savaş ve öte yandan ülkeye uygulanan ticari ambargolar; sinemada yeni bir anlayış yaratmak isteyen devrimin önündeki engellerden sadece bazılarıdır. Ama sinemaya verilen destek azalmaz. 1922 yılında Yüksek Sinema Teknik Okulu açılır. İç Savaş'ın bittiği 1921 yılından yirmili yılların ortalarına kadar olan dönemde ağırlıklı olarak sinema kuramlarıyla ilgili çalışmalar yapılır ve çeşitli akımlar ortaya çıkar. Bu dönemin en fazla öne çıkan ismi kuşkusuz Dziga Vertov'dur.

Sinemayla tanışması devrim yıllarına denk gelen Dziga Vertov, ilk olarak ülkenin dört bir yanını gezerek haber filmleri yaptı. Ama sinema üzerine düşünmeyi de ihmal etmedi. Sinemayı, kendine yabancı öğelerden, özellikle de tiyatro öğelerinden temizlemek istiyordu. Bundan dolayı, stüdyo, dekor, oyuncu ve sahne düzenlenmesine karşıydı. Ona göre sinemacının başlıca görevi gerçeği olduğu gibi, olduğu anda sinemaya aktarmaktı. Amacı, yaşamın içinden alınmamış her şeyi sinemanın dışında bırakmaktı. Çekilen parçalar kurgu sırasında sanat değeri kazanacaktı.

Kimilerine göre dünyanın ilk belgesel sinemacısı olan Vertov, sinema gerçeğinin ancak "sinema-göz"le anlaşılacağını düşünüyordu. Ona göre sinema gözü, insan gözünün görmediklerini ortaya koyabiliyordu. Bunu ilk olarak Kinopravda isimli filmde gerçekleştirdi ve haber filmini aşan konulu bir film ortaya koymayı başardı.

Vertov, sinema gözün nasıl doğduğunu su sözlerle anlatıyordu: *"İlk yıllarımdan beri fantastik masallar, şiirler ve koşuk yergiler ve ie-epigramlar uydurarak. Bunlar daha sonra, olgunluk çağında, stenogram ve fonoframların montajı tutkusuna; belgesel sesi uyarlamaya ilgi duymaya; bir çağlayanın, bir bıçkı makinesinin, vb. sesini sözcük ve harflerle iletme deneyine dönüştü. Ben 'ses laboratuvarımda' belgesel kompozisyonlar ve müzikal-edebi sözcük montajları yarattım. Sonra- 1918'in ilkbaharında sinemayı keşfediş. Sinema Hafası adına çalışmaya başlamak. Silahlı göz üzerine, hayatın irdelenmesinde kameranın rolü üzerine düşünceler. İlk*

*ağır-çekim deneyleri, ağır-çekim vizyon olarak Sinema-Göz kavramı (düşünceleri ağır çekimle okuma). Sinema-Göz, 'gözün görmediği şey' olarak, zamanın mikroskop ve teleskobu, teleskop kamerası mercekle olarak, X ışını gözü olarak, 'gizli kamera' olarak, vb. çünkü 'Sinema Göz' terimi şunları içerir: Her türlü sinematografik araçlar. Her türlü sinematografik imgeler. Doğruyu ortaya çıkarıp gözler önüne serebilecek bütün süreçler."*

Vertov, 1929 yılında yayımladığı bildirisinde ise Kamera Göz'ü şöyle tanımlar: *"Ben göz'üm. Ben mekanik bir göz'üm. Beni bir amikena olarak, size benzerlerini yalnızca benim görebileceğim bir dünyayı gösteriyorum. Ben bugün sonsuza kadar, insanoğlunun sahip olduğu her türlü durgunluk ve tutukluktan uzağım... Ben bir alet olarak, hareketin kaosunda diletiğim gibi manevra yapabilir ve en karmaşık olasılıkları bile birbiri ardına kayıt edebilirim. Benim yolum dünyanın, daha taze bir algımasının yarımına doğrudur. Böylece; sizce bilinmeyen bir dünyayı, size yeni bir biçimde açıyorum."* Vertov, 1929 yılında deneysel sinemanın en önemli örnekleri arasında gösterilen Kameralı Adam'ı yapar. Moskova'nın bir gün içinde gün doğumundan gün batımına dek görüntülendiği bu filmde Vertov, sinema ile gerçek arasındaki sınırları zorlamaktadır.

Vertov'un diğer önemli filmleri ise şunlardır: On Birinci Yıl, Öncü Gerçek (1924), Lenin Kino-Pravda (Lenin Sinema-Gerçek, 1924), Radio, Kino, Pravda (Radyo, Sinema, Gerçek, 1925), Sinema Göz (1924) ve Lenin Üzerine Üç Türkü'dür (1934). Sinemanın ilk büyük kuramcıları arasında yer alan Vertov'un bu görüşleri hem Sovyet, hem de dünya sinemasında önemli etkiler yaratmıştır.

## **Devrim Sineması'nın Cisimleştiği İsim; Sergei Eisenstein**

İç savaş sırasında Kızılordu'ya katılan Eisenstein, savaşın ardından Meyerhold ile çalışmaya başlar. 1923 yılında Ostrovski'nin bir oyununun sahneye konuluşunu anlatan Glamofun Günlüğü adlı kısa filmi çeker. Eisenstein, bu zamana kadar Kuleshov ve Griffith'in filmlerini ve kuramlarını incelemiş ve sinemanın işlevleri üzerine düşünmeye başlamıştır bile. 1924 yılında ilk uzun metrajlı filmi Grev'i çeker. Eisenstein bu filmle Griffith'in kurgusunu daha da ileriye götürmüş ve yepyeni bir üslup ortaya çıkarmıştır.

1924'te Merkez Komite tarafından 1905 ayaklanmasını anlatan bir film çekmesi için görevlendirilir. Bu film Potemkin Zırhlısı'dır. Dünyanın şimdiye kadar çekilmiş en iyi filmlerinden (kimilerine göre en iyisi) birisi olan filmi stüdyo, dekor ve makyaj gibi olanaklardan yararlanmadan, başrolde halkı

oyunatarak çeker. Potemkin Zırhlısı'nın kurgusu sinemada bir devrimi işaret eder. Açık ve yalın bir yapıya dayanan, hem yığınları, hem de bireyleri kullanan bu kurgu anlayışı sinemanın gelişimine büyük katkılar sunacaktır.

Bir sonraki filmi olan Ekim'de (1927) ise kurguyu Ekim Devrimi süresince ortaya çıkan olayları anlatmak için değil, düşünceleri ve soyut kavramları anlatmak için kullanacaktır. Ardından Genel Çizgi (1929) isimli çalışmasını bitirir. Daha sonra Amerika'ya film çekmek üzere giden yönetmen, burada istediklerini yapamaz. Meksika'da çektiği Viva Meksika'yı tamamlayamadan 1932'de ülkesine geri döner. Daha sonra Alexander Nevski (1938) ve Korkunç İvan'ı çeken Eisenstein; aynı zamanda Avrupa ve ülkesinde sinema dersleri verir. Ve kendi sinema kuramını geliştirir.

### **Eisenstein Sineması'nın Özellikleri**

Sinema yönetmeninin sanatını, metin yazarının başlattığı çalışmanın doğrudan sürdürülmesi olarak ele alan Eisenstein, öykünün temelinde bulunan düşüncenin, düzenlenmesi de içinde olmak üzere, bütün özelliklerinin açık seçik bir şekilde yansıtılması için gerekli olan sahne çözümleri bulma becerisine özel bir önem verirdi. Sahneye koyma ya da Eisenstein'in sık sık kullandığı Fransızca mise-en-scene (mizansen, sahneye koyma), onun yönetme anlayışında en önemli yeri tutardı.

Ona göre; tiyatrodaki sahneye koyma öğeleri, provalar sırasında işlenir ve çalışmanın özgün yapısına uygun olarak oyun sırasında son şeklini alır, oyundan oyuna değişmeden kalır ve hiçbir gelişmeye uğramaz. Oysa sinemada aksiyonun ayrı ayrı çerçevelere bölünmesi ve daha sonra bu çerçevelerin bir kurgu akışı sağlayacak şekilde bir araya getirilmeleri sahneye koyma tarafından önceden tasarlanmıştır ve bir anlamda da ondan kaynaklanır. Eisenstein'a göre; sinemada sahneye koyma başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan doğar. Senaryoyu ve kurguyu belirleyen yalnız konu değildir, aynı zamanda sahneye koymadır da, daha doğrusu dramatik aksiyonun zaman ve mekan içinde oyuncular tarafından canlandırılma şeklidir.

Eisenstein "Film Biçimi" adıyla ülkemizde yayımlanan yapıtında Potemkin'de dikkati en çok çeken niteliklerin örgensellik yani organiklik ve coşturuculuk olduğunu söyleyerek örgensellik kavramının Engels'in "örgenlik hiç kuşkusuz üstün bir birliktir" tanımından alındığını bildirmiştir. Gerçekçi bakış açısını temel alan kuramcı-sinemacı Eisenstein filmlerinde, görüntüleri de gerçekçi bakış açısıyla, sembolik kavramları kullanarak çekmiştir.

## Bir Diğerk Usta: Pudovkin

Sovyet sinemasını yaratan kuşağın en yaşlı üyesi olan Vselovod Pudovkin, 1. Dünya Savaşı'nda bulunmuş, esir düşmüş ve sonra kaçarak 1918'de Moskova'ya gelmiştir. 1920'de sinema okuluna giden Pudovkin, burada Kuleshov gibi usta bir kuramcıyla çalışmış, 1921 yılında Volga boylarında baş gösteren büyük açlığı anlatan "Açlık... Açlık... Açlık"ın senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini Gardin'le birlikte gerçekleştirmiştir.

Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesi'ndeki Olağanüstü Serüvenleri filminde Kuleshov ile çalışan Pudovkin'in ilk filmi 1926'da tamamladığı "Beyin Mekanikliği" isimli belgeseldir. Ama onu duyuran yine aynı yıl Maksim Gorki'nin Ana isimli romanından aynı adla çektiği filmidir. Film Potemkin Zırhlısı kadar ses getirir. Ana'da oğlunun başına gelenler yüzünden yaşlı bir kadının bilinçlenmesini anlatan Pudovkin, bu temayı Saint Petersburg'un Sonu (1927) ve Asya Üzerinde Fırtına/Cengiz Han'ın Torunu'nda da (1929) sürdürür.

Bu üç film Pudovkin'in sinemasal özelliklerini ortaya koyar; lirik, psikolojik ve toplumsal olabilen; bireysel yanı ağır basan ama aynı zamanda da toplumsallaşma özemleri olan kişilerin gelişimi. Bu filmlerden sonra Basit Bir Olay (1932), Amiral Nahimov (1947) ve Hasat/Vassili Bortnikov'un Dönüşü (1953) gibi filmler de çekmiştir. Ayrıca 1926 yılında "Sinemanın Temel İlkeleri" isimli bir kitap yayımlamıştır.

Pudovkin'in sinema sanatının temeli kurgudur. Sinemada zaman ve mekan kurgu tarafından belirlenir. Bir film çevrilmez, imajlar kullanılarak inşa edilir. Bir çekim, yalnızca bir olayın basit bir biçimde peliküle (boş film şeridi) aktarılması değil, bu olayın belirli ve seçilmiş bir biçim aracılığıyla temsil edilmesi ya da yeniden yaratılmasıdır. Böylece olayın kendisi ile perdede gördüğümüz temsil edilme biçimi arasında temel bir fark oluşur. Sinemayı bir sanat dalına yükselten de bu farktır.

Bu dönemin anmadan geçemeyeceğimiz önemli sinemacılarından birisi de Dovchenko'dur. 1926 yılına kadar öğretmenlik ve diplomatlık yapan Dovchenko ani bir kararla sinemacı olmaya karar vermiş ve Odessa'ya giderek film stüdyolarında çalışmaya başlamıştır. İlk olarak senaryolar yazan Dovchenko, ilk filmi Zvenigora'yı 1928'de çeker. Daha sonra 1929'da Cephanelik, 1930'da Toprak ve 1932'de Ivan isimli filmleri çeken yönetmen, filmlerinde sembollere yer verirken; tarih, folklorik öğeler, kuvvetli bir propaganda ve gizli bir mizahı bir arada sunar. Onun filmleri daha çok devrimci süreçlerin insan üzerinde yarattığı etkileri inceler.

## **Osmanlı Devleti'nde sinema**

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı, Osmanlı Devleti'nin I. Paylaşım Savaşı'na girdiği yıl çevrilen, Türk sinema tarihinin bilinen ilk filmi ve senaryosudur. Osmanlı ordusunda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay tarafından 14 Kasım 1914'te çekilmiştir. Film 150 metrelik bir belgeseldir. Filmdeki tüm olay Ayastefanos'taki (Yeşilköy) Rus anıtının yıkılışıdır. Lumierre kardeşlerin sinema tarihine ilk film olarak geçen ve sinemanın doğuşu kabul edilen trenin gara girişinin Türk versiyonudur. Filmin hiçbir kopyası günümüze ulaşamamıştır, bu yüzden filmin hiç var olmadığına dair şüpheler de mevcuttur.

Aslında Osmanlı ülkesinde Uzkınay'dan daha önce de sinema çekimleri yapılmıştı. Makedonyalı Yanaki Manaki ve Milton Manaki Kardeşler 1911 senesinde Sultan Reşat'ın Selanik ve Manastır gezilerini filme aldı. Bu filmler günümüze kadar da ulaşmıştır. Uzkınay'ın filminin ilk film sayılmasının sebebi Makedonya'nın bugünkü sınırların dışında kalmasıdır.

## **Osmanlı ülkesinde ilk sinema gösterimleri ve çekimleri**

Osmanlı İmparatorluğu sinemayla 1896'da gösterime başlayan Fransa'dan hemen sonra tanıştı. Lumiere Kardeşler'in bir kameramanı 1896'da İstanbul'a gelerek Boğaziçi'nde çekimler yaptı. Ardından İzmir, Hayfa, Kudüs ve başka şehirleri görüntüledi. Aynı yılın sonlarında, bilet alınarak girilen ilk sinema gösterimi yapıldı. Pathe Yapımevi'nin temsilciliğini alan Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg, o yıllardaki adı Pera olan ve çoğunlukla azınlıkların yaşadığı Beyoğlu'nda, Sponeck Birahanesi'nde sinematograf gösterileri düzenledi.

Karagöz gösterileriyle meşhur Direklerarası'ndaki Feyziye Kıraathanesi de sinema gösterilerine başladı. İlk yerleşik sinema salonu olan Pathe'yi Weinberg Tepebaşı'nda açtı. Bunu Beyoğlu'nda açılan Palas ve Majik sinemaları takip etti. Feyziye Kıraathanesi de yıkılarak 1914'de Milli Sinema'ya dönüştü. Bu salonları başkaları da izledi. I. Paylaşım Savaşı öncesinde İzmir, Selanik gibi şehirlerde sinema oldukça yaygınlığa kavuşmuştu. Sarayda ise hanedan mensuplarına özel sinema gösterimleri yapılıyordu. İlk filmlerin kısa metrajlı belge filmleri ve güldürüler olduğu bilinmektedir.

1. Emperyalist Savaş'ta Türk ordularının başkomutanı Enver Paşa, savaş içinde Almanya'yı ziyaret ettiği sırada Alman ordusunun bir "Ordu Film Dairesi" kurduğunu görünce sinemanın propaganda açısından önemini kavramıştır. Yurda dönünce de ilk işi Türkiye'de hemen bir Ordu Film

Dairesi'nin kurulmasını sağlamak olmuştur. Ordu Film Dairesi önceleri belge filmleri çekti. Bunlar savaşla, başkomutanın ve padişahın resmi ve özel yaşamlarıyla ilgili filmlerdi. Kuruluşun başına Türkiye'de halka ilk film gösterimini sağlamış olan Sigmund Weinberg getirildi.

Sonradan siyasal düşüncelerle bu görevinden uzaklaştırıldı ve yerine yardımcısı olan Fuat Uzkınay getirildi. Türk sinemasının ilk sekiz-dokuz yılında az sayıda film çekilmiştir. Bu filmler sonrasındaki sinema faaliyetleri de zaten Cumhuriyet dönemine girer. Enver Paşa'nın direktifiyle kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi dışında devletin sinemaya fazla ilgisi yoktur. Cumhuriyet döneminin başlarından itibaren iki özel film şirketi 1922'de kurulan Kemal Film ile 1928'de kurulan İpekçilerin film şirketi, film yapımında ve ithalatında uzun süre etkin olmuştur.

Talat Bey, yabancıların Anadolu'da film gösterileri düzenlemesine izin vermiş; ancak iş film çekmeye geldiğinde bu tür teşebbüsleri kati suretle yasaklamıştır. Balkan Savaşları sırasında sinemanın belgesel önemini kavrayan ve ilerisini gören kuruluşlar da vardı. Bu kuruluşların biri de Rumeli Muhacirîn-i İslamiye Cemiyeti Merkez-i Umumîsi idi. Cemiyet adına Umûm Kâtip H. Hüsameddin, dönemin Dahiliye Nazırı Talat Bey'e bir mektup yazarak, savaşın acılarını dile getiren bir film yapılmasını istedi. Cemiyet'in bu isteği olsaydı sinemamızın hem ilklerden birini oluşturacak hem de Balkan Savaşı'na ilişkin zengin bir arşive sahip olacaktık. Bilinen ilk filmlerden biri, 1905'te çekilmiştir, ancak yapımcısının kim olduğu bilinmemektedir.

Yalnızca Selim Sırrı Tarcan'ın bu filmin çekiminde rehberlik yaptığı biliniyor ki, bu da filmi yapanların yabancı olduğu kanısını güçlendiriyor. Çekiliş yeri ise Yıldız Camii'nin ikinci avlusu; 1905'te çekilen bu film ülkemizde çekilen en eski filmlerden biridir. Ancak filme ilişkin bir belge bulunamadığı için ilk film sayılamaz. Diğer bir filmin çekimi ise 1909'da gerçekleşir. Bu filmle ilgili Servet-i Fünûn Dergisi'nde yayımlanan bir fotoğraf mevcuttur. Bunu çeken kişi ise Sigmund Weinberg'di. Ancak film elde değildir. Bugün yapımcısının bilindiği ve günümüze kadar gelen bir film bulunmaktadır. Bu da Makedonya asıllı Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1911'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyareti sırasında çekilen filmidir.

İlk Türk filmleri arasına koyacağımız bir diğer çalışma da 1913 yılında yapılmıştır. Hamidiye Kruvazörünü konu alan bu film de günümüze kadar ulaşamamıştır. Ama filmin çekim aşamalarını anlatan gazete haberleri ile filmin sinemalarda gösterildiğine ilişkin kanıtlar vardır. Bilinmeyen tek şey

kim ya da kimler tarafından çekildiğidir. Evren; Fuat Uzkınay'ın "Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı" (1914) adlı filmini Türkiye'de sinemanın başlangıcı saymakta ve çevrilen ilk Türk filmi demektedir. Ancak filmin kendisinin ve filme ait belgelerin olmayışı, ayrıca bu filmi gören şahıslara da rastlanmayışı nedeni ile bu konu henüz tartışılmaktadır. Bu film İTÜ arşivindedir. Fuat Uzkınay, ilk Türk filmine imzasını atmasa bile ilk Türk yönetmenidir.

### **Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinema çalışmaları**

I. Emperyalist Savaş içinde, 1915 yılının başında, savaştan tüm Dünya Orduları ile özdeş zamanda "Merkez Ordu Sinema Dairesi"ni kuran ve Türkiye'de sinemayı bir sanat, bir sanayi ve ticaret olarak başlatan Türk Ordusu olmuştur. İttihat ve Terakki Partisi tarafından 1 Şubat 1913'te kurulan, Hürriyet ve İtilâf Fırkası tarafından 1 Nisan 1919'da da kapatılan, 1918'den beri Kuva-i Milliye'nin ve Müdafaa-i Hukûk Cemiyetleri'nin öncüsü ve kaynağı olan ve Türk sinemasının ilk konulu filmlerini gerçekleştiren Milli Müdafaa Cemiyeti'dir.

"Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" 1916 yılında sinema çalışmalarına başladı. Sinema kolunun başında daha sonra CHP Sinema Mütahassısı olacak Kenan Erginsoy vardı. Erginsoy Türkiye'de henüz emeklilik çağını yaşayan sinema çalışmalarına, haber filmi niteliğinde olan belge filmleri ile katıldı, olayları kamerasıyla yerinde saptamaya başladı.

I. Emperyalist Savaş sırasında kurulan, 1919'da Türk sinemasının ilk konulu filmlerinin yapılmasını sağlayan Malûl Gaziler Cemiyeti'dir. Malûl Gaziler Cemiyeti (MGC) sinema çalışmalarına 1919 yılının ilk aylarında başlamış, hatta "Mürebbiye" filminin çekimi bir ara kesilip, İzmir'in işgali üzerine İstanbul'da yapılan mitingler filme alınmıştı. Yılın en önemli sinema çalışması Fatih ve Sultanahmet Meydanı'nda İzmir'in işgalini protesto için yapılan mitingleri yerinde saptayan belge filmlerdir.

Halide Edip'in de (Adıvar) konuştuğu bu filmler sonraki yıllarda yapılan konulu-konusuz bütün "Kurtuluş Savaşı" filmlerinde de bol bol kullanıldı. Malûl Gaziler Cemiyeti (MGC) sinema çalışmalarına "Mürebbiye"nin eksik kalan sahnelerinin çekimi ile devam etmiştir. Buna karşın Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki sinema araçlarının MGC'ne devri hakkındaki "Mülge Müdafaa-i Milliyeden müdevver sinema alet ve edevatının meccanen Malûlin-i Gûzat-i Askeriye Muavenet Heyetine itasına dair" kararname Takvim-i Vekayi gazetesinin 1919 yılı sonlarında çıkan 3709 sayılı nüshasında yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Bundan da anlaşılacağı



üzere bu konuda kanun arkadan gelmiş, yani MGC elindeki sinema araçlarına onları kullanmaya başladıktan sonra “resmen” sahip olmuştur.

### **“Kurtuluş Savaşı” konulu filmler**

- 1923, Ateşten Gömlek (Muhsin Ertuğrul, Kemal Film)
- 1928, Ankara Postası (Muhsin Ertuğrul, İpek Film)
- 1932, Bir Millet Uyanıyor (Muhsin Ertuğrul, İpek Film)
- 1948, İstiklal Madalyası (Ferdî Tayfur, İpek Film)
- 1949, Vurun Kahpeye (Lütfî Ö. Akad, Erman Film)
- 1950, Ateşten Gömlek (Vedat Örfî Bengü, Kale Film)

Yeşilçam’da “Kurtuluş Savaşı” filmlerinin formülü de bellidir: Filmcilerin çoğuna göre savaş; İstanbul işgal edilmiş, kurtuluş için çalışmalar başlamış, Anadolu’da Kuvâ-i Milliye düşmana karşı çıkmış, sonra kurulan düzenli ordu düşmanı yenip İzmir’de denize dökmüştür. Ve bu fonun üzerine bir aşk hikayesi monte edilir; Yeşilçam usulü iyi adamlar “Anadolucu”, filmlerde kötü adam rollerine çıkanlar, İstanbul Hükümeti yanlısı olarak perdede görünür, konunun sıkıştığı yerlerde oyuncular yakın plana girip vatan-millet üzerine nutuk çekerek vaziyeti idare eder, gerekli görülen yerlerde bayrak birkaç defa dalgalandırılır, bu arada M. Kemal’e ait belge filmleri gösterilerek bol bol alkış toplanır ve film İzmir’de direşe çekilen Türk Bayrağını göstererek sona ererdi.

### **1923 sonrası Türkiye’de sinema**

Türk sineması Cumhuriyet’in ilanına, o vakte kadar çevrilmiş en iyi öykülü film olan, Ateşten Gömlek ile girmişti. 29 Ekim’den 6 ay kadar önce, TBMM’nin kuruluşunun tam üçüncü yıldönümünde, henüz işgal altında bulunan İstanbul’da Ateşten Gömlek’in ilk gösterimi başlamıştı. Halide Edip Adıvar’ın “Kurtuluş Savaşı” sürerken bu savaş konu alan romanından Muhsin Ertuğrul’un perdeye aktardığı film, ulusal duyguların doruk noktasına eriştiği bir anda izleyicinin karşısına çıkıyor; sinemanın, bir ulusun yaşamındaki en büyük, en önemli olayları yansıtmadaki eşsiz gücünü örnekliyordu.

Aynı sıralarda, “Malûl Gaziler Cemiyeti”nin, bir yandan “Kemal Film”in bir yandan da “TBMM Orduları Film Teşkilatı”nın sinemacıları da aynı olayları belgesel tutumla film üzerine aktarıyorlardı. Cumhuriyetin kuruluş yılında Türk sineması için bunlardan daha iyi bir başlangıç düşünülemezdi, yepyeni bir düzene geçen ve bu düzeni kökleştirmek için bir dizi devrimlere hazırlanan genç Cumhuriyet için de sinemadan daha uygun bir yığınsal iletişim aracı bulunamazdı. Ateşten Gömlek’i izleyen Hakkı Süha

Gezgin, 10.05.1923 tarihli "Vakit" gazetesinde izlenimini şöyle dile getirmekteydi: "*% 95'i okuma bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak, körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faydasızdır. Kitap, mektepten sonra gelir. Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. Ateşten Gömlek'i seyretmeden, bu yeni keşfin ihatab-ı fâidesi hakkında bu kadar müspet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak, noksanlarımızın büyük bir kısmını telafi etmiş olacağız...*"

2. Emperyalist Savaş'a kadar uzanan dönemde gösterimin desteklenmesi için çeşitli adımlar atılmıştır: Halkevleri için dış alımı yapılacak sinema aygıtlarının çeşitli vergi ve resimlerden başışık tutulmasını öngören bir yasayla en fazla 25 alıcı ve 100 gösterici satın alınmasına izin veriliyordu. Kemalizm'in 6 ana ilkesine dayanarak sanat ve kültürün el becerilerinin her dalında etkinlik gösteren halkevleri ve halkodaları bu dönemde film gösteriminde de önemli görev yüklenmişlerdi. Kapatıldıkları 1950 yılında sayıları 474 Halkevi ve 4.036 Halkodası'na ulaşan bu kurullardan hemen her halkevinin bir sinema salonu, halkodalarının çoğunun da gazla işleyen 16 mm'lik göstericileri vardı. Buralarda sürekli film gösterimi yapıldığı gibi yazın da açık havalarda gösterimler düzenlenmekteydi.

Bu gösterimlerde her ülkeden, her tür film yer almaktaydı. Örneğin; 1937'de Puşkin'in yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla Ankara Halk-evi'nde düzenlenen Puşkin Gecesi'nde Sovyet yönetmeni Aleksandr İvanovski'nin "Dubrovski" adlı filmi gösterilmişti. 1933'te yine Sovyet örneğine uyularak, Ankara-Samsun arasındaki 1002 km'lik demiryolu hattı boyunca bir tren katarıyla TCDD "Seyyar Terbiye Sergisi" düzenlemiş, 44 gün boyunca çeşitli etkinliklerin yanı sıra "projeksiyon vagonu" yardımıyla sürekli film gösterimleri gerçekleştirilmişti. 1936 yazında Ankara Halk-evi'nin açık hava gösterimlerini toplam 156.000 kişi izlemişti.

Cumhuriyetin ilanından sekiz ay önce yapılan İzmir İktisat Kongresi (17 Şubat – 4 Mart 1923)'nde Anadolu halkının özellikle tarım alanında bilgilendirilmesi ve bilinçlendirilmesi için sinemadan faydalanılması fikrinin ortaya atılışı bunun bir göstergesidir. Kongrenin "Ziraat ve Maarif Meselesi" başlıklı bölümünün 9. maddesinde "Ahlaka aykırı olanları yasaklamak koşuluyla ziraat, sanayi, coğrafya, iktisat ve sağlıkla ilgili sinema filmleri göstererek köylülere gereken yararlı bilgilerin verilmesi" kararı yer alır.

## **1950'ler sonrası Türkiye'de sinema**

1940'ların ortasından itibaren ve 2. Emperyalist Savaş'ın bitimiyle beraber dünya sosyalist ve kapitalist kamp olarak ikiye ayrılmış, ABD emperya-

lizmi, kapitalist cephenin neredeyse tüm iplerini eline almıştı. Savaşa sonradan giren ve bu savaştan muazzam kârlar ve kazanımlarla çıkan ABD bir taraftan komünizm düşmanlığı temelinde, emperyalist kampta yer alan devletleri birlikte hareket edebilecekleri organizasyonlar içerisinde toplarken, diğer taraftan da bütün bu ülkeler üzerinde de ekonomik, askeri, siyasal ve kültürel hegemonya sürecini başlatmıştır. Bunun bizim gibi ülkelere yansımaları ise oldukça şiddetli olmuştur.

Dönemin yayınlarına baktığımızda nasıl yoğun bir Amerikan şakşakçılığı ve hayranlığı olduğunu görürüz. ABD, Truman Doktrini ve ardından Marshall Planı ile neredeyse hurdaya çıkmış askeri malzemeleri, kredileri, sık sık limanlarımızda boy gösteren donanması, köy muhtarlıklarından TBMM'ye kadar her yerde cirit atan binlerce "uzman"ı ve üsleriyle Türkiye'de kendine yer edinmiştir. Bir nesil, Marshall Yardımı'nın süt tozları ve peynirleriyle büyümüş, Hollywood yıldızlarını hayranlıkla izlemiş, Sarayburnu'ndan Dolmabahçe'ye dek dizilerek Amerikan gemilerine el sallamıştır.

"Küçük Amerika" olma hayaliyle tüm kurum ve kuruluşlarımızın Amerikalılara peşkeş çekildiği o dönemde Türkiye'nin "tercih"i, çocukların oyunlarında kullandıkları bir tekerlemede de çok net anlatılmaktadır:

*Bir, iki üçler; yaşasın Türkler,  
Dört, beş, altı; Polonya battı,  
Yedi, sekiz, dokuz; Alman domuz,  
On, on bir, on iki; Rusya tilki  
On üç, on dört, on beş; Amerika kardeş...*

ABD'nin savaş gemisi Missouri'nin İstanbul'a girişi, Cumhuriyet gazetesinde sekiz sütunluk bir fotoğrafla yer almıştır. Gazetenin yazarlarından Abidin Dav'er, İstanbul halkının yüreğinin ta içinden gelen ilgi ve sevginin Türkün geleneksel misafirperverlik sınırlarını çok aşmış, samimi bir dostluğun coşkun ifadesi olduğu inancındadır.

Missouri'yi özel bir davetle gezen Dav'er, "Deniz Devi Missouri'de Neler Gördüm" başlıklı yazısında "dünyanın en kuvvetli zırhlısı" dediği gemiyi ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Burhan Felek, Cumhuriyet'teki "Hoş Geldin Sam Amca" başlıklı yazısında övgünün dozunu iyice kaçırarak şöyle yazmaktadır: "*Harbde olsun, ilimde olsun, hulâsa hayatın her safhasında biz size ne kadar imreniriz. Hele en çok imrendiğimiz tarafınız açık yürekli ve yiğit huylu oluşunuzdur. Her şeyi apaçık konuşan dostuna dost, düşmanına bela kesilen adamları pek severiz. Ah ne iyi ettin de geldin. Sam Amca! Hele Missouri'ye binip gelişin yok mu? Bizi büsbütün*

*teshir etti. Ne olsa yalı uşaklarıyız. Gemiye, harb gemisine, hele Missouri gibi şaheserlere bayılırız. O ne güzel şey, o ne endam, o ne eda!...Büyükelçimiz rahmetli Münir Ertegün'ü getirmek için bu en büyük harb birliğini seçtiniz yok mu bizi büsbütün bendetti. Sana gönülden bağlandık. Ölümüne, dirimize gösterdiğin bu saygıya nasıl mukabele edeceğimizi bilmiyoruz. Seni nasıl ağırlarız ki? (...) Emelimiz yurttan sulh cihanda sulh-tur. Bu emel birliğinde yan yanayız Sam Amca! Ne kadar iyi ettin de geldin. Birbirimizi gördük tanıdık ve eskisinden daha çok sevdim. Hoş geldin Sam Amca! Buyurun, başımızda ve gönlümüzde yerin var."*

CHP'li Falih Rıfkı Atay ise Ulus'taki yazısında Amerikalılara duyduğu güveni ve Türk milletinin sevgisini şöyle dile getirmektedir: *"Amerika'nın ne istediğini biliyoruz; hür, eşit ve egemen milletlerin ortaklaşa güvenliğine dayanan harpsiz, saldırısız sadece ahlak ve kanun bağlaşma ve antlaşmalarının hüküm sürdüğü bir dünya. Böyle bir dünyada yaşamak isteyen herkes Amerikan bayrağında kendi talih yıldızını da görür.(...) Onlar karaya çıktıklarından ayrılacakları dakikaya kadar, Amerika'nın ne kadar sevildiğini gözlerin bakışında ve yüzlerin neşesinde görecekler..."* Ziyad Ebuzyia, Tasvir gazetesindeki "Türk Milleti Minnettardır" başlıklı yazısında Amerikalıların ülkemizde hiçbir yabancılık çekmediklerini, bizim de onları kendi çocuklarımız gibi gördüğümüzü belirtmektedir. Gazete haberlerine göre Missouri'ye halkın ilgisi de büyüktü. Gemi, vatandaşların ziyaretine açılmıştı. Basın, gemide uyulması gereken kurallar konusunda vatandaşları uyarıyordu: *"Halkımız gemileri gezerken mihmandarların vereceği direktife tamamen uyacaklardır. Gemilere ayak basıldığında yapılacak ilk iş geminin kıçındaki bayrağa selam vermektir."*

ABD yalakalığının zirvelere vurduğu böyle bir yer kolay bulunamazdı sanıyoruz. Böyle bir dönemdir başlayan. Tabii ki, yeni dönemin, emperyalistlerle girilen "yeni" ilişki sürecinin alt yapı ve üst yapıda çarpık gelişimi daha da boyutlandırmıştır.

Kendi dinamikleri üzerinden bir kapitalistleşme süreci geliştiremeyen ve emperyalist güçlerin ihtiyaç ve yönlendirmeleri doğrultusunda bir "gelişim" sürecine giren ülkemizde, her yanıyla çarpık bir süreç hızla ilerlemiştir.

Yani, kendi olağan sürecinden geçmekte olan bir burjuva devriminin yarattığı klasik bir burjuva değerler sistemi değil; ancak zorlamayla yaratılan ve bir kasta hitap edebilen dar bir kültürel yapıdır söz konusu olan. Kapitalist ilişkilerin yavaş yavaş çözmeye başladığı kırlardan büyük çapta yoksul kitleler kentlere akmakta ama çarpık sanayi yapısı, bu yığınları emememektedir.

Tümü de bürokrasiden ve toprak ağalığından gelen DP yönetici sınıflarının bu sınıfsal konumlarına rağmen kitleler içerisinde büyük bir destek buluşları, aradan geçen otuz yıl içinde Kemalist kadrolar ile kitleler arasında açılan mesafenin büyüklüğü ile ilgilidir. Bu mesafe o kadar büyümüştür ki, eski rejimin politik-kültürel dogmalarına karşı en küçük bir muhalif kelime bile, özellikle kırsal kesimde kitlelerde sempati yaratmaktadır.

Bu süreçte büyük bir hızla ilerleyen çarpık kentleşme olgusu ortaya çıkmış, kırlardan dışlanmış büyük kitleler kentlere yığılmış, buralarda bir yandan geçmişe oranla daha yüksek yaşam standartlarıyla karşılaşırken, diğer yandan da çarpık kapitalizmin çarkları arasına girip ezilmeye başlamışlardır. Milyonlarca insanın hayatı büyük bir hızla değişmektedir. Öte yandan kırdan bir yandan ticari ürünlere geçiş hızlanmakta, diğer yandan da sadece büyük toprak sahiplerinin birikimlerini artıran makineleşme gelişmekte, sonuç olarak bu durum ulaşım ve iletişim ağının genişlemesiyle birlikte, eski, içe kapalı feodal yapıyı adım adım çözmektedir.

Dönemin başlıca “Kırdan Kente Göç” filmleri bu kültürel çarpılmayı, aile bütünlüğünü korumak isteyen göç insanlarını ve kuşaklar arası çatışmaları anlatır. Yine dönemin en çok tutulan filmleri arasında, üst sınıfların hayat tarzına özenen, basit ama dürüst insanların hikayeleri çoğunlukta. “Mutlu Son” kavramı esasında bu dönemin hikayelerinden türemiştir.

**Sistem, üst sınıflara çıkma hevesinin önünü fiziksel olarak kesmekte ama hayali olarak alabildiğine kışkırtmaktadır.** Üste tırmanmanın imkânsızlığı ile kışkırtılmış tırmanma hevesinin boyutları arasındaki uçurum o denli büyük ve ezicidir ki, sonunda bu eziklikten bir gecekondu kültürü olarak **arabesk** doğmuştur. Aynı yıllarda birçok yarı-feodal, yarı-sömürgeci ortaya çıkan benzerleri gibi arabesk de, yalnızca bir müzik türü değil aynı zamanda isyan etmek yerine mızıldanmanın öne çıkarıldığı bir kültür olmuştur. Bir yandan burjuvazinin giderek çürüyen hayatı ve kültürü vardır ki, bu kültür hiçbir zaman klasik burjuva yaşantısına benzememiş, içinde poptan arabeske barındıran bir şekilsizlikler harmonisidir. Bilinen anlamda bir klasik burjuva kültürü ve yaşam biçimi değildir. Onların altında, komprador kapitalizmin nimetlerinden beslenen ve bu sisteme hizmet eden, sistemin taşıyıcı kolonları diyebileceğimiz orta-üst sınıflar vardır ki, asıl emperyalist kültürün, Amerikan yaşam tarzının taşıyıcılığını bu kesimler yapmıştır.

Bir taraftan bu çarpıklık yaşanırken diğer taraftan da bu çarpıklığa karşı işçi ve emekçilerin, öğrencilerin, köylülerin karşı duruşu da mayalanmaktadır. Yani hayatın her alanında devrimci bir karşı koyuş odakları belirgin-

leşmektedir. Türkiye'nin 1960-1970'li yıllar arasında geçirmiş olduğu değişimler yeni bir kültürün ve bununla birlikte yeni değerlerin oluşmasında önemli olmuştur. Dönem içerisinde kendisini önemli ölçüde hissettiren sanayileşme, beraberinde büyük kentlere göçü ve bunun sonucunda da gecekondulu olgusunu ortaya koymuştur.

Bununla birlikte ortaya çıkan diğer bir durum ise işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı beraberinde kanunların kendilerine tanıdığı sendikalaşma ve grev hakkı gibi unsurların içinde bulunarak yeni bir değişimin öncüsü olmuştur. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimler; roman, film, dergi ve gazeteyle birlikte birçok alanda ifade bulmuştur. Yılmaz Güney böylesi bir ortamın ürünü olarak sanat ve sinemaya adım atmıştır. Onu yaşadığı iktisadi, siyasi, sosyal, kültürel ortamın bir ürünü olarak görmek durumundayız. Bu süreç Yılmaz Güney dışında da birçok senarist, yapımcı, yönetmen ve oyuncuyu da etkilemiş, içerisine çekmiş, egemen sınıfların ve emperyalist efendilerinin tüm kuşatmalarına rağmen karşı duruş sergilemeye başlamışlardır.

İlerici Sinema olarak adlandırılabilir ilk oluşum, solcu yazar ve aydınların kurduğu, çağdaş ve Batı üslubunda film üretimini teşvik eden Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan daha radikal bir grup gencin, 1968'de kurduğu Genç Sinema hareketi ve onların aynı adla yayımlanmaya başlayan dergileri olmuştur. Var olan konvansiyonel (geleneksel) sinemayı tümünden reddeden Genç Sinemacılar, Türkiye'de devrimle Türk sinemasında devrimi aynı anda istemektedirler. Genç Sinemacıların bildirisinde şu maddeler vardır:

*"Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra Türkiye'de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır. Bu amaçla aşağıdaki temel sorunları göz önünde tutarak, bilinçlenen halkın ve devrimci eylemin paralelinde bir sinemanın gerçekleştirilmesi ve halka ulaştırılması yolunda çaba göstereceğimizi bildiririz.*

*1. Sanatın toplum içinde ve onunla birlikte olduğu, toplumdan ayrı düşünülemez olduğu bir kez daha açıklanmalı, halk kavramı yeniden tanımlanmalı, halk için ve halk adına deyimleri aydınlatılmalı, halk kavramından amacın emekçi sınıflar demek olduğu belirtilmelidir.*

*2. Genç Sinema var olan bu sinema düzenine karşı çıkar. Onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Çünkü her iki düzen de insanı açıklamaktan, insanı amaçlamaktan uzak düşmüştür. Halkı hem maddi hem de manevi yanılla sömürmekten öte bir amacı yoktur. Genç*

*Sinema bu yüzden bağımsız olmalı, hiçbir koşul ve nedenle temel ilkelelerinden ödün vermemelidir.*

3. *Geleneksel kültürün yabancı kültürler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği kesinlikle anlaşılmalı ve anlatılmalı, birikmiş değerler devrimci açıdan değerlendirilmelidir. Genç Sinema bugünün insanını incelerken, ona bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insan görür ve onu olumlu ya da olumsuz eylemleriyle bir bütün olarak ele alır. Genç Sinema özü ve biçimi devrimci açıdan ve bir arada düşünülür. Bu kavramların birbirinden ayrılmaz olduğuna inanır.*

4. *Genç Sinema yeryüzündeki bütün Yeşilçamla kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olunursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamdaki evrensellik ulusallık düşüncesiyle el eledir. Genç Sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapının kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır.*

5. *Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmeye yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat yapıtlarına yansıdığındaki her türlü bağınazlığa ve dogmatizme karşıdır. Sanatçı yapıtını özgür bir biçimde yaratır. Bu amaçlara yönelmiş bir savaşı verebilmek için bir örgütün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz. Önemli ve asıl olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek bildiriye de yapıtlar ortaya koyacaktır."*

Politik ve sinemasal anlamda oldukça radikal olan bu bildiriyle birlikte Genç Sinemacılar, Vertov ve Godard'ın yaptıklarına benzer bir şekilde ellerinde kameralarla sokaklara çıkmışlar, başta Kanlı Pazar ve 15-16 Haziran İşçi Eylemleri olmak üzere dönemin politik eylemlerini ve emekçi kitlelerini filme alarak tümüyle farklı bir sinema olayına girişmişlerdir. Genç Sinema'nın kısa metraj ağırlıklı filmleri Oğuz Makal'ın aynı dönem tanımladığı "siyasal sinema" tanımıyla da uyuşmaktadır: "Siyasal sinema egemen sınıfların çıkarlarını parçalayan, anti-emperyalist sinemadır. Ticari sinemada görünen, dramatik yapı içindeki olağanüstü kişiler/kahramanlara karşıdır, gerçek kahramanın kitleler olduğunu bilen sinemadır. Siyasal sinema belgedir, olgular bütünlüğü ve yoğunluğuna önem verir." Genç Sinema'nın ülkede giderek kaban sol siyasetle eş güdümlü yükselişi, radikal sol grupları ezen 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle son bulmuş, hareketin üyelerinin birçoğu tutuklanırken filmlerine de el konulmuştur.

Ancak bu müdahaleden sonra hareketin bir daha toparlanamamasının ve kaybolan filmler dâhilinde bile çekilen film sayısının az olmasının

sebebini, hareketin önde gelen isimlerinden Artun Yeres *"Genç Sinema hareketinde film yapmaktan çok konuşmayı yeğledik; ortaya bir şey çıkmadı"* özeleştirisiyle ortaya koymaktadır. Türk sinemasında aynı dönemlerdeki Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Ulusal Sinema akımlarında olduğu gibi Genç Sinemacılar da kuramsal tartışmalara verdikleri ağırlığı film üretimine vermemiş ve Türk sinema tarihindeki en devrimci atılım kısa soluklu bir girişim olmaktan öteye gidememiştir.

1961 Anayasası'nın getirdiği düzenlemeler Türk sinemasında yeni bir anlatı dilinin, Toplumsal Gerçekçilik akımının yeşermesine fırsat sağlar. Böylece Türk sinemasında o güne dek değinilemeyen toplum sorunları, gerçekçi denilebilecek bir biçimde ele alınmaya başlar. Göç ve gecekondulaşma, grev ve sendikalaşma, işçi ve patron sorunları, yabancılaşma, parçalanmış aileler, kadının toplum hayatındaki yeri ve önemi, Türk sinemasında yeni yeni ifade bulan, eleştirel bir dille anlatılmaya çalışılan konular arasına girer.

Türk sinemasının ilk toplumsal gerçekçi filmi olma özelliğini taşıyan 1964 yapımı *Gecelerin Ötesi* filmi tam bir gençlik filmidir ve konusunu gerçek hayattan alır. Film bu özelliğiyle bu çalışmaya konu olan 'Toplumsal Gerçekçi' anlayış bağlamında o yılların en önemli toplumsal gerçeklerinden biri olan '68 hareketleri ile örtüşmektedir. Söz konusu kuşak, filmdeki kahramanlar gibi idealleri olan, içinde buldukları ortamın ve zamanın buhranına alternatif çözümler arayan gençlerdir. Hem filmin kahramanları hem de '68 kuşağı arayışlarına giden yolda hüsrarla karşılaşmış her iki taraf da yasaların engellerine takılmıştır.

Film, hazırlıksız ve desteksiz gelişen başkaldırıların kaderinin ne yazık ki olumsuz sonuçlanacağı gerçeğini gözler önüne sermektedir. Dönemin yönetmenlerinden Ertem Göreç tarafından çekilen *"Karanlıkta Uyananlar"* filmi, hor görülüp, emeği sömürülen işçi sınıfının giderek güçlenmesini konu edinir. Filmin sonunda bilinç ve özgüven kazanarak, kapitalizme karşı kenetlenen ve *"Biz varız"* nidaları ile ayakları yere basan işçilerde, 68 kuşağının itirazcı, gerektiğinde düzene karşı gelen, ezilen ve sahipsiz kalanın yanında yer alan karakter özelliklerine rastlanmaktadır.

Birkaç örnek; '68 kuşağı ruhunu yansıtan filmlere en iyi örneklerden biri Metin Erksan'a ait olan *"Gecelerin Ötesi"* filmidir. 1960 yılında gösterime giren film, Türk sinemasında o döneme kadar üzerinde durulamamış olan konulara ışık tutması sebebiyle sinemamızdaki ilk Toplumsal Gerçekçi Türk filmi olma özelliğine sahiptir. *"Gecelerin Ötesi"* filmi Erksan'ın sonraki filmleriyle kıyaslandığı zaman; sınıf atlama dürtüsüyle kanun dışı



yolları deneyen gençlerin acıklı sonunun Demokrat Parti zihniyetiyle doğrudan ilgili olduğu ileri sürülmektedir.

Metin Erksan'ın yönettiği, Toplumsal Gerçekçilik olarak adlandırılan akımın ilk örneği "Gecelerin Ötesi", bir başkaldırı filmi olarak kendini göstermektedir. Erksan, "Gecelerin Ötesi" filminin nasıl ortaya çıktığını şu sözlerle anlatmaktadır: "*O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı; 'Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.' Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele, 1970'lere doğru anarşiyale gündeme gelmeye başladı. O çocuklarda yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm."*

Türlerle Türk Sineması adlı kitabında Agâh Özgüç, "Gecelerin Ötesi" filmiyle ilgili şu ifadelerle yer verir: "*Genel yapısı içinde çeşitli özellikler taşıyan dönemin en yenilikçi filmi, 'Gecelerin Ötesi'dir. 'Gecelerin Ötesi' hem bir gençlik filmi, hem de toplumsal bir eleştiri getiren polisiye deneme olarak dikkati çeker. Jeneriğinde 'Bu film yedi gencin hikâyesidir. Konu, olduğu gibi hayattan alınmıştır.'*"

Film, benzin istasyonlarını soyan bir grup gencin öyküsü üzerine kurulmuştur. Erksan, gençleri suça itilmeden önce tek tek tanıtır. Aynı dünyalarda yaşayan, aynı idealleri olan yedi arkadaşı böylesine kimlik tanıtımı, belki de o güne dek Türk sinemasında gerçekleştirilen bir ilk denemedir. Gençler için ideallerine kavuşmanın tek çözümü, soygundur. Ne var ki düşledikleri çözüm, suçlu gençleri acı bir düş kırıklığı ile karşı karşıya getirmektedir, çünkü böyle bir çözümü yasalar engellemektedir. "Gecelerin Ötesi"nde yönetmen aynı çevreden çıkan değişik endişelerin, tutkuların etkisiyle ortak bir eylem etrafında bir araya gelen, amaçlarına ulaşmalarının ardından birbirlerinden koparak dağılan bir arkadaş topluluğunun, bir çetenin dramını toplumsal ve ruhbilimsel yaklaşımla anlatır. "Gecelerin Ötesi" Türk sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriye etkin şekilde uygulayıp ortak bir çevre (mahalle), ortak bir eylem (soygun), ortak endişeleri (ezilmişlik ve yokluktan kaynaklanan bunalım, toplum kurallarına karşı çıkma gereksinimi) temel alarak kişilerin içsel nedenlerinden toplumu şartlandıran sonuçlara ulaşmaktadır. Film kamyon şoförü Fehmi, muavin Tahsin, mensucat fabrikasında çalışan Ekrem gibi emekçilerin dramını anlatır.

Öte yandan Amerika'ya kaçıp ünlü olmayı düşleyen Sezai ile Yüksek'in tutarsızlığı, yönetmenin verdiği açmazlara göre bir kuşak çatışmasından

çok bir yabancılaşma, bir uyumsuzluk sorunudur. Oyuncu Nejat'ın mücadelesi, ödün vermeye yanaşmaması da dürüst ve bilinçli bir sanatçının mücadelesidir. Ressam Ayhan'ın fahişelere karşı tutkusuyorsa bir anlamda cinsel sorunlarını çağdaş ve özgür bir yaklaşımla sonuçlandırmaya tutuk bir kuşağın ifadesidir.

Özel durumlardan, kişisel davranış ve tutkuların yola çıkıp genele varan Metin Erksan, bir soygun olayının ötesinde, toplumu harekete geçiren olguları (dürtü olarak kullanılan motif; her mahallede bir milyoner hayalidir) ortaya koymakta ve en önemlisi de hazırlıksız, desteksiz karşı koyuşların olumsuz sonuçlanmaya mahkûm olduğunu göstermektedir.

### **Karanlıkta Uyananlar Filmi (1964)**

Ertem Göreç tarafından beyaz perdeye aktarılan "Karanlıkta Uyananlar" filmi gerek sendikalaşma ve grev hakkından söz etmesi, gerekse kapitalizmin sömürüleri karşısında ezilen emekçilerin gündendüne bilinçlenme sürecini anlatması bakımından dönemin özelliklerini çok iyi yansıtmaktadır. Filmin yönetmeni; Ertem Göreç, Senaryosu; Vedat Türkalî'ye aittir.

Göreç, Vedat Türkalî'nin senaryosundan çıktığı "Karanlıkta Uyananlar" ile grev, sendika ve emekçi sorunlarını ele alan ilk Türk filmi ile olay yaratır çünkü Beklan Algan'ın yazdığı gibi: ...Bugünkü Türkiye'yi anlatıyor. Bin bir acı ile fakat pırlıl pırlıl umutla dolu Türkiye'yi. Memleketin zenginliklerini yabancılara peşkeş çekme niyetinde olan birkaç yabancı sermaye ajanı, komprador, cılız ve düşünceden yoksun endüstri burjuvazisi, geri kalmış ülke olmanın bütün ağırlığını ve sıkıntısını yüklenen halk ve bu halkın yanındaki yerini bilen namuslu aydınlar, olup bitenlere ilgisiz düzmece aydınlar bu filmlerde gözler önüne serilmiştir.

Bu dönemde gençlik-siyaset ilişkisi gündemin en sıcak tartışma konusu olmuştur. Aynı paralelde gelişen işçi hareketlerinin bir yansıması olan filmin yasaklanması, öğrenci gençliğin tepkisine yol açmıştır. Konu ve filmin türü itibarıyla birçok anlamda Pudovkin'in "Ana" filmini çağrıştıran "Karanlıkta Uyananlar", işçi filmi olmasının ötesinde dönem içindeki filmin ismi olan "Karanlıkta Uyananlar", bir anlamda güneşin doğuşuyla birlikte fabrikalarda çalışmaya giden insanları ifade eder. Filmin gidişatı içerisinde işçilerin çalışma şartlarının ne derece ağır olduğunu ve bu şartlar altında insanların hayatlarını kaybettiklerini anlatır.

İşçiler bu anlamda hayatlarının hiçe sayılmaması ve haklarının korunması için yasalardan güç alarak sendikalaşma haklarını kullanma yoluna giderler. Ama farklı milletlere mensup ve farklı ırklara sahip olan işçilerin

en önemli korkusu işsiz kalmaktır. Dolayısıyla işsizlik korkusu işçileri sendikalaşma eğiliminden uzaklaştırarak, onların patronun hâkimiyeti altında ezilmelerine neden olur. Bu eziliş aynı zamanda bir başkaldırı ve uyanmayı da beraberinde getirir. Filmde işçilere verilen yemeklerin kötü oluşu ve söz konu işçilerin fazla çalıştırılarak emeklerinin karşılığı olan paranın verilememesi de izleyiciye "Potemkin Zırhlısı" filmi anımsatır.

Orada da kurtlu yemeklerin verilmesi ve diğer ağır şartlar karşısında gemiciler isyan ederler. "Karanlıkta Uyananlar" da da aynı sahnelere tanık oluruz. Ayrıca yöneticilerin "Potemkin Zırhlısı"nda aynı taraftan olan halkları birbirine öldürtmeye çalıştığı sahne Göreç'in filminde fabrika çalışanlarının işten atılarak başka işçilerin alınması ve bu iki grubun karşı karşıya geldikleri sahnede olur. Ama her iki filmde de yöneticiler amaçlarına ulaşamaz karşılarında dayanışmayı bulurlar.

### **Şehirlerdeki değişim, gecekondulaşma ve sinemaya yansımının bir türü olarak arabesk filmler**

Türkiye'nin 1950'li yıllardan itibaren yoğun göçlerle başlayan kentlerdeki gelişme ve modernleşme serüveni hem sosyal hem de bireysel anlamda çeşitli sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Kırdaki çözülme, insan kitlelerini şehir merkezlerine yöneltmiş, şehir ise fiziki anlamda gelişimini oturtamamış olduğundan gelen bu insan selini içinde eritememiştir. Bununla birlikte, hızlı kentleşme süreci kentsel yığılmalar şeklinde olunca beklenen modernleşme arzu edildiği şekilde gerçekleşmemiştir. Değişme ve modernleşme toplumun her kesiminde aynı oranda gerçekleşmemiş özellikle de kentsel mekanda başlayan kutuplaşmalar, bireyleri toplumsal alanda birbirine karşı farklı tanımlamalara itmiştir.

Kentsel mekanda ilk dönemde ortaya çıkan ve geçici yerleşim yerleri olarak görülen gecekondular, zamanla kültürel bir öğeye dönüşmüş, kentin ayrılmaz bir fiziki alanı olmuştur. Kent saçakları olarak adlandırılan bu alan, 1970'li yıllardan sonra özellikle de 1990'lara gelindiğinde, varoşlar olarak adlandırılacak ve bu kesim kent için toplumsal ve kültürel çelişkileri barındıracaktır. Varoşlar, ideolojik, dini ve etnik kampaşmanın mekanı olmuş. Artık sorun kır kökenli alışkanlıklar ya da tutumların değişmesini beklemekten öte, kentte yaratılan, ne geleneksel ne de modern yapının içine dahil olabilen melez, marjinal kültürdür.

Özellikle de 1990 sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürü, özel televizyonların yayın hayatına girmesi ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Kentin belirli olanaklarından yararlanamayışının, es-

kiden bu kadar da farkında olmayan kitleler için durum farklı bir hal almıştır. Artık temel gerekçeler geçim derdinin ötesinde, tüketim kalıpları üzerinden giden ve “öteki” olarak konumlandırılan durumundan kurtulma mücadelesine dönüşmüştür. Ama altmış yıllık bir sürecin değişmeyen tek gerçekliği kimi zaman kent saçaklarında kimi zaman da yoksul mahallelerde yaşanan hüsrana, bireyin kalabalıklar içerisindeki yalnız “öteki” konumuna dönüşmesi olmuştur.

1950’li yıllardaki iç göç olgusu beraberinde günümüze kadar gelen, çarpık kentsel yapı ve bu yapı içerisinde oluşturulan ayırtılma mekanizmaları ile bu süreçte kente eklenemeyen insanların kimlik bunalımları, “öteki”leştirilmeleri gibi sorunların da kaynağını oluşturmuştur. 1980 sonrasında da hız kesmeyen göç hareketlerinin bir bölümü siyasal nedenlerle de gerçekleşmiş olsa da ekonomik gerekçeler en başat etken olma özelliğini korumuştur. 1980’lere kadar da olsa devlet, emperyalizmin ihtiyaçlarına ve gelişimine paralel, içinde bulunduğu ekonomiyi artık serbest faktörlere bırakmış ve sadece düzenleyici bir rol izlememiştir. Ama bu durum 1980 AFC sonrası Özal iktidarının uygulamaya başladığı liberal ideoloji ekseninde gelişen serbest piyasa ekonomisi 1990’larla birlikte iflas etmeye başlamış; dışa bağımlı, gelir mekanizmasında adaletsiz bölüşümlerin derinleştiği kriz yılları başlamıştır. Zengin ve daha “müreffeh” bir hayat umutları ile göç edilen kent, zengini daha zengin, fakiri daha fakir yapmıştır. İletişim kanallarının fazlaşması ile insanlar çılginca bir tüketim alışkanlığına da itilmiştir.

Özellikle de 1990 sonrasında irrasyonel biçimde oraya konan tüketim kültürü yaygınlaşan iletişim ağları, televizyon gibi bir iletişim aracının varlığı ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Daha önce bu kadar belirgin olmayan toplumsal katmanlar arasındaki gelir adaletsizliği, artık iyice su yüzüne çıkmış ve göç hareketi de, göç edenlerin zihniyeti de içerik değiştirmiştir. Yeni zenginler ile kır kökenli kentlilerin hayatları arasında önemli farklar oluşmuştur. Kırdan kente göç önemli toplumsal değişimleri beraberinde getirmiş sadece maddi kültür alanını etkilemekle kalmamış manevi kültür alanında da önemli değişimler gözlenmiştir.

Kişilerin tutum ve davranışları kente uyum (belki de uyumsuzluk) sürecinde köklü değişimlere uğrar. Özellikle geleneksel değerlerin terk edilmesi ile birlikte oluşan çözülme ve terk edilen değerlerin yerine yenilerinin konamayışı kenti sorunlu insanların mekânlarına dönüştürür. Kentleşmeye ilişkin temel problemler de tüm bu değişimlerin toplumsal aktörler tarafından içselleştirilememesi nedeniyle oluşmakta ve de gelenekselle modernin çatışması, arada kalmışlığı doğurmaktadır.

Bu durum bireysel gelişim aşamasında bireyin de özgül bir kimlik yaratamamasına neden olmaktadır. Kırdan getirdiği kültürel değerleri terk edememekte ama aynı zamanda yaşadığı mekan olarak kentteki gündelik yaşamından edindiği kente yani moderne ilişkin deneyimlerinden kolaj bir kimlik içeriğine sahip olmaktadır.

Kültürel gecekonduluk kavramının en iyi yansıması arabesk kültürdür. Arabesk kültür, her şeyin iç içe geçmiş girift yapısının doğulu ve batılı tekniklerin karışımı ile oluşan bir bezeme sanatının kültürel verilerle örtüşmesidir. Kozanoğlu arabesk kültürün kaynağı olan arabeski, kentlerin dış halklarının müziği olarak tanımlar. Ona göre *“arabesk, cumhuriyet kültürünün yanından sıçrayarak, kentlerin dış halklarında gelişen oradan içeriye doğru yayılan 1980’li yıllarda renklenen hayatla birlikte daha renkli temalar üretebilen bir alt kültürün müziği. Onunun için tek bir arabesk yok. Ne hayat eski hayat, ne arabesk eski arabesk”* Arabesk bir yaşam tarzı olarak hayatın tüm alanlarda etkisini gösteren bir olguya dönüşmüş artık yalnızca kentin dışına değil kentin her alanına nüfuz etmiş, yayılmıştır. Arabesk mevcut moderniteye bir başkaldırı aracı olmuştur. Aynı zamanda da arabesk, kente göç eden bireyin bunalımının, o arada kalmışlık, aidiyetsizlik hissi karşısında bir kalkandır. Arabesk ne geçmiştir ne de gelecek, bütünleşemeyen kentlinin kendisinde olduğu gibi. **Arabesk bu insanların modernite ile baş etme metodudur.**

1970’li yılların ortalarından itibaren iyice belirginleşen ekonomik krize karşı kimi sinemacılarımızın bulduğu seks filmleri formülü ve bir sonraki on yıla damgasını vuracak olan, arabesk müzik sanatçılarının merkeze alındığı öyküleri içeren şarkılı melodram türü sinemanın bu dönemdeki genel görünümünü belirler. Sinemanın bir kitle eğlencesi formuna büründüğü Mısır, Hindistan, Arjantin, Meksika gibi ülkelerdekine paralel bir biçimde melodramın özellikle şarkılı melodramların her türden toplumsal değişmeyi reddederek kaçıışı yüreklendiren bir tür olarak yükselişe geçmesi Türk Sineması’nın 1980-90 arası üretimi (arabesk filmleri) için de uygun düşmektedir. Arabesk filmler, göç kültürünün, yani kent folklorunun bir yansıması olmuştur.

Arabesk, dönemin koşullarına uygun olarak arada kalmış bir müzik türü ve onun beslendiği bir kültür olmuştur. Bu kültür, bir yere ait olamamanın (ne kentli ne köylü) verdiği arada kalmışlık içindeki bireye seslenen, yani onun anladığı dille ve simgelerle ona aidiyet duygusu kazandırıyor. Arabesk kentin alt katmanlarını oluşturan insanların kente ya da moderne direnme çabası olmasından ziyade **varolma biçiminin**

yansımasıdır. Bu müzik kentte ortaya çıkabilecek tüm gereksinimleri karşılayabilecek tek şeydi. Örneğin bir kahvehanede Anadolu'nun dört bir yanından gelmiş insanların tek bir müzik türünde mutabık olmalarını sağlıyordu. O insanların ortak paydasını arabesk oluşturuyordu. Minibüs müziği olarak da adlandırılan arabeskin varoluşunda minibüs önemli bir kanaldır. Özellikle de gecekondu olarak adlandırılan bu yerlerden şehre insanları taşıyan yegane araçtır ve bu araçlarda insanlar işlerine giderken arabesk müzik dinlemek durumunda kalıyorlardı.

Arabesk, onları belki de kente bağlayan ya da tutan kanaldı. Sonraki dönemde ise arabesk, müzikten çıkıp yaşamın tüm alanlarına hakim bir kültürü oluşturacaktır. Arabesk müzik tüketim edimi, sanatçıya dönük olan tüketim eğilimidir. Bunun da en önemli nedeni arabesk müzik dinleyicisini oluşturan grupların toplumsal ve kültürel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Onların kentte içinde buldukları olumsuz koşullar, yaşam sıkıntıları, kimlik bunalımları gibi etkenler bu müziği dinlemekle değil onları söyleyenlerle empati kurularak unutulabilirdi.

Örneğin iç göçerlerin ikonu Orhan Gencebay iken, dış göçerlerin ikonu Ferdi Tayfur olmuştur. Arabesk müzikle birlikte ortaya çıkan arabesk filmlerin ortaya çıkışını, üç ana bölümde toplayabiliriz. İlki Arap filmlerinin etkisi, ikincisi Muhsin Ertuğrul Sineması (1950'ler) ve son olarak da sektörel etkidir. Arabesk olgusu sinemaya 1930'lu yıllarda Anadolu'nun en ücra köşelerinde bile gösterilen Arap filmleri ile girmiştir. İnsanlar bol müzikli, acıklı aşk öykülerine o dönemde büyük ilgi göstermiştir. Bunu gören Türk sinemacılar da bu tarzda filmlere yönelmiş dönemin ünlü şarkıcılarının oynadığı yine bol şarkılı ve acıklı melodramlar çekmişlerdir. Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren gibi döneminin en ünlü şarkıcılarının bu filmlerde oynamasıyla da zaten günümüze kadar devam edecek bir gelenek ortaya çıkmıştır.

1968 yılında Orhan Gencebay'ın arabeskin ilk kıvılcımını yaktığı "Batsın Bu Dünya" satış rekorları kırmış ve hemen peşinden filmi de yapmıştır. Onu da "Çilekeş" izlemiştir. Daha sonraları Zeki Müren'in "Beklenen Şarkısı", "Boynu Bükükler" ilk dönemde arabeskin temelini atan filmler oluyor. Uzun yıllar Yeşilçam filmlerinde seyredilen oyuncular hep aynı idi ve özdeşim kurulması da zordu. Halbuki arabesk filmlerde oynayan şarkıcılar onlara benzeyen ve onlar gibi giyinen, onlar gibi acı çeken insanlardı. Ayrıca onlar da fakirlikten gelen ama bir şekilde şeytanın bacağına kırıp parayı bulmuş zengin ve ünlü olmuş insanlardı.

1980'li yıllarda ülkedeki siyasal değişim film sektörünü vurmuştur. Özellikle de yasaklanma, sansüre takılma korkusu olan ya da daha tasarı

aşamasında bile sansüre takılacağı düşünülen filmler nedeniyle arabesk filmlere gün doğmuştur. Gerçi Agah Özgüç bu iki film türü hakkında oldukça ilginç şeyler söylemektedir: *“Arabesk filmler seks filmlerinden daha tehlikelidir toplum için. Çünkü seks dışı arabesk içe dönük bir olgudur. Ne kadar iğrenç boyutlara ulaşsa da seks filmleri seyirciyi bir anlamda rahatlatmakta, arabesk türü filmler ise karamsarlığa, acıya, mazohist duygulara yöneltmektedir.”*

Arabesk filmlerin tümünün senaryoları o filmde oynayan şarkıcının besteleri üzerine yazılmıştır.

Yani bu filmlerde olaylar şarkıcının söyleyeceği şarkı sözleri ile gelişip sonuçlanıyordu. Başkaldırıcı ve protest bir yanı da yoktur. Düzeni değiştirme söz konusu bile değildir. Kahraman kendi mevcut sosyal yapısını değiştirse yeterlidir. Geriye kalan düzen eskisi gibi devam edebilir. Kahraman kendi kişisel kurtuluşunu sağlıyor belki ama geride bıraktığı ağalık sisteminin ya da gecekondu yaşamının bir çözümü sunulmuyor. 12 Eylül sonrası siyasal ortamı için de bu tarz konular daha uygun olagelmıştır. Zaten kaderci ve tanrıya yakarışlı filmlerde böyle bir başkaldırı biçiminin sunulması da zordur. Filmlerde vurgulanan unsurlar; kaderci bir dünya görüşü (varolan düzeni değiştirmeyi düşünmezler), tanrıya yakarış, yoksulluk, kimsesizlik (o şehirdeki yalnızlık, yabancılaşma), lümpen proletarya, uyumsuzlukların çözümünü içki ve meyhanede arama çabaları...

Genelde görüldüğü gibi suya sabuna dokunmayan sınıfsal farklılık ve bunun sonucu gerçekleştirilen yapay bir sınıf değişimi zahmetsizce sunulan şöhret ve servet edinimi yalnız para ile kazanılması zorunluymuş gibi görünen bir durum gibi gösterilmiştir. Arabesk filmin kahramanı, gerçek yaşamda alt tabakaya ait olan tüm sıkıntı ve kederlerle adeta sınanan beterin beteri durumlarla karşılaşan yalnız, kötü yazgılı, karamsar, umutsuz, acılı, çileli, yoksul, yaşamaktan çok ölümü tercih eder. Genelde yoksul kişilerdir; şoför, tamirci, satıcı, gurbetçi, ırgat, çalgıcıdır. Ama gönül verilen kız başka sınıfa ait zengin kızlardır. Kızın ailesi de genelde bu ilişkiye karşı çıkar ve kendi sosyal sınıflarına ait birini layık görürler ama kolay yoldan zahmetsizce atlanan sınıfa dahil olunduğunda da aile bu duruma razı olur.

1971 yılından başlayarak Orhan Gencebay'ın “Bir Teselli Ver”, “Ben Doğarken Ölmüşüm”, “Dertler Benim Olsun”, “Batsın Bu Dünya”, “Bir araya Gelemeyiz”, “Bıktım Bu Hayattan” filmlerinde oynayarak büyük gişeler elde etmesi arabesk filmleri iyice tetiklemiştir. 1977 yılında arabesk filmlere “Çeşme” filmi ile Ferdi Tayfur da katılmış ve Anadolu'da çok tutulmuştur. 1978 yılında da İbrahim Tatlıses “Ayağında Kundura” filmi ile

arabesk filmciler kervanına katılmıştır. Özellikle de 1980'li yıllar arabesk film furçasının patladığı yıllardır.

Eğer örneklendirmek gerekirse 1976 yılında 164 filmin sadece 7'si arabesktir. 1977 yılında 125 filmin 10'u arabesktir. 1978 yılında çekilen 126 filmin 19'u arabesktir. 1979 yılında çekilen filmin 19'u arabesktir. 1980 yılında 68 filmin 27'si, 1981'de 72 filmin 33'ü, 1982 yılında 72 filmin 30'u, 1983 yılında 78 filmin 36'sı, 1984 yılında ise çekilen 95 filmin 36'sı arabesk türündedir.

Sonuç olarak arabesk müzik ve filmler kaderciliğin temsilidir. Dinleyici ve izleyici kitlesini yaşamdaki sıkıntı ve başarısızlıklardan uzaklaştıramadığı gibi aynı acılar ve başarısızlıklar içerisinde yaşamasını körükler bir konumdadır. Yaşamı insanların elinde olmayan bir yazgı üzerinden sunar ve bu acılara katlanılması gerekliliği vurgulanır. Çıkar yol gösterdiği dönemde ise gösterdiği yol irrasyoneldir: yanık türküler söyleyip zengin olmak!

### **Depolitizasyon süreci ve kimlik arayışlarının sinemaya yansması**

1980'li yıllarda kadının toplumsal yaşamdaki öneminin artması ile birlikte kadının kimlik arayışları sonucunda, feminizm ile ilgilenen ve bunlara kuramsal yaklaşımlar getiren çalışmalar ortaya çıkmıştır. Kadın sorunlarına artan ilgiye, Türk Sineması da Atıf Yılmaz'ın öncülüğünde kayıtsız kalmamış ve bu dönemde "kadın filmleri" olarak da adlandırılacak filmler üretmiştir.

Atıf Yılmaz (Mine 1981, Bir Yudum Sevgi 1984, Kadının Adı Yok 1988, Dul Bir Kadın 1985), Selim İleri, Sinan Çetin, Ömer Kavur gibi yönetmenler kentli kadının dönüşümünü, kimlik arayışını ve bu süreçteki sıkıntılarını filmlerine yansıtılmışlardır. 1980'li yıllardaki sinema genel olarak bunalım sineması olarak yansımıştır ve Nezh Erdoğın bunun nedenini dönemin siyasal yapısına, yönetmenlerine bağlayarak dönemin filmlerini şu şekilde yorumlar:

*"Biraz da 12 Eylül'ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemaçılar daha kapal ve sofistike bir anlatım geliştirme yoluna gittiler. (..) filmler renk kurgu ve kamera işçiliği ile Yeşilçam'ın tamamen dışında Avrupalı bir görünüm kazandı. Zaten bu filmlerin yerli bir seyirciye değil de, Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflediğini gözlemek mümkün. Ancak 'festival filmi' olarak anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi görmedi. Kimi yabancı eleştirmenlerin bu filmleri 'özenti', 'üslup ve anlatı-sıyla muğlak' bulduğunu biliyoruz."*



Bu dönemde toplumsal yaşamda yoğun olarak hissedilen politik kaos ortamı ve beraberinde gelen 12 Eylül askeri darbesi ile birlikte yoğun bir toplumsal dönüşüm yaşanmıştır. Sadece politik ve ekonomik sıkıntılar değil aynı zamanda 1987 yılında “Yabancı Sermaye Kanunu”nda yapılan bir değişiklikle birlikte Amerikan film şirketleri piyasayı ele geçirmiştir. Ancak, tecimsel filmler kendilerine gösterilecek salon bulabilmiştir. Bu dönemde yaşanan siyasal ve toplumsal sorunlar 1980’li yılların sonlarına doğru Türk Sineması’nda kendine yer bulabilmiştir.

1989 yılında Zülfü Livaneli’nin “Sis”, yine aynı yıl Başar Sabuncu’nun “Uçurtmayı Vurmasınlar”, Erden Kıral’ın “Av Zamanı” 1988, Ali Özgentürk’ün “Su Da Yanar”, 1990’lara gelindiğinde “Eylül Fırtınası” ve 2005 yılında Çağan Irmak tarafından çekilen “Babam ve Oğlum” gibi filmler 12 Eylül döneminin sancılı ortamını beyaz perdeye aktarmıştır.

1980 sonrasında iç göç olgusu kimi zaman arabesk filmlerde kimi zaman da diğer filmlerde bazen bir fon olarak kullanılsa da iç göçe gerçekçi bir üslup ile yaklaşan filmler de olmuştur. Zaten dönemin getirdiği depolitizasyon süreci de nitelikli film üretimi açısından bakıldığında, 1960-1975 arasındaki dönem kadar verimli olamamıştır. Bu filmlerin en öne çıkanları Ali Özgentürk’ün “At” filmi, Memduh Ün’ün “Gülsüm Ana” filmi, Erdoğan Tokatlı’nın “Fidan” filmi, Muammer Özer’in “Bir Avuç Cennet” filmi ve Nesli Çölgeçen’in “Züğürt Ağa” gibi filmlerdir.

1990’lara gelindiğinde artık krizde olan bir sinema vardır. Ülke Özal iktidarı ile tanıştığı serbest piyasa ekonomisinin bilinmeyen sularında krizler atlatırken, sinema sektörü de bu politikarlardan etkilenecektir. Sinema salonlarında Amerikan hakimiyeti mevcuttur.

Türk sineması daha önceki dönemlerindeki toplumsal duyarlılıktan uzaklaşmış zaten artık böyle bir beklenti içinde olmayan bir seyirci kitlesi ile karşı karşıya kalmıştır. Yeni izleyiciler Amerikan eğlence sinemasının özelliklerini bulamadığı Türk sinemasına da sırt çevirmiş durumdadır. 1980’li yıllardan 1990’lara kalan Türk sineması görüntüsünü, Burçak Evren de şu şekilde değerlendirmektedir:

*“Bilindiği gibi bir yabancılaşma, yönetmenlerimizin dış etkenlerden kaynaklanan rüzgarlara meyilli olarak kimi özentili sonlara, yaşanmamış, ayakları yere basmayan, örneğin bir bunalım edebiyatı diyeyim, iç ödeşme edebiyatı diyeyim, hiç oluşmamış burjuvazinin eleştirisi diyeyim bunlara. Ne yazık ki bu gibi bilemedikleri konularda içten olmadıkları gibi, gerçekçi olmadıklarını da söyleyebiliriz.”*

1990'lı yıllara gelindiğinde Türk Sineması gördüğü en dip noktaya ulaşmıştır. Sinema seyircisiz kalmıştır ve çekilen filmler de seyirci çekmekten çok uzaktır. Seyirci ancak 1990'ların ikinci yarısıyla beyaz sinema örneği "Minyeli Abdullah" gibi ya da "Berlin in Berlin", "İstanbul Kanatlarımın Altında", "Ağır Roman", "Eşkîya", "Ağır Roman", "Her şey Çok Güzel Olacak", "Propaganda" gibi popüler oyuncuların kurulu kadrolarla birlikte salonları dolduracaktır. Artık seyirciyi de hedefleyen ve yurtdışını da takip eden yönetmenler 1990'ların ikinci yarısıyla birlikte Türk Sinemasına yeni bir hareket getirmiştir. 1990 sonrasında toplumsal sorunların başını özellikle Kürt sorunu çekmiş ve bu konuyla ilgili de bazı filmler yapılmıştır.

Özellikle etnik öteki vurgulamalarının öne çıkarıldığı Reis Çelik'in dağdaki gerilla ve bir subayı kesiştiren "Işıklar Sönmesin", köylerinden zorla çıkartılıp şehre göç edenlerin anlatıldığı Yavuz Turgul'un "Eşkîya" filmi, Yeşim Ustaoglu'nun etnik öteki ayrımını çok iyi vurguladığı "Güneşe Yolculuk", Handan İpekçi'nin "Büyük Adam Küçük Aşk" filmi bu süreci sorgulayan ve öne çıkan filmler olmuştur. Bu dönemde tezin temel konusu olan kent ve kent insanı ekseninde, bir travesti ile cücenin dostluğunu anlatan Orhan Oğuz'un "Dönersen İslık Çal" (1992), bir seks işçisinin öykülediği Atıf Yılmaz filmi "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar" (1993), Derviş Zaim'in tavus kuşu seven bir araba hırsızını anlattığı "Tabutta Röveşata" (1996), Mustafa Altıoklar'ın Fellinivari bir üslupla sunduğu, Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşayanları anlattığı "Ağır Roman", Mafya konulu Umur Turagay filmi "Karışık Pizza", Serdar Akar'ın "Gemide" filmi (1998), Kudret Sabancı'nın "Laleli'de Bir Azize" filmi (1998) ve Kutluğ Ataman'ın "Lola+Bilidikid" (1998) filmi gibi filmler kent yaşamında uyuşturucu, seks işçileri, travestiler, kolay para gibi unsurları vurgular.

2000'li yılların ilk yarısına bakıldığında mevcut durum 1990'ların başındaki kadar karamsar değildir. Filmlere ilgi duyan genç bir kuşak vardır. Türk sinemasında artık televizyondan gelen popüler oyuncuların kurulu kadrolarla çekilen Vizotele, Vizotele Tuuba, Abuzer Kadayıf, Komiser Shakespeare, O Şimdi Asker, Asmalı Konak, Deli Yürek: Bumerang Cehennemi, G.O.R.A., Organize İşler ve devam filmleri olan Hababam Sınıfı serileri gibi iyi gişe yapan ticari filmlerin yanı sıra, az tanınmış oyuncularla çalışıp, kendi üslubunu yaratmaya çalışan Kasaba (1996), Mayıs Sıkıntısı (1999) ve Altın Palmiye ödüllü Uzak (2001) gibi filmleriyle Nuri Bilge Ceylan, C Blok (1993), Masumiyet (1997),

Üçüncü Sayfa (1998), Yazgı (2001), İtiraf (2001) filmleriyle Zeki Demirkubuz, Tabutta Röveşata(1996), Filler ve Çimen(2000), Çamur(2003) filmleriyle Derviş Zaim gibi yönetmenlerin varlığını sürdürdüğü bir ortam vardır.

Türk sinemasının genel melodram ağırlıklı yapısında, sadece kaçış filmlerinin sineması olmamış, dönem dönem toplumsal sorumluluk çerçevesinde, toplumsal değişimi de yansıtan filmler az sayıda da olsa çekilmiştir. Türk sineması ilk dönemlerinden itibaren toplumsal değişimin yansıtıcısı ve zaman zaman da bu değişimin öncüsü olmuştur.

İç göç konulu filmlerde meşhur "Haydarpaşa Garı" ile açılan sahneler 1990 sonrasında yerini Beyoğlu'nun arka sokaklarına bırakacaktır. Artık kent tam anlamıyla insanların birbirlerine yabancılaştıkları kaotik, heterojen bunalım mekanlarıdır. Özellikle de büyük kentlerin batakhane mekanları ve buralardaki gece hayatının parçası olan nevroitik insanları yaratılan atmosferin değişmez unsurlarıdır.

1992 yılında yönetmenliğini Orhan Oğuz'un yaptığı, bir travesti ile cücenin arkadaşlığının anlatıldığı "Dönersen Isık Çal" filmi kentin karanlık sokaklarındaki yaşamları beyaz perdeye taşıyan öncü örneklerdendir. Toplum tarafından dışlanan biri travesti, diğeri ise cüce bir barmen olan iki marjinal kahraman eşliğinde kentin arka sokaklarındaki hezeyan, kente-yaşama tutunma çabası dramatik bir üslupla sergilenir. 1993 yılında ise Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar" filmi, yine Beyoğlu'nun arka sokaklarında geçen ve kahramanları ise kentin marjinal olduğu kadar sıradanlaşan insanları; seks işçileri, kadın satıcıları, jigololardır. Yılmaz'ın bu filminde kent sadece batakhanelerden ibaret değilse de 'öteki' mekanlara ulaşan yollar bu batakhanelerden geçmektedir. Bu filmde kent kahramanlarının bedenlerini de onlardan almıştır. Kız seks işçisidir, sevgilisi olan erkek ise jigolo! Yılmaz'ın kentinin insanları uçlarda dolaşır. Kentin daha doğrusu İstanbul'un arka sokaklarında geçen başka bir hikayeyi anlatan film ise 1997 yılında, Mustafa Altıoklar'ın çektiği "Ağır Roman"dır. Kasımpaşa'da küçük çapta mafya olmaya çalışan bir grup serseri ve seks işçileri kahramanları ile marjinal kent hayatı Fellinivari bir abartılık ve cinsellikle anlatılmıştır.

Marjinal kent hayatı temalı filmler, 1990'lı yıllarda oldukça sevilen bir tema olmuş ve yukarıda sayılan örneklerin dışında da arka sokaklar, seks işçileri, kadın satıcıları, eşcinseller ve tabii ki 1990'ların bir diğer gerçeği olan mafya konuları, kent motifi olarak daha pek çok filmin çıkış

noktası olmuştur. Bu dönemde ilk filmlerini veren pek çok yönetmen bu konuları çok sevmiş ve filmlerinde de bol bol işlemişlerdir. Aslında reklam filmleri ve klip yönetmenliği yapan ve geldikleri yerler nedeniyle de biçimsel tavırları ile geçmiş dönemin yönetmenlerinden ayrılan bu genç kuşak, hareketli kameralar buna paralel hızlı kurguları ile Türk sinemasına yenilikler getirecektir.

1997'de Umur Turagay imzalı, mafya hesaplaşması ve cinayet konulu "Karışık Pizza", 1998 yılında Kutluğ Ataman'ın eşcinsellik üzerine temellendirdiği "Lola-Bilidikid", kadın satıcılığı ve uyuşturucu üzerine Kudret Sabancı'nın çektiği "Laleli'de Bir Azize" (1998), aynı yıl Serdar Akar'ın çektiği kente arada bir giren bir grup keş gemicinin hikayesinin anlatıldığı "Gemide" filmleri de bu grupta değerlendirilebilecek kentin arka sokaklarını mekan tutmuş filmlerdir. 1990 sonrasında, daha minimalist yaklaşan genç kuşak yönetmenlerin kahramanları da bu sayılan filmlerin tam tersine küçük, sıradan, günlük hayatta herkesin karşılaştığı ama ilgilenmediği, silik insanlardır. Masumiyet, Tabutta Röveşata, Mayıs Sıkıntısı, Üçüncü Sayfa, Kaç Para Kaç, Uzak gibi filmlerin kahramanları da toplumda kendisine yer bulamamış sıradan tiplerdir. Türk Sineması da artık 1980'li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyci bakışını kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine çevirmiştir.

# Yılmaz Güney Sineması üzerine...

►► Yılmaz Güney sineması için maddi yaşam koşulları üzerinde oluşan devrimci bilincin sanat alanındaki tezahürüdür demek doğru olmalıdır. Maddi yaşam koşullarının herkesi devrimci yapacağı gibi düz bir mantıkla meseleye bakmıyoruz. Bu koşullar kadar önemli olan ve aslında sonucu belirleyen, bireyin tercihidir. ◀◀

**“Üşüyorum; beni komünarların battaniyesiyle örtün...”** (Yılmaz Güney)  
*“Eğer gerçekten temsil edemezsek, yarın bizden hesap sorarlar. Sizden hesap soramazlar, sizi tek tek bulamazlar. Benden hesap sorarlar. Tarih benden hesap soracak.”*

Yılmaz Güney Duvar filminin çekimleri esnasında yaptığı konuşmada böyle demişti. Ve tarih onun hakkında kararını verdi. Yılmaz Güney, işçi sınıfı, emekçiler ve ezilen halkların, emperyalizme, her türden gericiliğe karşı yürüttüğü kavgada sanat ve sinema alanındaki meşalelerinden biri olarak yer almaktadır. Sınıf düşmanlarının Yılmaz Güney’e karşı yürüttükleri kara propaganda dahi buna engel olamamıştır. Kendisini proleter bir sanatçı olarak tanımlayan Yılmaz Güney, yukarda aktardığımız konuşmasında tarihin karar vericiliğinin kudretini görmüş ve buna uygun yaşamıştır.

Yılmaz Güney resmi kayıtlara göre, 1 Nisan 1937’de (kendisinin anlatımına göre bundan tam altı yıl önce) Adana’nın Yenice köyünde topraksız, yoksul Kürt bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, Komünarların şehri Paris’te öldüğünde arkasında büyük değerler bırakmıştır. 1871 Paris komünarları ile Yılmaz Güney aynı alanı paylaşmaktadırlar, tıpkı aynı idealleri paylaştıkları gibi! Yılmaz Güney sinemasını anlatmak demek, ülkemizdeki sınıflar mücadelesinin sinema alanındaki seyrini anlatmak demektir. Çünkü Yılmaz Güney neredeyse sinemaya ilk girdiği andan itibaren ilk başlarda “bilinçsizce” de olsa safını ezilenlerden yana belirleyerek, filmlerinde ezilen, sömürülen ve çaresizlik içerisinde olan ama baş eğmeyen insanları canlandırmıştır. Bu yüzden de, kendisinin deyiimiyle komünizmin ne olduğunu bilmediği dönemlerinde bile, komünizm propagandası yapmakla suçlanmıştır. Yılmaz Güney’in sanat ve özelde de sinema sanatı alanında nerede

durduğunu kendi anlatımlarından aktarmak önemlidir. Bu yüzden uzun da olsa kendisinden bir alıntı yapmak yerinde olacaktır;

*"Soru: ... Proleter devrimci bir sanatçının görevlerini saptarken ölçümüz ne olmalıdır?"*

*Cevap: Herhangi bir ülkede, devrimci bir sanatçının görevlerini ve sorumluluklarını saptarken, o ülkenin tarihi, toplumsal, ekonomik ve siyasi yapısını, o ülkedeki toplumsal kurtuluş mücadelesinin düzeyini, kitlelerin sanat ve kültür ilişkilerinin düzeyini doğru kavramak gerekir. Devrimci sanatçı, devrimci tabiatı gereği militandır, yenileştirici ve değiştiricidir. Toplumsal kurtuluş mücadelesinden ayrı düşünülemez... Devrimci mücadeleye organik bir biçimde bağlı olmalıdır. Bu nedenle, devrimci bir sanatçı, o ülkenin devrimci mücadelesinin hedefleri ve görevleri doğrultusunda görevlerle yüklüdür. O her şeyden önce bir devrimcidir, militandır, sanatı devrimin bir aracıdır, bir silahıdır.*

*Genel olarak ifade etmek gerekirse, devrimci sanat, halkın yaşamını, halkı ezen sınıf baskılarını, bu baskılara karşı halkın mücadelesini, yeni bir topluma duyduğu özlemleri, ezen sınıflara duyulan kını, nefreti temel almalı, onların devrimci mücadele ruhunu geliştirmeli, halk kahramanlığını, halk için fedakarlık ruhunu derinleştirmeli, olumlu ve olumsuz insan örneklerini karakterize ederek mücadeleyi bütün boyutlarıyla konu edinmelidir.*

*Sanatın ana konusu, işçiler, köylüler, halk aydınları, devrimci militanlar, kısaca sosyalist mücadele süreci olmalıdır. Bu süreç içerisinde, olumlu olumsuz, sınıf dayanaklarıyla birlikte işlenmelidir. İşçiyi anlatırken patronu, köylüyü anlatırken toprak ağasını... toprak kapitalistini, devrimci militanı anlatırken kaypak küçük burjuva unsurları... polisi... bürokrasiyi ve devlet mekanizmasının işleyişini de birlikte, sınıf gerçeklerine bağlı olarak anlatmalıdır.*

*Sadece toplumun objektif tanımlanması, sadece eleştirel gerçeklik yeterli değildir. Devrimci sanat, toplumun gelişen güçlerinin sanatıdır, bu güçlerin gelişmesini ve mücadelesini sergilerken, aynı zamanda yol gösterici olmalı, fakat kuru slogancılığa düşülmemelidir, işi basite indirgememelidir.*

*Toplumun gelişen güçleri önündeki engelleri, engellerin ideolojik, siyasi, kültürel, toplumsal niteliklerini kavratmada devrimci sanata büyük görevler düşmektedir. Devrimci sanat, sosyalist ve ilerici olanı ele alırken, gerici ve olumsuz güçleri gerçeğe ters düşecek biçimde ele alırsa, küçümserse, ya da olduğundan çok önemserse hayalci olur, oportünizme*

*kayar, devrimci görevleri yerine getiremez. Aynı zamanda, devrimin zaafalarını vurgularken, bu zaafaları da ne abartmalı, ne de küçümsemelidir. Devrimci sanat, devrim güçlerinin yarına duydukları inancı pekiştirirken, devrimin önündeki zorlukları da objektif olarak belirtmelidir.*

*Sanat ve kültürde, yaratıcı çalışmamızın kaynağı halktır, halkın devrimci mücadelesidir. Devrimci sanat kaynağını halktan alır, ürünlerini halka götürür. Karşılıklı etkileme ve etkilenme süreci içerisinde halk sanatın... Sanat da halkın gelişmesine yardımcı olur. Önemli noktalardan biri de şudur:*

*Devrimci sanat, halkın ve özellikle gençliğin bilincini yozlaştıran, halka zararlı düşüncelere karşı verilen mücadelede etkin ve güçlü bir temizleme silahıdır. Kendinden olan şeyleri küçümseyen, kendinden olan hey şeye güvensizlik duyan, yabancı şeyler karşısında kölece eğilen, yabancı olan şeylere hayranlık duyan bir anlayışın yıkılmasında, bu anlayışın maddi temellerinin kavranmasında, kendine ve kendinden olanlara güven duygusunun geliştirilmesinde devrimci sanata büyük görevler düşmektedir. Yabancı sigara, yabancı damgalı giysiye, yabancı müziğe... sanata... edebiyata, körü körüne bağlanan, kendi sigarasını, giysisini, kendi sanat ve fikir adamlarını hor gören bir anlayış, emperyalizmin bilincimize yerleştirdiği organik ajanlardır.*

*Bu anlayış, kaynağı aynı olmakla birlikte, farklı biçimlerde siyaset ve devrimci mücadele alanında da belirgin biçimde kendini göstermektedir. Biçimsel olarak taklit etmek, benzemeye çalışmak. Hatta devrim yapmış ülkelerin halk deyimlerini kullanmak, onlardan örnekler vermek... Her ülkenin tarihi ve toplumsal koşulları kendi devrimini ve devrimcisini biçimler. Bu nedenle, şu ya da bu ülkenin devrimcilerine biçimsel olarak özenmek, taklit etmek, ezbercilik, kopyacılık gibi şeyler yanlıştır. Bir ağacın gölgesinde ağaç yetişmez. Yetişse bile o ağacın gölgesinde kalır, kendini bulamaz. Kendini küçük gören, kendi özgücüne, kendi işçisine, köylüsüne, kendi siyasetine ve siyasal önderliğine, kendi sanatçısına, kendi kültürüne dayanmayan, umudunu dıştan gelecek yardımlara bağlayan bir halk, kesinlikle ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal boyunduruktan kurtulamaz. Sözün kısası devrim yapamaz... yapsa bile devrimini yaşatamaz.*

*Köylümüz darda kaldığında elini havaya açar, havaya bakar, havaya konuşur. Ama ürünü topraktan, toprağı işleyerek, toprağın kahrını çekerek alır. Bitkilerin, ağaçların kökü topraktır, havada değil. Din kitaplarında, kökü havada olan ağaç resimleri vardır. Oysa asıl dayanağımız kendi top-*

*rağımızdadır. Hava havadır. Umut dışta değil, içtedir. Umut kendi toprağımızda ve kendi halkımızdadır. Her türlü olumsuz eğilimlere karşı yürütülecek ideolojik mücadelenin bir unsuru olarak devrimci sanat, doğru bir ideolojik ve teorik temellere dayanmalıdır. Sanatçı, sanatsal kaygı ve titizliğinin yanı sıra, bir devrimci olduğunu akıldan çıkartmamalıdır."*

Yılmaz Güney birdenbire bu bilince erişmemiştir. İçinden geldiği yaşam koşulları onda ilk andan itibaren "kendiliğinden devrimci bir bilinç" oluşturmuş ve bu onun en avangart filmlerde yer aldığı dahi, oynadığı karakterler itibarıyla halkçı kimliği kendisinde somutlamasını getirmiş olsa da, o yine, içerisinde yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal, kültürel çatışmalarının onda oluşturduğu bilinç sayesinde, bilinçli bir devrimci sanata dönüşmüştür.

Yılmaz Güney sineması için maddi yaşam koşulları üzerinde oluşan devrimci bilincin sanat alanındaki tezahürüdür demek doğru olandır. Maddi yaşam koşullarının herkesi devrimci yapacağı gibi düz bir mantıkla meseleye bakmıyoruz. Bu koşullar kadar önemli olan ve aslında sonucu belirleyen, bireyin tercihidir. Sonuçta Yılmaz Güney'le aynı dönemlerde sanat ve sinema alanında yer alanların önemli bir bölümü de ortalama benzer veya buna yakın koşullar içerisinde sinemaya gelmişlerdir. Ama esasının tercihi bu yönlü olmamıştır. Sınırlı sayıda sinema sektörü çalışanı, sisteme ve sistemin baskılarına, dayatmalarına rağmen, varolana karşı bir duruş içerisinde yer alabilmişlerdir. Bu sınırlı kesim içerisinde de Yılmaz Güney, en öne çıkan olmuştur. Nedir onu bu kadar öne çıkaran sorusunu yanıtı, yalnızca filmlerinin, özellikle de belli bir dönemden sonraki filmlerinde ortaya koydukları gibi bir yanıt eksik bir yanıt olacaktır. O, var olana karşı çıkarken alternatifini de savunan, ortaya koyan bir sanatçıdır. Onu diğer muhalif sanatçılardan da ayrı bir yere koyan temel nokta burasıdır.

"Yılmaz Güney'in önemi, dünya görüşü ile sinema sanatını iç içe geçirmesinde, senaryolarını da yazdığı filmlerinde sosyalist dünya görüşünden yola çıkan bir gerçekçilik anlayışını benimsemesinde yatar. Kendisinden önce gerçekçi filmler yapmayı denemiş olan yönetmenlerde bulunmayan bu özellik, Yılmaz Güney'i Türk sinemasının ilk siyasal yönetmeni de yapar." Yılmaz Güney sanat hayatı boyunca egemen sınıfların şimşeklerini üzerine çekmesine ve sürekli sansürle uğraşmasına rağmen geri adım atmaz. Çünkü, yaşadığı sistemin bilincindedir ve bu sistem içerisinde devrimci sinema yapmanın hangi zorluklara göğüs germeyi gerektirdiğini de bilmektedir; *"Bir sinemacı her şeyden önce yetiştiği toplumun sosyal, siyasal koşullarıyla birlikte ele alınmalıdır. Sanat, özel-*



*likle de sinema sanatı, yoğun bir özgürlüğe ihtiyaç duyar. Bu anlamda hiçbir zaman burjuva demokrasisini bile tanımamış olan Türkiye’de, çizerinden şairine, yazarına ve sinemacısına kadar bütün sanatçılar, siyasal iktidarın baskısı altında kalmışlardır”.*

### **Yılmaz Güney’in sanat ve sinema hayatına kısa bir bakış**

*“Sisteme can katan yanlarım açığa çıkmalıydı. İçinde yaşadığım burjuvazinin tahta atı ölmeliydi.” (Yılmaz Güney)*

Yılmaz Güney sanat hayatına daha lise yıllarındayken başlar. Onun sanat hayatını üç bölüm altında toplayabiliriz. Birinci bölümde, kendiliğinden devrimci bilincin yönlendirdiği Yılmaz Güney dönemi, ikinci bölümde ise kendiliğinden devrimci bilincin sosyalist bilince dönüşme süreci ve üçüncü bölüm olarak da, kendiliğinden devrimci bilincin sosyalist bilince dönüştüğü Yılmaz Güney dönemi. Yılmaz Güney’in sanat hayatı daha lise dönemlerinde yazdığı öykülerle başlar. “Ölüm Beni çağırıyor”, “Ezilenlerin Sonu Yok” ve “Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri” adlı öyküleri yazar. On üç adlı dergide yayımlanan “Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri” öyküsünde “komünizm propagandası” yaptığı gerekçesiyle yargılanır ve bir buçuk yıl hapis ve altı ay sürgün cezasına çarptırılır.

Daha o dönemden sistemin gazabına uğramaya başlamıştır. On üç yaşındayken filmleri sinemada bedava seyretmek karşılığında film panolarını sokaklarda dolaştırarak bir nevi sinemaya da giriş yapar. Ardından film bobinlerini bir sinemadan diğerine taşıyarak, adeta sinemanın hamallığından başlayarak sinema içerisindeki yerini alır. Bu arada yazmaya devam eder. Bir buçuk yıl ağır hapis, ömür boyu kamu haklarından yoksun bırakılma cezası alır. Yargıtay aşamasında bu ceza bozulurken, eski cezası onaylanır.

1958 yılında Atıf Yılmaz’ın çekmeyi planladığı senaryonun ilk taslağı Yaşar Kemal tarafından kaleme alınan “Bu Vatanın Çocukları” filminin senaryosunu düzelterek sinemaya ilk ciddi girişini yapar. Bu filmde üçüncü dereceden bir rol alır. Yılmaz Güney’in sinema hayatına girişi aslolarak böylece başlamış olur. Üçüncü dereceden bir rolde oynamasına rağmen dikkatleri üzerine çeker. O dönemde sinemalarda yakışıklı ve güzel oyuncular filmlerin hakimleridir. Dönemin Yeşilçam kriterlerine uymayan, ince uzun boylu, kavruk tenli ama halkın içinden geldiği apaçık ortada olan bu tip kısa sürede, Yeşilçam’ın jön kalıplarını yıkar ve halk tarafından sahiplenilir.

Halk, Yılmaz Güney’i kendisinden biri olarak görür ve muazzam bir biçimde sahiplenir. İlk başrolünü “Ala Geyik” filmiyle oynar. Arkasından,

“Tütün Zamanı” filmini çevirir. 15 Haziran 1961 günü bir buçuk yıllık hapis ve altı aylık cezasını çekmek üzere “Tatlı Bela” filminin çekimleri esnasında sette tutuklanır. Cezası bittikten sonra 1963 yılında senaryosunu yazdığı “İkisi de Cesurdu” filmiyle sinemaya muazzam bir dönüş gerçekleştirir. 60’lı yıllar boyunca ağırlıklı olarak western/gangster türü Yeşilçam filmlerinde boy gösteren ve “Çirkin Kral” lakabıyla zalime karşı mazlumun yanında yer alan tiplmesiyle özellikle halk arasında büyük sempati toplayan Güney, öykücülükle başladığı yazarlığını senaristlikle sürdürmüş ve Lütfi Akad’ın yönettiği Hudutların Kanunu filmiyle bu alanda ilk büyük çıkışını yapmıştır.

1964’te 12, 1965’te 21 filmde oynar. Bu süreç aynı zamanda Yılmaz Güney karşıtlarının, filmleri üzerindeki baskılarını da artırır. Filmlerinin dağıtımını engellenmeye çalışılır, Ankara ve İstanbul sinemaları ilan edilmiş bir ambargo uygularlar.

Buna rağmen Yılmaz Güney filmleri diğer bölgelerde gişe rekorları kırmaya devam eder. Her şeye rağmen halk Yılmaz Güney’i sahiplenmektedir. Çünkü sinemadaki diğer jönlere aksine onda kendilerini görürler. Onunla kendisini özdeşleştiren halk kitleleri, filmlerinde adeta onunla yaşarlar film sahnelerini. Bu dönemdeki filmleri klasik Yeşilçam film kalıplarının önemli oranda dışındadır. Henüz bütünüyle bu kalıpların dışına çıkamamış olsa da, filmlerinde ezilenler kendilerini bulurlar. Yılmaz Güney bu dönem filmlerini şöyle tanımlar; *“Yarattığım tip aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır, ekmeğinin peşindedir. Bir takım olaylar oluyor, o karışmak istemez. Fakat hep mecbur edilir. Bu kaçır, kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur, kırır. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım. Bunu düpedüz yaşamın getirdiği deneyimlerden çıkardım. Filmlerimin devrimciliğinden söz edilemez pek. İlk filmlerim olsa olsa, seyircime, belli bir direnme bilinci aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmemesi, mücadele etmesi gerektiğini dile getirdim. Fakat bu devrimci film için yeterli değildir.”*

Devrimci sinemacı Yılmaz Güney’le hayat bulmuştur. Devrimci kimliğini 60’ların sonuna doğru daha da açık biçimde ortaya koyan Güney, ilk filmle ilgili olarak Kemal Tahir şunları söylemektedir: *“Seyit Han, dünyanın aradığı halk sineması koşullarına son derece uygundur. Sözgelimi, aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeğiyle, sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı belirleyen en iyi sahnedir. Yılmaz Güney, gerçekten halktan yetişmiş, halkın her şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla*

*bilen bir halk sanatçısıdır.*"yük yönetmenlik denemesini 1968 yılında Seyithan filmiyle yapmıştır.

Seyithan filmiyle farklılığını, toplumsal içerikli sinema çizgisini yansıtmaya çalışır. Sonra askere alınır. Askerliğini şöyle değerlendirir: *"Askerlik, hayatımda çok önemli bir değişiklikti, çünkü ilk defa iki yıl boyunca sistematik olarak okuma olanağı buldum. Daha önce okumadım anlamında değil, ama sistemli okumamıştım. Sinemanın pratik sorunları yaşamımda ağırlıktaydı, oysa askerde Lenin, Marks ve Mao'nun kitaplarını sistemli olarak okuyabiliyordum. Askerlik biter bitmez çok önemli bir ileri adım atmaya hazırdım(...)"*

Bu dönem Yılmaz Güney'in halkçılıktan sosyalist bir kimliğe geçiş evresidir aynı zamanda. Türkiye ve dünyada yaşanan sınıf mücadeleleri, yaşanan gelişmeler, sosyalist kampın bölünmesi, BPKD, bütün dünyayı etkisine alan 1968 eylemleri, 15-16 Haziran Büyük İşçi Direnişi, toprak işgalleri, grevler vb. tümünün Yılmaz Güney üzerinde etkisi olmuştur. 12 Mart sıkıyönetim mahkemelerince, devrimci önderlerden Mahir Çayan'a yardım ve yataklık yaptığı gerekçesiyle hapse atılan Yılmaz Güney, tutukluluk günlerini anlatan Hücrem adlı kitabında, *"Sisteme can katan yanlarım açığa çıkmalıydı. İçinde yaşadığım burjuvazinin tahta atı ölmeliydi"* diyerek sonraki dönem yönetmenliğinde görülecek sinematografik gelişimin bir anlamda haberini vermiştir.

Seyithan sonrası 1970'te ise hayatın gerçekliğine biraz daha yaklaşıcağı ve sadece yönetmenlik kariyeri açısından değil aynı zamanda Türkiye sineması açısından dönüm noktası olacak olan Umut filmini çekmiştir. "Türk sinemasının en ilerici, en cüretli devrimci, eylemci eseri" olarak nitelendirilen, başta sol çevreler olmak üzere eleştirmenler nezdinde de büyük beğeni toplayan Umut, göç ve çarpık kentleşmeyle dönüşüme uğrayan Adana'da süratle yükselen otomobil eğilimine karşın at arabacılığı yapan, 5 çocuğuna, eşine ve annesine bakmakla yükümlü Cabbar'ın, bir arabanın çarpması sonucu atını kaybetmesi, beraberinde geçim sıkıntısının daha da artması ve arkadaşının aklına girmesiyle birlikte bir hocanın peşinden define bulma amacıyla sürüklenmesi ve sonuç olarak umutsuzluk içinde kendini kaybetmesini anlatmaktadır.

Atın ölümüne kadar olan bölüm filmin ilk yarısı olarak da görülebilir ve bu bölümde Güney, Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçi akımı da aşacak boyutta "belgeci" bir üslup kullanarak hem şehirleşme hem de sosyo-politik anlamda çarpık "gelişmeyi/dönüşümü" gözler önüne sermektedir. Kamerasını yoksulluğun saf gerçeklikte olduğu yerlere taşıyan

Güney'in Umut'unda *"asker gibi dizilen apartmanlar kapitalizmin kaleleri gibi şehre ayrı bir görüntü verirken, büyüyen şehir ile küçülen kültürler yan yanadır. Otomobilin karşısında at arabasının dayanma gücü, apartman karşısında gecekondunun dayanma gücü kadardır"*. Atın ölümüyle birlikte başlayan ikinci kısımda, Cabbar'ın arkadaşının zengin olma hayali ve hoca efendinin hurafeler yoluyla aklına girmesiyle birlikte define saplantısının Umut'a gerçekçilikten uzaklaşarak gerçeküstü bir üslup kattığı görülmektedir. Türkiye'de dinin ve hurafelerin insanlar üzerinde yarattığı irrasyonel etkinin ve yönlendirmenin eleştirisi olarak da okunabilecek ikinci bölümde işsiz, çorak topraklar, kuru ağaç, sanrısız izlenim yaratan aşırı parlaklık, filmi tıpkı Cabbar'ın gerçeklikten metafiziğe kayması gibi gerçeklikten uzaklaştırmaktadır.

Tüm umudunu/kaderini defineye bağlayan Cabbar, definenin bulunamamasıyla birlikte gerçeklikten tümüyle kopar ve hocanın tedavisiyle birlikte gözleri örtülür. Sonrasında ise Cabbar gözleri bağlanmış bir şekilde aşırı parlak, çorak arazide durmaksızın dönmeye başlar. Müslüm Yücel, *"Emekçi insanlar büyük vaatlerle kandırılmışlardır ve hepsi büyük hayallerinin çukuruna atılarak, kendi gerçekliklerinden kopararak, gözleri bağlanarak yaşamaya mecbur bırakılmıştır"* sözleriyle, Altan Yalçın da filmin *"Yüzyıllardır ezilen, sömürülen bir halkın egemen sınıflar aracılığı ile nasıl şartlandırıldığını, kendi sınıfına yabancılaştırılmış bir emekçinin kurtuluşu metafizik yollarda aramasının boşunalığını vurguladığını"* söyleyerek Umut'un sol tavrının altını çizmektedirler. Bu film, Türkiye'de sosyalist gerçekçi olarak adlandırılan sinemanın en önemli filmlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Onu sosyalist gerçekçi kılan, onda bir emekçinin şahsında, düzenin bozukluklarının, ezilenler için gerçekte egemenler tarafından sunulan ve emekçilerin de umut olarak gördüğü hiçbir çözümün (piyango, din, define arama vb.) gerçekte umut olmadığını ortaya koymasıdır. Umut filmi sonrası yapılan bir röportajda Yılmaz Güney, kendisini memleketin politik ve ekonomik durumuyla yakından ilgili *"devrimci sanatçı"* olarak görmekte, ancak yapıtlarını *"direnme ve mücadele bilinci aşıl原因an fakat devrimci film için yeterli olmayan"* filmler olarak nitelemektedir. *"Umut'la Duvar arasındaki bütün filmlerim Türkiye'deki sosyal ve siyasal hayatın, sansürün elverdiği oranda yansımalarını içerir"*. Umut filmi Adana Altın Koza Film Festivali'nde en iyi yönetmen, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü ödüllerini kazanır. Film yasaklanır ama yurt dışına gizlice çıkarılır ve Grenoble Uluslararası Film Şenliği'nde Büyük Jüri Özel Ödülü'nü alır.

Yine Arkadaş filmi dönemin politik filmleri içerisinde önemli bir yer tutar. Afla hapishaneden çıkan Güney'in ilk filmi 1974 yılında çektiği Arkadaş olmuştur. Filmde burjuvazinin yoğun eleştirisini, kırsaldan şehre göçmüş ve yolları ayrılmış iki arkadaşın yıllar sonra tekrar buluşmalarıyla beraber geçmişlerini ve birbirlerini sorgulamalarıyla anlatmaktadır yönetmen.

*"Arkadaş, hem yapısı ve kuruluşu, hem taşıdığı anlam bakımından, öykü özetiyle aktarılamayacak kadar zengin, birbiriyle çelişir gibi görünen ama gerçekte diyalektik biçimde birbirini doğuran, bütünleyen öğelerle dolu bir film. Ve her şeyden önce 1974 Türkiye'sinin toplum katlarından, kişilerinden, toplumsal ilişkilerinden, ekonomik temelinden, kusurlarından ve erdemlerinden kesit veren ürünü."*

Aynı yıl Zavallılar'ı yöneten Yılmaz Güney'in filmografisi, tekrar mahkûm olmasıyla birlikte "hapishaneden yazan ve yöneten" yönetmen biçimini alır. Bu süreçte yine Şerif Gören'in yönettiği Endişe filmi önemli bir yer tutar Yılmaz Güney sinemasında. 1974'ün yoğun seçim atmosferi altında politik mesajlarla yüklü bu filmde Güney, *"bir yanda emekten yana bir dünyayı, diğer yandan Kürtlerin toplumsal yaşamından kesitler vermeye çalışır. Endişe'nin emekten yana olan kısmı zamanın bütün siyasal ve toplumsal koşullarını sunar. İşçilerin örgütlenmeleri gerektiğini, fabrika ya da toprak ikileminin olmadığını, sömürülenin her yerde aynı olduğunu film boyunca duyumsatır. Fabrikada işçi, tarlada ırgat sömürülmektedir, bunları sömüren fabrikada patron, tarlada ağadır. Ağalar Demokrat Parti kökenlidir: Ağa'nın odasında Menderes'in fotoğrafları vardır, tek çözüm, umut adam Ecevit'te yatmaktadır. Duvarlarda Ecevit yazılıdır, işçinin satın almak istediği kartpostal Ecevit'tir."* Ne yazık ki o dönemde, birçok devrimci çevrenin de sistemin temel yapı taşlarından olan ve niteliği konusunda henüz yeterli bilince sahip olmadığı Ecevit ve dolayısıyla CHP kurtuluş umudu olarak gösterilmektedir. Buna rağmen, ortaya koydukları, filmin işleniş biçimi dönem açısından oldukça ileridir. Yılmaz Güney'in günlük politikayı sinemaya taşıması, 1975 yılında çevrilen "İzin" ve "Bir Gün Mutlaka" da daha da belirginleşir. İzin'de işçilerin grev, yürüyüş ve mitingleri hikâyeye pek de alakalı olmamalarına rağmen filmin sonlarına eklenmiş ve Bir Gün Mutlaka'da ise "belgeci" üslup CHP'nin Taksim mitinginde Bülent Ecevit'in konuşmasının, DİSK'in mitinginin, çeşitli sendikaların grevlerinin ve öldürülen devrimcilerin cenaze törenlerinin belgesel biçiminde çekilip eklenmesiyle sonuçlanmıştır. Bu gibi kurmaca olmayan sahnelerle birlikte politik dozunu artıran Yılmaz Güney sineması, özellikle

sağ çevrelerden gelen eleştirilerin ötesinde sansüre uğramış ve bazı illerde gösterimden kaldırıldığı gibi kimi yerlerde “toplum düzenini bozup bazı olaylara yol açacağı” gerekçesiyle oynatılmamıştır.

Yılmaz Güney’in hapishane hayatı bir kez daha başlar. Endişe filminin çekimleri için gittiği Yumurtalık’ta savcığı vurduğu gerekçesiyle tutuklanır ve 19 yıla mahkum edilir. 1982 yılına kadar sürecek hapishane hayatı başlar böylece.

### **Yol, Sürü, Duvar...**

Hapishane yaşamı üretiminin de doruğa ulaştığı dönemdir onun için. Yol, Sürü ve Duvar filmleri Yılmaz Güney sinemasının ulaştığı evrenin sistemleşip somutlaştığı üç film diyebiliriz. Pratik yaşam sürecinde oluşturduğu devrimci sanatçı bilinci, hapishane döneminde, kendi deyişiyle “sistemli ve düzenli okuma olanağı” bulmasıyla teorik bir üst zeminin de oluşmasını sağlar. Böylece, pratiğin öğretileri ile teorinin harmanlanması sosyalist sanatçı kimliğini netleştirmiştir Yılmaz Güney’in. Bunun birebir yansıması bu süreçte yönettiği, senaryosunu yazdığı filmlerde açıkça görülmektedir.

“Sürü ve Yol” filmleri ülkede, feodalizmin bir taraftan çözülürken diğer taraftan da özellikle üst yapıdaki ağırlığını korumasını, kapitalizmin gelişmekte olan egemenliğini ve bunun hayata yansımalarını, Türkiye’deki siyasal rejimin nasıl koyu bir faşizm olduğunu ve bunun için mücadele edilmesi gerektiğini açık bir dille ortaya koyar. Yol filmiyle birlikte Türkiye sinema tarihinde ilk kez olarak Kürdistan olgusuna üstü kapalı bir tarzda değil (filmde üzerinde Kürdistan yazan yol tabelası sahnesi ) adıyla gösterilmiştir.

*“Biz iki baskıyı birden gösterdik. Bir, feodal ahlâkın, feodal baskının, feodal değer yargılarının hala yaşadığı ülkede, bizzat o anlayıştan gelen baskılar, ikincisi, resmi devlet baskısı. Yani, kapitalizme dayanan burjuva devletin baskısı ile halkın içinde bulunduğu, ahlak anlayışı, gelenekler, göreneklerin getirdiği, ikili baskı. Bunlar bir elmanın iki yarısı gibi birbirini tamamlar. Bu nedenle, biz, Türkiye’de demokrasiyi kurmaya çalışırken, bir yanıyla devlet temelindeki baskı güçlerine karşı savaşmalıyız, bir yanıyla da halkı eğitmeli, halka gerçeklerin neler olduğunu götürmeliyiz. Yol filminde anlatılmak istenen; iki düşman, iki hedef, budur.”*

*“Duvar’ı yaparken önüme şöyle bir hedef koydum; Bu filme giden herkesi iki saat esir alacağım dedim, rehin alacağım dedim. İki saat onları düşündürtmeyeceğim dedim. Önüme koyduğum hedef buydu. Bir kısmı*

*filmi çok şiddetli bulacaktı, belki kendi kendilerine şu soruyu sorarlar diye düşündüm; Eğer biz bu filme iki saat tahammül edemiyorsak, bu hayatı yıllarca yaşayan insanlar, buna nasıl tahammül edebiliyor?"*

Sürü 32. Uluslararası Locarno Film Festivali'nde büyük ödülü alırken, Yol filmi ise Costa Gavras'ın Kayıp (Missing ) filmi ile Cannes Film Festivali büyük ödülünü paylaşır.

Yılmaz Güney ve sinemasını anlatmak daha boyutlu ve ayrıntılı bir çalışmayı gerektirmektedir. Biz yalnızca belli boyutlarıyla ele alabildik bu çalışmada. Sonuç olarak diyebiliriz ki, Yılmaz Güney, sınıflar arası mücadelenin sanat ve özel anlamda da sinema alanındaki bir kavga neferi olmuş, ezilenlerin bayrağını hep yukarılarda taşımıştır. O ülkemizde devrimci sanatın en önemli yapıtaşlarından biri olmuş ve sanatla sınıf mücadelesi arasındaki kopmaz bağı ortaya koyarken, yaşamın hangi alanında yer alırsak alalım, aslolanın sınıf mücadelesinin neferi olmak olduğunu yaşam süreciyle göstermiştir.

Toplam 114 filmde oynayan Yılmaz Güney, 26 film yönetti ve 64 filmin senaryosunu yazdı.

**"Sınıf mücadelesinde bir propaganda aracı olarak sinema" ve "Yılmaz Güney sineması üzerine" yazıları için yararlanılan kaynaklar;**

- Türk Sinemasında Etnik Kimlikler (Yüksek Lisans Tezi- Pelin Erdal)
- Türk Sinemasında 1983 Yıllarında Çekilen Filmlerde Orta Sınıf Habitusu (Yüksek Lisans Tezi)
- Propaganda Aracı Olarak Sinema (Selçuk Üniversitesi Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi )
- Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Anabilim Dalı)
- Kültür Ekonomisi Ve Endüstri İlişkileri İle Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi ( Prof. Nebi Özdemir)
- Türk Sineması Tarihi
- Türk Sinemasının Gelişimi (Sosyal Bilimler Dergisi)
- 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (Metin Kasimi)
- H. Deniz Atayeter )
- Soğuk Savaş Yıllarında Amerikan Kültürünün Türkiye'ye Girişinde Basının Rolü- 1945 /1960 (Ayla Acar)
- Siyasal Yazılar (Yılmaz Güney)
- Yol TV Yılmaz Güney Belgeseli

- Etnik Kimlikler Bağlamında Türk Sineması (Pelin Erdal )
- Türk Sinemasında 1983-1991 Yıllarında ekilen Filmlerde Orta Sınıf Habitusu (Emine Sevdâ Yazıcı )
- Propaganda Aracı Olarak Sinema (Yasemin Keskin Yılmaz)
- Türk Sinemasında Devrimci Sinema Akımı ve Yılmaz Güney Sineması (Onur Kesaplı)
- Kültür Ekonomisi Ve Endüstrileri İle Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi (Prof. Nebi Özdemir)
- İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı
- Sinema Tarihi (Teksoy Rekin)
- Amerikan Sineması (MEB Radyo/ Televizyon)
- Yılmaz Güney'in Sanat Anlayışı Üzerine (Güney Dergisi)
- Bir Meşrulaştırma Aracı Olarak Bilişim Ve Kitle İletişim Teknolojileri; Eleştirel Bir Bakış (Selahattin Turan)
- Kültür Sanat Ve Edebiyat Üzerine (Mao Zedung)
- Sosyalizm Ve Edebiyat (Anatoli Lunacarski)
- Sinema ve Karşı Devrim (Setenay Berdan)
- Tekelleşen Medya Ve Kitleler (Harun Reşit Kıvrak)
- Sinema Akımları; Sovyet (Devrim) Sineması
- Sinema Tarihi (Gerard Betton)
- Türk Sinema Tarihi (Giovanni Scognamillo)



# Kürt Sineması ve “kendini duymak”

►► Kürt Sineması denilince akla gelen ilk olgular; özgür bir ülkeye duyulan özlem ile kimliğini ve kültürünü yaşatma isteğidir. Kürtler sinema yoluyla ilk defa dünyaya “Kürtçe” seslenirler. Sinemada beyaz perdeye yansıma şansı bulamayan, yansıma bile kendi kimliği, dili ve kültürü inkar edilerek özellikle Türkiye’de “doğulu/dağlı vatandaşı” konumuna sokulan Kürtler, Kürt yönetmenlerin yaptıkları “Kürt içerikli” ve Kürtçe çekilmiş filmlerle ilk defa kendilerini “kendileri” olarak görme, hissetme ve gösterme olanağına da kavuştu. ◀◀

**Med TV**’nin yayın hayatına girmesiyle; T. Kürdistanı’ndan Batı’ya, Çukurova’ya göç eden milyonlarca Kürdün yaşadığı yoksul-emekçi, “kenar” mahallelerin gerçekliği haline gelmişti; çift çanak antenler. Amed’den, Colemerg’den, Riha’dan, Şirnex’ten göç eden ve çoğunluğu günlük işlerde çalışarak ev geçindiren aileler; gerçek manasıyla ekmeklerinden kısıp çift çanak antene yatırıyorlardı gelirlerini... Bir taraftan Kürt Ulusal Hareketi ile birlikte Kürt olma bilincinin geliştiği, diğer taraftan ise buna bağlı olarak devletin imha, inkar, asimilasyon politikalarını daha acımasız yöntemlerle devreye soktuğu 1990’larda, bu kanalı seyretmek bir karşı koyuş, kimlik mücadelesi anlamına geliyordu.

O yıllarda henüz küçük birer çocuktuk. Evimizde Kürtçe’den çok Türkçe konuşulur, 3 kuşağın birarada, kalabalık şekilde yaşadığı evimizden zaman zaman **Xelil Xemgin**’in “*Hey lo lo Delal...*” sesleri yükselirken, kimi zaman da **Yonca Evcimik**’in “*Bandıra Bandıra*”sını televizyon başına kilitlenerek izlerdik. 3 kuşak, birbirinin dilinden (ama gerçek manada dilinden) anlamaz ve televizyon bir egemenlik aracı olurdu aramızda.

O zamanlar anlamazdık; anne-babalarımızı, nenelerimizi, dedelerimizi Med TV’nin başında saatlerce tutanı. (Hele sabahları bazen “işkence” olurdu.) Bir arabaya konulan kamera ile **Xelil Xemgin**, **Aram Dikran**, **Şemdin**, **Gülistan** ve **Şivan Perwer**, **Şehid Mizgin** ve dengbejlerin türküleri eşliğinde saatlerce Kürdistan’ın yolları, dağları, köyleri gösterilirdi. Hasretle bakardı gözleri

o yollara, zaman zaman dolardı da... İç çekişleri anlamazdık ve bir türlü kavrayamazdık; diğer kanallarda “Şirinler”, “Tom ve Jerry”, “Duffy Duck” varken, Barış Manço “7’den 70’e” milyonları eğlendirirken niye biz hala 7’den 70’e acemi bir kameramanın çektiği yolları, dağları, köyleri, sınırları Kürtçe türküler eşliğinde seyredip duruyorduk? Neden sürekli Amed surlarının etrafında dönüp duruyordu bu kamera ve sürekli aynı görüntüleri, aynı türkü listesi ile dinleyen anne-babalarımızdaki bu “inat” niyeydi?

“Süper Baba”, “Sıcak Saatler”, “Hababam Sınıfı” oynarken; biz neden hep “Sêla Sor”u (Cahit Mervan’ın sunduğu, Med TV’den günümüze kadar hala devam eden Kürt siyaseti üzerine tartışma programı) seyretmek zorundaydık? Hani hoşumuza giden programlar da yok değildi. Skeçleriyle bizi kırıp geçiren **Barzan Şasiwar**’ın sabahları sunduğu çocuk programı “Bahçêya Zaroken” ve efsane gibi dilimizden düşmeyen “Zım zım zım zım zım yelli çençiyô” tekerlemesi... Ya da Xelil Xemgin’in türküleri ile bazen bizim de içimize bir sızı girerdi. Aidiyetsizliğin verdiği huzursuzluk eşliğinde izler ve dinlerdik Med, Medya, Roj TV’yi...

Ama aradan yıllar geçtikten sonra o acemi kameranın, Kürtçe türkülerin önemini anlamaya başladık. Bir var oluş çabasıydı bunların hepsi. Kendini görme ve gösterme hakkının elinden alınmasına duyulan bir kimlik isyanıydı. En teknolojik araç ve en yeni tekniklerle çekilen Hollywood ya da bilumum Batı filmlerinin, salt kameranın Kürdistan’ın ücra bir köşesinde salınmasının yerini tutmaması bölündüğümüz parçaları birleştirme çabasıydı.

## **Kürt Sineması’nda Kürt mücadelesi**

Medya TV vb. kanalların açılmasının ardından ciddi anlamda görünür olmaya başlayan **Kürt Sineması**nı konu alan bu yazımızda ilk olarak belirtmek isteriz ki; Kürt Sineması’nı konuşmak için devletsiz ve toprakları 4 devlet tarafından işgal altında olan bir ulus gerçekliğini göz önünde tutmamız ve buna göre bir tartışma yürütmemiz gerekiyor.

Ortadoğu’da 40 milyondan fazla bir nüfusa sahip olduğu tahmin edilen Kürtlerin görsel sanatları kullanması tarihini incelemek için çok uzağa gitmeye gerek yok. Kürtlerin geçtiğimiz yüzyılda Fransa’da Lumiere Kardeşler tarafından icat edilen sinema sahnesine oldukça geç adım attığı söylenebilir. Bunun nedenini; yukarıda bahsini ettiğimiz gerçekliğin yarattığı engeller ve Kürt ulusunun sinema alanında kendini ifade etme “hakkını” kazanana kadar ayrıldığı 4 parçada gördüğü zulme karşı verilen mücadelenin zorluğu olarak ifadelendirebiliriz.

İranlı Kürt yönetmen Bahmen Ghobadi'nin Cannes'da ödül alması ile kavramsallaşmaya ve uluslararası alanda yer bulmaya başlayan Kürt sineması tarihine şöyle bir göz attığımızda karşımıza ilk olarak Ermeni yönetmen **Hamo Beknazaryan**'ın 1926 yılında Ermenistan'ın çekilen ikinci uzun metrajlı filmi **Zarê** çıkıyor. Yine Kürt Sineması'nın ikinci filmi olarak sayılan **Êzîdî Kürtler** de Ermenistan'da çekilmiştir. Ancak ilk Kürt filmleri olarak görülen bu iki film, Kürt Sineması'nın temeli açısından sağlam yapıtlar olarak görülmemekle beraber sonraki on yıllarda Kürt Sineması derin bir sessizliğe gömülecektir. Bu sessizliğin kırılma tarihi, Kürt ulusunun tarih sahnesinde yeniden yer almak için isyan ettiği yıllara denk düşer. Yani sektörel ve teknik altyapıdan yoksun Kürt sinemasının geleceği Kürtlerin özgürlük mücadelesiyle paralellik taşır.

Kürtlerin varlığına dair olan -politik, tarihsel, kültürel- tüm öğeler hem bir gelişme aşamasından hem de bir tanımlanma evresinden geçmektedir. Bu tartışmalı halin oluşmasında en temel faktör Kürtlerin toplum olarak bir devlet aygıtına sahip olmamasında yatmaktadır. Devleti bulunmayan (Kürdistan Federe Bölgesi dışında), aydın sınıfı zayıf bir toplumun kültürel mirası başka kesimler tarafından tanımlanır. Dışarıdan yapılan bu tanı ve kimliklendirmeler çeşitli politik ve subjektif bakışlar içerdiği için tatmin edici olmazlar.

Kürt sinemasını özetle bir halkın kendini dünyaya gösterme ve tanıtmaya aracı olmasının yanı sıra Kürtlerin kendilerini görme ve hissetmeye aracı olduğunu belirtmek gerekir. Sürgün sineması olarak niteleyebileceğimiz Kürt Sineması ve filmleri, sanatsal bir uğraşı olmakla beraber politik bir üretilimdir de. Kürt filmleri yakından incelendiğinde yönetmenlerin Kürtlerin içinde buldukları sosyal, siyasal ve ekonomik sınırlamaları işlediği, bunu yaparken de Kürtlerin ülkesini simgeleyen birçok imgeyi de kullandığı göze çarpmaktadır.

T. Kürdistanı'nda hala çok ciddi bir yönelime muhtaç olan Kürt Sineması'nın Ermenistan'da çekilen iki filmin ardından yaşanan suskunluğu sırasında "*Aslanlar konuşana kadar, tarihi avcılar yazar*" misali "Kürtleri anlatan" birçok film çekildi. Ancak bu filmlerde Kürtler kendi dillerini kullanamıyor, bozuk bir Türkçe ile konuşuyorlardı. Bu durum, Kürtlerin aslında "dağ Türkleri" olduğuna yönelik resmi manipülasyonu pekiştiren bir yerde duruyor. Kürtler genellikle cahillikleri, becerisizlikleri, sakarlıklarıyla güldürü malzemesi olabiliyorlardı. Kürt denince akla; kan davası, "kız kaçırma", aşiret kavgası, "namus cinayeti", çocuk is-

tismarı gibi konular geliyordu. Bu durum daha sonra büyük bir sektör halini alan dizilerde de kendini korumaya devam etti.

Ancak 90'lı yıllarla birlikte T. Kürdistanı'nda **Kazım Öz**, Hüsayin Karabey, **Özcan Alper**, Ahu Öztürk, **Mizgin Arslan**, Yüksel Yavuz, **Piran Baydemir** gibi Kürt yönetmenler; **Kemal Ulusoy**, Murat Batgi, **Erdal Ceviz**, Kemal Orgun gibi oyuncularla Kürt Sineması'nın gelişmesi ile birlikte Kürt Sineması'nın kendi tarihini yazmaya başladılar. Çünkü Kürt Sineması ile yönetmenlerin kendi dillerinde sanatsal üretim yapma isteği arasında sıkı bir ilişki vardı ve bu yönetmen ile oyuncuları Kürt olmanın ötesinde **Kürt olmanın bilincini** de taşıyorlardı.

Kürt Sineması denilince akla gelen ilk olgular; **özgür bir ülkeye duyulan özlem** ile **kimliğini ve kültürünü yaşatma isteğidir**. Kürtler sinema yoluyla ilk defa dünyaya "Kürtçe" seslenirler. Sinemada beyaz perdeye yansıma şansı bulamayan, yansısa bile kendi kimliği, dili ve kültürü inkar edilerek özellikle Türkiye'de "doğulu/dağlı vatandaşı" konumuna sokulan Kürtler, Kürt yönetmenlerin yaptıkları "Kürt içerikli" ve Kürtçe çekilmiş filmlerle ilk defa kendilerini "kendileri" olarak görme, hissetme ve gösterme olanağına da kavuştu.

Amerika'da New Jersey'deki William Paterson Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Kürt Profesör **Jamsheed Akrami**, İranlı yönetmen **Abbas Kiarostami**'nin 1999 yapımı **Rüzgar Bizi Taşıyacak** filmi izlerken duyduğu Kürtçe dialogların kendisini nasıl etkilediğini şöyle ifade eder: *"Ne kadar etkilendiğimi hatırlıyorum. Duyduğum o kısa Kürtçe konuşmalar kendimi duyduğum hissini uyandırdı bende. Sadece ailemde duymuş olduğum ve sadece evimizin sınırları içerisinde konuşulan bir dili duyuyordum. Yıllar önce çok değerli bir şeyini kaybetmiş ve sonradan bulmuş bir insanın hissettiği tatmini hissettim o anda."*

## **Kürt Sineması'nda ilk ürünler**

Kürtlerin yaşadığı 4 ayrı parça açısından ayrı ayrı tartışmaya muhtaç olan Kürt Sineması'nın öncülü olarak Yılmaz Güney'in **Yol** filmi görülmektedir. Kürtçe diyalogların ve Kürtçe müziklerin duyulduğu ilk film olarak kabul edilen Yılmaz Güney filmlerinin Kürt Sineması kategorisine girip girmediğine dair tartışmalı görüşler vardır. Ancak şu an Kürt sinemacıların büyük bir kesimi Yılmaz Güney Sineması'nın Kürt Sineması'na ciddi katkıları ve öncülüğü olduğu, ancak Kürt Sineması kategorisinde yer alamayacağı konusunda hemfikirdirler. Filmlerinde halkın ülkenin

dört bir yanında yaşanan sorunlarına yer veren Yılmaz Güney Sineması açısından dikkate değer olan bu belirlemeye hak vermek gerekir.

Diğer yandan Irak Kürdistanı'nda 1990'da çekilen **Nergis, Buka Kurdistan** (Kürdistan'ın Gelini Nergiz) filmi; Kürtçe çekilmiş olmasına karşın bu filmle ilgili çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak bu filmin ardından Kürt Sineması'nın yavaş yavaş ürün vermeye başladığı görülmektedir. İlk olarak Yönetmen **Ümit Elçi**, 17. yüzyılda yaşamış olan Kürt şair ve tarihçi **Ehmedê Xani**'nin ünlü eseri **Mem û Zin**'i 1991 yılında Kürtçe olarak filme çekmiştir. Erkek kılığına giren Zin ve Sitî isimli iki kız kardeş ile kadın kılığına giren Mem ve Tajdin isimli iki erkek kardeşin bir Newroz gecesi karşılaşmaları ve birbirlerine sevdalanmalarını anlatan bu film, aynı zamanda Kürt coğrafyasının aşiret yapılanması, gelenekler gibi toplumsal özelliklerini de sergilemesi bakımından önemli bir film. Buna karşın devletin "**Türkçe konuş, çok konuş**" faşizmi ve yasaklamaları nedeniyle Musa Anter'in de rol aldığı bu film, Türkçe dublaj yapılarak beyaz perdeye gösterime girmek zorunda kalmıştır.

Mem û Zin'in ardından yine 1991'de Kürt yapımcı **Senar Turgut**'un çabalarıyla çekilen **Xece-Siyabend** filmi de Kürtçe olduğu için hiçbir zaman vizyonda gösterim şansı bulamamış; bu da yetmezmiş gibi filmin henüz çekimleri sürerken yapımcı Turgut, Wan'da gözaltına alınmış ve ağır işkencelerden geçirilmiştir. Almanya'ya kaçırılarak orada Kürtçe dublajla sadece WDR televizyonunda gösterim şansı bulan film, Kürt Sineması'nın önemli bir özelliği olan "sürgün" olma halini net olarak yansıtıyordu.

1992'de **Nizamettin Arîç**'in Kürtçe çektiği **Klamek ji bo Beko** (Beko İçin Bir Türkü) filmine gelirse bu film, Kürt Sineması tarihi açısından ilk uzun metrajlı film olarak görülmelidir. Xalepçe Katliamı'ndan kaçan Kürtleri konu edinen filmin dünya prömiyeri Venedik Film Festivali'nde yapılmış, ancak çok da şaşırtıcı olmayan bir şekilde Türkiye'de gösterime girememiştir.

### Kürtlerin görüntülü tarihi

Kürt yönetmen **Mizgin Arslan** **sinemayakurdi.com** isimli internet sitesinde yayımlanan "**Bir Duruş Olarak Kürt Sineması**" adlı makalesinde Kürtlerde görüntülü tarihi madde madde şöyle sıralıyor:

1- Ermenistan'daki Kürt Êzidî köylerinde ilk çekimler (Nazê-1926, Êzidî Kürtler-1932)

2- Kürtçe dublajlı ilk film olan Xecê û Siyabend filminin çekilmesi (1991)

- 3- Kilamek ji bo Beko filminin çekilmesi (1992)
- 4- Med TV'nin açılması (1995)
- 5- MKM bünyesinde ilk sinema atölyesinin açılması (1995)
- 6- MKM'nin Türkiye'de çektiği ilk Kürtçe kısa film Ax (1999)
- 7- Bahman Ghobadi'nin Dema Hespên Serxweş (Sarhoş Atlar Zamanı) filminin Cannes'ta Altın Kamera ödülünü alması (2000)
- 8- İlk Kürt Film Festivali'nin Londra'da düzenlenmesi (2001)
- 9- Hiner Saleem'in Vodka Lemon filmiyle Venedik Film Festivali'nde San Marco Ödülü'nü alması (2003)
- 10- Diyarbakır'da ilk sinema atölyesi düzenlenmesi (2003)
- 11- Saleem'in Irak Kürdistanı'nda çektiği Kilometre Zero filminin Cannes Film Festivali'nde resmi olarak kabul edilen ilk Kürdistan filmi olması (2005)
- 12- Türkiye televizyonlarında ilk Türkçe altyazılı Kürtçe belgesel filmin (Çek Çek), Diyarbakır'da Gün TV'de gösterilmesi (2004)
- 13- Selahattin Üniversitesi'nde Kürt Sinema Okulu'nun açılması (2005)
- 14- Shahram Alidi'nin Whisper With the Wind (Sirta la gal la) filminin Cannes başta olmak üzere pek çok festivalde gösterilmesi (2009)
- 15- Min Dît filminin Antalya Film Festivali'nde yarışma bölümüne kabul edilmesi (2009)
- 16- Kürt yönetmen Bahman Ghobadi'nin Antalya Film Festivali'nin uluslararası yarışmasında jüri başkanı olması. (2010)

### **“Hangi filme Kürt filmi denir?”**

Tüm bunlar Kürt Sineması'nın henüz doğum aşamasında olduğu dönemlerde ortaklaşan görüşler. Ancak 90'larda hem ulusal mücadelenin gelişmesi hem de sinema alanı açısından Kürtlerin olanaklarının artması ile birlikte Kürt Sineması artık “doğuşunu” ya da var olduğunu ispatlama zorunluluğunu değil, kitlelere daha çok nasıl ulaşabileceğini ve niteliğini nasıl artırabileceğini tartışmaktadır. Tüm bu tartışmalar da kavramsal tartışmaları hızlandırmaktadır.

Kürt Sineması'nın en önemli kavramsal tartışmalarından ilki; **“bir film Kürt Sineması kategorisinde yer alabilmek için hangi özelliklere sahip olmalıdır?”** şeklinde özetlenebilecek sorunsaldır.

Bu konudaki ilk (ve aynı zamanda ağırlıklı olarak savunulan) görüş; filmin dilinin Kürtçe, yönetmeninin Kürt, çekildiği mekanın Kürdistan ve kullanılan sembollerin Kürt toplumuna ait olması şartlarıdır. Bu görüşe

göre bir filmin Kürt Sineması kategorisinde yer alabilmesi, bu özelliklerin tamamı olmasa bile büyük çoğunluğuna sahip olması ile mümkündür. Bu konudaki görüşü şöyle özetleyebiliriz:

\* **DİL:** Dil ile ifadeye kavuşan sanat eseri açık ve gizli anlamları ile birlikte bir kültüre tekabül eder. Dil aynı zamanda kültürü ana ve geleceğe taşıyan yegane yoldur. Kürt sineması açısından dil olarak Kürtçe kullanımını iki bağlama işaret etmektedir. Bunlardan birincisi politik, ikincisi kültürelidir. Politik bağlam, Kürt dilinin çeşitli yasak ve yok sayılma evrelerinden geçerek varlığını koruyabilmesi ve bugün itibarıyla giderek meşru bir zeminde hayat bulup geleceğe doğru evrimleşmesidir. Kürdistan Federe Bölgesi'ni saymazsak Kürtlerin yaşadığı ülke ve coğrafyalarda Kürt dili hala eğitim vb. kurumsal yapılar üzerinden geleceğe taşınmıyor. Bu durum Kürt edebiyatının ve sinemasının gelişmesi önünde en temel engeli teşkil etmektedir.

Kürtlerin ortaya çıkardıkları filmlerin dil olarak Kürtçe olması aynı zamanda Kürt dilini yok sayan egemen politik sistemlere karşı bir tutumu ifade eder. Bu noktada ikinci bağlam olarak tarif ettiğimiz kültürel boyut ise Kürt dilinin sanat eseri olarak filmsel materyalde kullanılması, bu noktada geleceğe taşınması için kayıt altına alınma durumu anlamını içermektedir.

\* **YÖNETMEN:** Yönetmenin Kürt olması, çektiği filmlerin Kürt sineması kategorisinde yer alması için önemli bir veridir. Ancak yönetmenin Kürt olması tek başına yeterli bir durum değildir. Yönetmen; Kürt olduğu kadar, Kürt olduğunun da, Kürt ulusal sorununun da bilincinde olmalıdır.

\* **MEKAN:** Kürtlerin ülke olarak belledikleri kültürel ve fiziki olarak yaşadıkları coğrafyanın tamamı olarak ele alınmalıdır. Bir filmin Kürt Sineması olması için Kürtçe dil yanında bir de mekansal olarak Kürt ülkesinde (İran, Türkiye, Irak ve Suriye devletleri arasında bölünmüş olan Kürt coğrafyası) geçmesi zorunludur.

\* **GÖSTERGEBİLİM:** Bu filmsel üslup kuşkusuz ki mekan bağlamı ile ilişkilidir. Çünkü orijinal anlamda bir toplumun tarihi ve kültürel kodlarına işaret eden ikon ve göstergeler o toplumun yaşadığı mekan içindedir.

Bu konudaki diğer görüş ise Kürt Sineması'nın henüz retoriğinin tam olarak oluşturulmamış olması ve yine Kürt ulusunun/coğrafyasının "devletsiz ve işgal altında olma hali"nden kaynaklı yukarıda sayılan ölçütlerin yanıltıcı olacağıdır. Buna karşın Kürt Sineması'nda aslolan "Kürt gerçekliğini" anlatıyor olmasıdır. Tabii bu iddiaya sahip olan Kürt sinemacılar,

özellikle bu iddialarının Kürtçe kullanımının önemini inkar etmiyor, aksine Kürt gerçekliğinin Kürtçe anlatılmasının daha etkili olacağını vurguluyorlar. Ancak -özellikle- T. Kürdistanı'nda devletin 100 yıla yakın bir zamandır asimilasyon politikalarını sürdürmedeki ustalığını ve asimilasyonun yeni kuşaklar üzerindeki etkisinin de küçümsenmemesi gerektiğinin altını çiziyorlar.

### **Kürt Sineması mı, Kürdistan Sineması mı?**

Kürt sinemasındaki önemli kavramsal tartışmalardan bir diğeri ise "Kürt Sineması" kavramının bizzat kendisi ile ilgilidir. **Kürt Sineması kavramı ile Kürdistan Sineması kavramı arasında yaşanan bu sorunsalın** kökeni de Kürt ulusunun/coğrafyasının "devletsiz ve işgal altında olma hali"ne dayanmaktadır.

Bu konudaki görüş "Kürt Sineması" kavramının, Kürtlerin yaşadığı ulusal çelişkiyi ve mücadeleyi "Kürt sorunu" şeklinde tanımlamak gibi yanlış bir tanımlama olduğudur. Sinemayı "Kürt" ya da "Kürdistan" olarak tanımlamanın; Kürt ulusal sorununa Türkiye'den, Tahran'dan, Şam'dan ya da Bağdat'tan bakmak ya da Kürdistan'dan doğru bakmak ile eş anlamlı olduğunu söyler bu görüş. Kürtlerin yaptığı sinemanın "Kürdistan Sineması" olarak tanımlandığı durumda hem sinemanın kendisine hem de Kürt meselesine daha doğru bir yerden yaklaşılacağını ifade eden bu görüş; Kürdistan kavramının kültürel ve coğrafi olarak bütün Kürtleri kapsadığı ve Kürtler için bir bütün bir yurda işaret ettiği için daha sağlıklı olduğunu belirterek destekler düşüncesini.

Bu tutumun aynı zamanda Kürdistan Sineması'nın, Kürt ülkesinin bölünüp, parçalanması ve paylaşılmasına karşı net bir duruşu ifade ettiğini savunan bu görüş; Kürt filmlerinin ortak noktalarından olan "sınırsızlık" temasının bunun en önemli kanıtı olduğunu söyler.

Bahsini ettiğimiz görüş, ağırlıklı olarak savunulsa da Kürt Sineması kavramı, Kürdistan Sineması kavramına nazaran daha sık kullanılmaktadır. Bunun nedenleri arasında henüz 4 parçada ortaklaşa bir sinema kültürünün yaratılamamış olması da vardır. Ayrıca Kürt sineması kavramı "Kürtlerin yaptığı filmler" anlamında kullanıldığı için de daha geniş bir yelpazeyi içermekte ama Kürdistan kavramı kullanıldığı takdirde 4 parçada Kürdistan dışındaki çeşitli coğrafyalara da yayılan bir Kürt gerçekliğinin anlatıldığı filmin bu kavramın dışına çıkacağı endişesi taşınmaktadır. Yine de Kürdistan kavramı aynı zamanda ulus ve coğrafya bütünlüğüne hitap ettiği için önemli bir tartışma noktasıdır.



## Kürt Sineması'nın ortak noktaları ve dinamikleri

90'lı yılların sonu ve 2000'lerle birlikte Kürt filmlerinin en önemli karakteristik özelliklerinden biri **sınır olgusuna yapılan derin göndermelerdir**. Kürt Sineması'nın şimdiye kadar çekilmiş tüm filmlerinde hissedilen ortak bir düşü vardır ve onu da sınırları geçen ve yok sayan bir kamera ile gerçekleştirir.

Neo-realist tarzda ve belgesel tadında filmler çeken Kürt yönetmen **Bahman Ghobadi** dört uzun metrajlı filminde de Kürtlerin yaşadığı toprakları bölen sınır olgusunu işler. Sınır olgusunu bir metafor olarak kullanan Ghobadi, böylece farklı devlet sınırları içinde yaşıyor olsalar da Kürtlerin tek bir ulus olduklarını vurgulamış olur. 1999 yapımı **Sarhoş Atlar Zamanı**'nda Eyüp, sakat kardeşini tedavi ettirmek için İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na geçer. Aynı durum 2002 yapımı **Anavatanım'ın Şarkıları** filminde de gözlenebilir. Bu filmde yaşlı müzisyen Mirza ve iki oğlu Audeh ve Barat, Mirza'yı 23 yıl önce terk etmiş olan eski eşi Hanareh'i aramak için İran'dan Irak'a doğru yolculuğa çıkarlar. Sınırın her iki tarafında yansıtılan insanlar, konuşulan dil, yaşanan dramlar Kürtlerin acılarının birliğine göndermeler yapar.

Ghobadi'nin 2005 yapımı **Kaplumbağalar da Uçar** filmi de Türkiye, Irak sınırına yakın bir bölgede geçer ve sınırın Türkiye yakasında kalan Kürt köylerindeki akrabalar üzerinden Kürt coğrafyasının bölünmüşlüğü perdeye yansır. Sınır, kaçakçılar, boşaltılmış köyler, mayın patlamasında hayatlarını ve farklı organlarını kaybeden insanlar, mülteci kampları, yetim kalmış çocuklar, eşlerini kaybetmiş Kürt kadınlar ve katliamlar; bütün bu olgular Ghobadi'nin filmlerinin etrafında döndüğü gerçekliklerdir. Yine Ghobadi filmlerinde Kürtler ezilen ama asla yaşama sevincini kaybetmeyen bir halk olarak resmedilir.

Sınır olgusu, diğer bir İranlı Kürt yönetmen **Hiner Saleem**'in filmlerinde de işlenir. 2006 yapımı **Dol** filminde Saleem, Kürtlerin yaşadığı 3 devlet sınırları içerisinde çeker filmi ve bu filmle Kürtlerin yaşadığı acıların aynı olduğuna dikkat çeker. Şirnex'te yaşayan Azad ve Nazenin isimli Kürt gençlerinin evlenmek üzere iken köylerini yakınlarında gerilla ile TC askeri arasında çıkan çatışmaların ardından asker, düğünü dağıtır. Bu olayın ardından sınırlar arasında gezen Azad'ın gerilla olan kızkardeşinin gömüldüğü toplu mezarı bulma macerası başlar.

Nizamettin Ariç'in 1992 yapımı **Klamek ji bo Beko** isimli filminde ise Beko, gerillaya katılan kardeşi Cemal'i aramak için sınırı geçerek önce

Suriye'ye, sonra da Irak'a geçer. Burada Xalepçe Katliamı'ndan kaçanlarla karşılaşır Beko ve katliamda Zine adında bir Kürdü kurtarır. Daha sonra ise kardeşini aramaktan vazgeçer. Çünkü karşılaştığı acı ve katliam onu etkilemiş ve sınırın her iki yakasında yaşayan Kürt halkının dramının benzerliğini kavramıştır.

Kürt filmlerinin diğer bir ortak noktası, Kürdistan coğrafyasına duyulan aşk ve toprak sevgisidir. Köylü bir toplum olan Kürtlerin yaşam kaynağıdır toprak ve bu yüzden toprağa ve doğaya derin sevgi besledikleri anlatılır filmlerde. Kürtçe ilk çekilen kısa filmlerden birinin isminin **Ax** (Toprak) olması bunun göstergelerinden biri olarak kabul edilir. Diğer taraftan doğup büyüdüleri, ama her daim zalim politikalarla asla Kürtlere ait olmayacağı vurgulanan ve sürgün edildikleri coğrafyaya olan özlemlerini sinema aracılığıyla dile getirir sinemacılar.

Tam olarak Kürt Sineması'ndan sayılmasa da Yılmaz Güney'in **Yol** filminde hapisneden kısa süreli bir izinle çıkarak Kürdistan'a, memleketine giden Ömer'in ilk işinin toprağını öpmesi, Ömer şahsında coğrafyalarını terk etmek zorunda kalan Kürtlerin ülke özlemini yansıtan bir görüntüdür. Aynı şekilde Hiner Saleem'in **Sıfır Kilometresi**'nde Ako'nun toprağı öpme sahnesi ile Samira Makbalbaf'ın **Karatahtalar** filmindeki yaşlı Kürt erkeklerinin sınırı geçerek Xalepçe'ye varır varmaz diz çöküp toprağı öpme sahnelerinin benzerlikleri; katledilen, köyü yakılan, sürgün edilen Kürdün "ülke özlemi"ni yansıtır.

Kürt filmlerinde dikkat çeken diğer bir özellik dağ ve kar imgelerinin yoğunluğudur. Dağlık bir coğrafyaya sahip olan Kürdistan'da kar 6 aydan fazla bir süre insanların yaşamından çıkmaz. Öte yandan Bahman Ghobadi'nin özellikle **Sarhoş Atlar Zamanı** ve **Anavatanımın Şarkıları** filmlerinde kar Kürtlerin karşılaştığı acıları simgeleyen bir olgudur. Saleem'in **Vodka Lemon** filmi Ermenistan'daki bir Kürt köyünde ve soğuk, karlı kış gecelerinde geçer. Ghobadi aynı zamanda karı, Kürtlerin masumiyetini yansıtan bir simge olarak gördüğünü söyler: *"Ben karı, bir temizleyici olarak görüyorum. Karın saf beyazlığı, acı çeken Kürtlerin masumiyetini sembolize ediyor benim için."*

Dağ kavramının coğrafi özellikler dışında Kürt ulusal mücadelesi bakımından bedellerin ödendiği bir alan olması açısından da Kürt Sineması'nda önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekiyor. PKK gerillalarının yaşamını anlatan kısa filmler Kürt Sineması'nın gelişmesini sağlamıştır. Keza bu alanda en değerli filmlerden biri olan ve 2008 yılında TC ordusu

ile PKK gerillaları arasında çıkan bir çatışmada şehit düşen gerilla yönetmen **Halil Uysal**'ın 2006 yapımı **Beritan** filmi birçok açıdan Kürt Sineması'na önemli bakış açıları kazandırmıştır. Olanaksızlıklar içerisinde Kürt Sineması'na dâhil edilebilecek tüm özellikleri barındıran bir film olan **Beritan**, özellikle T. Kürdistanı'nda sonraki dönemde çekilen birçok filme esin kaynağı olmuştur.

### **Kürt Sineması politik bir işleve sahiptir**

Kısaca Kürt Sineması'nda film üretimi esnasında yaşanan sorunlara da değinecek olursak: Birincisi, sinemacıların toplumsal meseleler ve gerçekliklerle kurduğu ilişki sırasında ortaya çıkan anlatısal-bağlamsal sorunlar; ikincisi ise prodüksiyondaki ekonomik ve sosyal örgütlenme gibi altyapısal sorunlar.

Bu sorunlardan ilki bir taraftan toplumsal olaylarla iç içe bir sinemacılığı dayatırken; bir süre sonra Kürt sineması üzerindeki kavramsal ve ideolojik tartışmaların az olmasını etkisiyle durgun, salt ajitasyona dayalı, sanattan uzaklaşan bir tarza itiyor sinemacıları. Bu durum, Kürt sinemacıların kendilerine yönelik en önemli eleştirilerinden bir tanesidir. Ancak diğer taraftan 4 parçadaki devletlerin Kürt Sineması'nın kendisini sanatsal olarak geliştirmesi önünde ciddi olarak engeller oluşturduğunu da gözden kaçırmamak gerekiyor.

Bu konuda ülkemizde yaşanan birçok gelişmeyi yakından takip ediyoruz. İran'da da ödüllü yönetmen Bahman Ghobadi'nin son filmi **Yarım Ay**'ın gösteriminin İran Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından yasaklanması ve aynı bakanlığın, Ghobadi'nin yeni film çekme iznini iptal etmesi; bu sorunun Kürdistan'ın her parçasında aynı şekilde yaşandığını göstermektedir.

Temel sorunlardan bir diğeri de; setlerde çeşitli görevler üstlenebilecek, kendini en az bir branşta geliştirmiş, kalifiye insan sayısının kısıtlılığıdır. Filmi çeken kişinin, hem yönetmen hem de yapımcı olmak zorunda kalıp filmin sanatsal tasarımından çok maddi imkanları biraraya getirme işleriyle boğuşuyor olması gibi durumlar da Kürt Sineması'nın gelişmesi önünde ciddi engellerden bir tanesidir.

Sonuç olarak; 2000'li yıllarla beraber Kürt Sineması kavramı sık duyulsa da Kürt Sineması'nın tanımı ve de karakteristiği de henüz tam olarak yapılmamıştır. Sinema sanatı diğer sanat dallarında olduğu gibi, hayatı, film formatında görüntü ve sesle yeniden üretme eylemidir. Bu anlamda sinema özgürleşme ve kimliğini kabul ettirme sorunuyla karşı

karşıya olan Kürtlere kendi kültürünü ve kimliğini yeniden üretme ve dünya ölçeğine taşıma imkanı sunmaktadır.

Kürtçe ve Kürt Kültürü üzerindeki yasaklamalar Kürt kültürünün yeniden yaratılmasının önüne geçilmek için uygulanan baskı araçlarıdır. Kürtler kültürün yeniden üretimini müzikte genel anlamıyla başarmaktadır. Kürtçe ve Kürt Kültürü üzerindeki baskı ve engellemeler göz önüne alındığında Kürt Sineması'nın bu anlamda kültürel asimilasyona karşı yapısal olarak politik bir işleve sahip olduğu kuşku götürmez bir gerçektir.

### **Yararlanılan Kaynaklar**

- \* *Bir Duruş Olarak Kürt Sineması, Mizgin Arslan*
- \* *Kürt Sineması mı, Kürdistan Sineması mı?, Yılmaz Tekin*
- \* *Kürt Sineması'na Bakış, Mutlu Güler*
- \* *Son 10 Yılda Kürt Sineması, Ahmet Soner*
- \* *Toplumsala Dayanan Bir Fenomen: Sinema, Fırat Yavuz*
- \* *Kürt Sineması'na Eleştirel Bir Bakış, Cihan Eren*

# Ezilenlerin tarihi

►► Ezilenlerin tarihini öğrenmek bugünkü mücadelenin ruhuna erişmek için vazgeçilmezdir. Ezilen ulus olarak Kürtlerin coşku ve ilham veren mücadelesine yakınlaşmamızın bu mücadeleyi anlamamızın bir yolu da onların tarihine, kültürüne ilgi duymaktır. Tarihleri ve kültürleri ile Kürtler yadsınmaz bir gerçeklik olarak varlıklarını sürdürüyorlar. ◀◀

Ezilenlerin tarihini öğrenmek bugünkü mücadelenin ruhuna erişmek için vazgeçilmezdir. Ezilen ulus olarak Kürtlerin coşku ve ilham veren mücadelesine yakınlaşmamızın bu mücadeleyi anlamamızın bir yolu da onların tarihine, kültürüne ilgi duymaktır. Tarihleri ve kültürleri ile Kürtler yadsınmaz bir gerçeklik olarak varlıklarını sürdürüyorlar.

Yazımızda sunacağımız Kürt şairlerinin yaşamı bu konuda küçük bir bilgi aktarımı olacaktır. Bu kısa sunum bile Kürt ulusal mücadelesinin kaynağına dair bilgi verecektir.

Bu açıdan bu şairleri tanımak, tanımaya çalışmak, bizlerin sorumluluklarından biridir.

## ELÎ HERÎRÎ

İlk Kürt Şairi olarak bilinen Elî Herîrî 1009-1078 (Hicri 470) yılında Colemêrg (Hakkârî) Şemzînan (Şemdînlî) Sancağına bağlı Herirê nahiyesinde doğar. Herîrî olan soyadını da doğduğu nahiyeden alır. Herîrî (Ali) anlamına geliyor.

1078’de vefat eden Elî Herîrî’nin bir divanı var. Bu divan şiir ve çeşitli beyitlerden oluşuyor. Nubihar Yayınları olduğu bilinen Herîrî’ye ait Kürtçe şiirleri “MEQAMET” adıyla kitaplaştırmıştır. Latince ve Arapça harflerle basılan kitabın önsözünde şiirlerin Arapça’dan Kürtçe’ye çevrildiğini yazıyor. Kamuran Bedîrxan da Kürtçe Öğrenme (Ders) Kitabı’nda “Elî Elî Herîrî’nin Soran olduğu ancak Soranice, Kurmancî lehçelerinde hiç yazmadığını belirtiyor. 1972’de Leningrad’ta Kürdolog R. Rudenko tarafından yazılan “Kürt Şair ve Şiirleri” adlı kitabında Elî Herîrî’nin bazı şiirlerine

yer vermiştir. R. Rudenko bu kitapta "Elî Herîrî'nin şiirlerini Arapça harflerle basılmış Kürtçe kitaptan çevirdiğini" belirtiyor.

Elî Herîrî bilinen gerçek ilk Kürt şairidir. Şiirleri günümüze kadar ulaşmıştır. Herîrî'den sonraki Kürt şairler M. Cizîrî, M. Bateyî, F. Teyran, E. Xani ve Cegerxwîn'e kadar hemen hepsi Herîrî'nin yolundan gitmişler ve hepsi de eserlerinde Herîrî'yi övgü ile anmışlardır.

Bunlarla beraber Elî Herîrî'nin ilk Kürt şair olup olmadığı tartışmalı bir meseledir. Çünkü İnan Kürtlerinden olan ve Herîrî'yi önceleyen Baba Tahîre (Uryan) Hemedanî (935-1010) vardır. Hemedanî'nin Lorî Lehçesiyle yazdığı divan kayıptır. Kürt klasiklerinde Baba Tahir'e ilişkin hiçbir yazı yoktur.

### **MELAYÊ CİZÎRÎ (1145-46)**

Aleksandr Jaba'nın Kürdoloji alanında yaptığı çalışmalar ve bu çalışmalar sonucu bugün birçok Kürt edebiyatı yazarlarına ve eserlerine dair bilgilere sahibiz. Aleksandr Jaba'nın araştırmalarına göre M. Cizîrî'nin asıl adı Şeyh Ahmet'tir. Cîzra Botan'da doğmuştur.

M. Cizîrî eserlerinde Kürt tarihi ile ilgili önemli bilgiler verir. Selçukluların Cizîr ve Colemêrg (Hakkari)'nin işgalini ve işgal sırasında Cizîr ve Colemêrg'ten Musul'a göçünü anlatıyor. Yaşanan korkunç katliamlara tanıklık ettiğini görüyoruz. M. Cizîrî bu önemli tarihsel olayların yanısıra Kürtlerin önderlikten yoksun olmalarının dışında aralarındaki parçalanmışlığı da vurguluyor. Kendisi daima okuyor, araştırıyor ve öğrendiklerini, bildiklerini halkla paylaşıyor, halka yol gösteriyor.

M. Cizîrî Êzîdî'dir ve bu şiirlerinden anlaşılır. Prof. Qanate Kurdo da Cizîrî'nin Êzîdî (dininden) olduğunu vurgulamıştır. Fakat Mîrlerin mensup olduğu Botan aşireti o dönemlerde Êzîdî dinine mensuptur. Daha sonra Müslümanlığa geçerler. Mîr, M. Cizîrî'nin kızına aşık olduğunu bilir. Çok sevdiği kızının M. Cizîrî ile evlenmesini de ister. Ama M. Cizîrî kabul etmez. Neden kabul etmediğini de şiirlerinde dile getirir. Mîr'in kızına hitaben yazdığı Êzîdîliğin yasaklanması ve halkın yapılan zulmü "*senin Türklerin ruhumu ve yüreğimi talan ediyorlar*" dizeleriyle yazar.

M. Cizîrî döneminin Kürt ilerici aydınlarından. Bunu eserlerinde görmek mümkündür. Yurt sevgisi, özlem, aşk ve tasavvuf M. Cizîrî'nin değişmez temalarıdır. Arapça, Farsça edebiyatına da hakimdir. Edebiyat dışında felsefe, doğa bilimleri, astroloji okur. Öğrendiklerini daima bir dengbeç gibi halkla paylaşıyor. Şiirlerini Kürtçe yazmıştır. İlk baskısı Leningrad'da yapılan divanının, ikinci baskısı da kimi düzeltmelerle birlikte,

İstanbul'da yapılmıştır. Aynı divan bölümler halinde Hawar dergisinde de yayımlanmıştır. M. Cizîrî'nin divanına son şeklini Zeynel Abidin Kaya ve M. Emin Narazî vermiştir. Divanı birçok dile çevrilmiştir.

### **FÊQÎYÊ TEYRAN (1375-76)**

Kürtlerin efsanevi şairi Fêqîyê Teyran Kürt edebiyatında eşsiz bir konuma sahiptir. Şiirleri, stranları (türkü) asırlardır dilden dile, kulaktan kulağa var olagelmıştır. Fêqîyê Teyran hem şair hem de dengbejdir. Dengbejlik sadece klam/stran söylemek değildir. O aynı zamanda Çîrokvandir (öykü ve masal anlatan-yazan). Halk divanlarında söylediği kahramanlık, göç, savaş, yoksulluk ve aşk öyküleri halen yaşlıların dilinde, çocukların kulağındadır. "Ey Dilbere" adlı eserini Aramê Tigran'ın sesinden dinleyip de mest olmayan yoktur.

Fêqîyê Teyran şiir, öykü, destan ve stranlarında daima halkı anlatır. Fêqîyê Teyran'ın şiirleri, destanları, öyküleri, masalları ve stranları Seîd Dêreşî tarafından bir araya getirilmiş 640 sayfalık "Dîwana Fêqîyê Teyran" adıyla kitaplaştırılmış, daha sonra kitap Arapça harflerden çevrilip Latince harflerle Kürtçe olarak Lîs Yayınları tarafından basılmıştır.

Fêqîyê Teyran 1375-76'da Colemêrg'in Müks köyünde (Bugün Wan'ın Bahçesaray ilçesidir) dünyaya gelmiştir. Asıl adı Mehemed Feqî'dir. Kuşları ve doğayı çok sevdiği için Fêqîyê Teyran (Kuşların Meyvesi) adını kullanmıştır. Her yıl Wan ve Colemêrg'de Fêqîyê Teyran adına festival ve etkinlikler düzenleniyor ve bu festivallere halk yoğun ilgi gösteriyor. Stranları birçok dengbej ve ozan tarafından söylenmiştir. Divanı birçok dile çevrilmiştir.

### **M. BATEYÎ (1417-1491)**

M. Ehmedê Bateyî Colemêrg'e bağlı Batê köyünde doğmuştur. Hakkarî Meydan Medresesi'nde eğitim görür. Eğitimini tamamlar ve Cizre, Mardin gibi birçok yerde medreselerde öğretmenlik yapar.

M. Bateyî'nin en çok bilinen destanı Zembilfiroş'tur. Zembilfiroş Destanı dışında Kürtçe yazdığı Mevlid'i de (Peygamberin Hayatı) biliniyor. Ayrıca bir şiir divanı da bulunmaktadır. Bu divanda aşk şiirlerinin yanısıra toplumsal yaşamı, doğa, savaş, göç ve yoksulluk üzerine yazmıştır.

Arapça harflerle yazılan Kürtçe divanın orijinali şu anda Batê köyündeki ailesindedir. Mezarı Batê köyündedir. Her yıl binlerce insan mezarını ziyaret etmektedir. Bateyî'nin eserleri Kürtçe dışında birçok dile çevrilmiştir. Zembilfiroş destanını Şivan Perwer bestelemiş, Gülistan'la beraber okumuştur. Bu stran halk arasında çok sevilen ve bilinen bir strandır.

Zembilfroş tiyatroya da uyarlanmıştır. Kürtçe yazdığı Mevlit Kürt aileleri cenazelerde ve bayramlarda okutulmaktadır.

### **EHMEDÊ XANÎ (1651-1707)**

Ehmedê Xanî Kürt edebiyatının en önemli isimlerindendir. Kendisi aslen Colemêrg Çelê (Çukurca)'nin Xan köyündendir. Ailesi Colemêrg'ten Wan'a daha sonra da Agirî (Ağrı) Bazid (Doğubeyazıt)'e göç eder.

1694 yılında yazdığı Mem û Zîn kitabı dünya klasikleri arasında kabul edilir. Mem û Zîn'in dışında "Nu bihara zarokan" ve "Eqîdeya Îmanê" eserleri de günümüze ulaşmıştır. Bu eserler dünyanın birçok ülkesinde basılmıştır. Bu eserleri dışında başka eserleri de olduğu biliniyor. Bu kayıp eserleri de bulunup gün yüzüne çıkarılmayı bekliyor. Mem û Zîn eseri Latin harfleriyle 1932-1945 yılları arasında Hawar dergisinde tefrika edilir.

Ehmedê Xanî diğer Kürt şairlerinden farklı olarak "ezilen" Kürtlerden söz eder. Ezen ve ezilen çelişkisini keskin bir biçimde vurgular. "*Ben kenar Kürtlerinin şairiyim*" der. Birçok şair, dengbej ağaların, derebeylerin ve Mîrlerin yanında yer almış ve onları övmüş, onların hayatlarını anlatmıştır. Ancak Ehmedê Xanî tam tersine ezilen yoksul halkın yanında yer almış ve hiçbir ağanın, Mîr'in himayesine girmemiştir. Onların gerçek yüzlerini halka anlattığı için de onların hedefi haline gelir.

Ehmedê Xanî Mem û Zîn'i iki şey için yazdığını söyler. İlki "*eller demesin Kürtler bilgisiz, asılsız ve temelsizdirler*", ikincisi "*düşünce adamları demesin Kürtler aşkı kendilerine amaç etmediler.*" Mem û Zîn tarihtir, felsefedir, edebiyattır. Mem û Zîn iki destandır. Birinci destanda Sıtî ve Tacdin'in kavuşması, ikinci destanda da Mem û Zîn'in ölümüne aşkı anlatılır.

Mem û Zîn halk arasında dilden dile söylenegelen ve ilk çağlara dayanan "Meme Alan Destanı"ndan uyarlanmıştır. Faik Bulut "Ehmedê Xanî'nin Kaleminden Kürtlerin Bilinmeyen Dünyası" adlı çalışmasında "*Xanî parçalanmışlık ve kaybolmuşluk içindeki Kürdistan'ı, Mem û Zîn'in umutsuz aşkında dile getirdi. Xanî Kürdistan için çalıştı. Kürdistan'ın aşkıyla yanıp tutuştu ve bu kahrolmuşlukla öldü*" der.

Ehmedê Xanî ve eserleri İslamcılarca yıllarca "sapkın" ilan edilerek unutturulmak istenmiştir. Ehmedê Xanî halkına aşkla bağlıdır. Xanî Kürtler arasındaki parçalanmışlığa, ülkelerinin İran ve Osmanlı arasında bölünmesine karşı halkı daima birlik olmaya ve mücadele etmeye çağırır. Ehmedê Xanî Kürtlerin filozofudur. Mezarı şu anda Doğubeyazıt'tadır.



## PERTEW BEGÊ HEKARÎ

Pertew Begê Hekarî Colemêrg beyleri ailesindedir. Arapça harflerle yazdığı Kürtçe bir divanı bulunmaktadır. Şiirlerini genellikle aşk üzerine yazmıştır. Eserlerinde M. Cizîrî'nin etkisini görmek mümkün.

Pertew Begê Hekarî, yazdığı şiirlerde Osmanlı'nın Kürtlere uyguladığı zulüm ve katliamların yanısıra Kürt toplumunun kültürünü, törelerini, yöresini ve doğasını anlatır. Pertew Beg'in divanı dışında başka şiir ve yazıları olduğu biliniyor.

## SELÎM SÛLEMAN

16. ve 17. yüzyıllar arasında yaşayan Selîm Sûleman Kürtçe olarak şiir, beyit ve destan yazmıştır. "Ûsuf û Zelixa" adlı ünlü aşk destanının Selîm Sûleman'a ait olduğu bilinmekle beraber bunun tersini iddia edenler de var. Ûsuf û Zelixa'nın (Yusuf ve Züleyha) ünlü Fars Şair Camî'ye ait olduğu ve Selîm Sûleman da şiir ya da destanlarını ondan esinlenerek yazdığı söylenir. Prof. Qanate Kurdo (Sovyet yazarlarından) destanının Selîm Sûleman'a ait olduğunu belirtmektedir. Yine 18. yüzyılda yaşayan Kürt şair Xaris Bîtîsî de destanının Selîm Sûleman'a ait olduğunu ifade eder ve kitabı kendi döneminin (18. yüzyıl) Kürtçesiyle yeniden yazar.

Selîm Sûleman'ın kaç yılında doğduğu ve ne zaman vefat ettiği bilinmiyor. Ancak 17. yüzyılda yaşadığı net olarak biliniyor.

## XARIS BÎTLÎSÎ

1758 yılında doğan Xaris Bîtîsî'nin ölüm tarihi bilinmiyor. Selîm Sûleman'ın ünlü "Ûsuf û Zelixa" adlı eserini (destanını) Farsça, Arapça sözcüklerden arındırarak sade ve anlaşılır bir Kürtçe ile yazmıştır. Xaris Bîtîsî'nin yeniden düzenlediği "Ûsuf û Zelixa" Kürt medreselerinde okutulurdu.

Xaris Bîtîsî Fars şairlerinden Nizamî'nin "Leyla ve Mecnun" adlı destanını da Kürtçeye çevirmişti. Destanı Kürt edebiyatıyla harmanlamıştır. Destanın giriş bölümüne bir Kürt kızının haykırışıyla başlamış ve bu haykırıştan anlıyoruz ki destan Farsça'ya çevrilmiştir. Yaptığı çeviriler ve düzenlemeler dışında kendi yazdığı şiir divanı da bulunmaktadır. Bîtîsî, birçok medresede öğretmenlik yapmıştır.

## SEYAHPUŞ (SÎYAHPUŞ)

Kürt halkı arasında Sîyahpûş olarak bilinir. Gerçek adı, soyadı, doğum ve ölüm tarihleri hakkında bilgi mevcut değildir. Halk arasında birçok şiiri ezbere bilinirdi/biliniyor. Ancak yazılı hiçbir kitabı bulunmamıştır. 20 ve

21. yüzyıllarda çıkan Kürt dergi ve gazetelerde Sîyahpûş'a ait birçok şiire yer verilmiştir. Birçok Kürt şair, yazar ve sanatçı da eserlerinde Sîyahpûş'tan bahseder.

### **NALÎ (1797-1853)**

Gerçek adı Mela Xidir olan Nalî, 1797'de Şurezor'un Xakuxale köyünde doğar. Birçok Kürt şairi gibi Nalî de Kürdistan medreselerinde okuma yazma öğrenir. Aparça'yı da medresede öğrenen Nalî, daha sonra Fars dili ve edebiyatı ile de tanışır.

Nalî 3 yıl Şam'da yaşar. Daha sonra İstanbul'a giderek burada birçok Kürt şair ve aydını ile tanışır. Kürt edebiyatının dışında dünya edebiyatı ile tanışma fırsatını bulur İstanbul'da.

Nalî, Soranîce (Güney Kürtçesi) klasik edebiyatın temeli sayılır. Gençliğinde aşık olduğu Hebî'ye ve kendi üzerine yazdığı şiirler dışında halkın acılarını, yaşamlarını da dile getirmiştir. Şiirleri içerik olarak oldukça zengindir. Nalî şiirleri ve halkı için verdiği mücadelesiyle halkın yüreğinde yer almıştır. Nalî'nin en çok bilinen şiirlerinden biri Mesture Xanima Erdelanî'ye yönelik (eleştirel) yazdığı şiirdir. Eşeği üzerine yazdığı şiiri de çok bilinir.

### **MESTURE XANIMA ERDELANÎ (1800-1847)**

Kürt edebiyat yazarları genellikle erkektir. Ama Kürt kadın şairler de vardır. Kadın şairlerden biri Mahşeref Xanima Erdelanî, diğer adıyla Mesture Xanim'dir. Mesture Xanim tarihte ilk Kürt kadın şairi olarak yerini almıştır. Şairliğinin dışında tarihçi olarak da bilinir. Tarihle ilgili yazdıkları ve şiirleri günümüze kadar ulaşmıştır.

Mesture Xanim 47 yaşındayken vefat etmiştir. Kürt kadın edebiyatçıların öncülerinden olan Mesture Xanim özellikle İran Kürdistanı'nda çok tanınır.

### **SIRRÊ XANIMA AMEDÎ**

Sirrê Xanim hakkında fazla bilgi mevcut değildir. Kürtçe yazdığı şiirleriyle bilinir. 1814'te doğan SIRRÊ Xanim 1865'te vefat etti.

### **MÎHRÎBANA BERWARÎ**

Bilinen üçüncü Kürt kadın şairdir. 1858 ve 1905 yılları arasında yaşamıştır. Mîhrîbana Berwarî hakkında da fazla bilgi yok.

Üç değerli kadın şair hakkında daha fazla bilgi gerekmektedir. Onlara ait şiirleri yazıları bulunup halka ulaştırılmalıdır.

### **KURDÎ (1809-1849)**

Asıl adı Mustafa olan Kurdî Süleymaniyelidir. Şiirlerini Kürtçe, Arapça, Farsça ve Türkçe yazmıştır. Irak Kürdistanı'nın birçok şehrinde bulunmuştur. Tahran'da İran Şahı'nın çocuklarına bir dönem öğretmenlik yapmıştır. Şiirleri özellikle (Osmanlı'nın) Kürt Baban aşiretine yönelik saldırıları ve katliamlarını, sürgün ve zulmünü anlatıyor. Birçok şiirini de aşk üzerine yazmıştır.

### **QADÎR KOYÎ (1815-1892)**

Qadîr Koyî 1815'te Koye'de yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğar. Koyî çocukluğunda babasını yitirir. Annesi onu Koye'de yardımseverlerin desteğiyle okutur. Din adamlarının yanında eğitim görmüş ve fakilik yapmıştır. İstanbul'a giden Koyî ünlü birçok Kürt aydın ve şairle tanışır. Bir dönem Bedîrxan Bey'in çocuklarına öğretmenlik yapar. Bedîrxan Bey'in evinde kalırken ilk kez Ehmedê Xanî'nin eserlerini okuma fırsatı bulur. Ehmedê Xanî'nin Mem û Zîn destanı ve diğer eserlerinden çok etkilenen Koyî büyük bir değişim yaşar. Kendisi bir dönem faki ve imamken Ehmedê Xanî'nin eserlerini okumasından sonra artık Kürtlerin ulusal bilinçlenmesi için ve Kürt özgürlük mücadelesine dair şiirler yazar ve halk içinde bu yönlü çalışmalar yapar. Halka şeyhlerin, ağaların, mîrlerin ve beylerin egemen devletlerle işbirlikçiliğini teşhir eder. Onlara olan öfkelerini şiirleriyle dile getirir. Tıpkı Ehmedê Xanî gibi halkı bu konuda uyanık olmaya ve mücadele etmeye çağırır.

Koyî şiirlerini Kürtçe'nin Soranî lehçesinde yazmıştır. Celladet Alî Bedîrxan Koyî'nin şiirlerini Latin harfleriyle derlemiş, dönem dönem Hawar dergisinde yayınlamıştır.

### **Ş. RIZA TELEBANÎ (1842-1910)**

Rıza Telebanî 1842'de Kerkük'e bağlı Çemçeman'ın Çırx köyünde doğar. Babası Telebanî Kabilesinin derebeylerindedir.

Rıza Telebanî ilk eğitimini babasının yanında alır. Arapça, Farsça ve Türkçe öğrenir. Kerkük medresesinde din eğitimi görür. Medrese eğitimini 25 yaşında tamamlar ve İstanbul'a gider. İstanbul'da Türkçe ve Farsçasını daha da ilerletir. 2 yıl İstanbul'da kalır. Tekrar Kerkük'e döner. Babasının vefat ettiğini öğrenir. Ağabeyi ailenin bütün malvarlığını üstlenmiş ve Rıza Telebanîye hiçbir şey vermez. Orta kalan R. Telebanî Koy-sancak'a dayısının yanına gider. Bir dönem dayısının evinde kalır. Tekrar Kerkük'e döner. Kerkük'te rençberlik yapar. Şeyhlere, ağalara ve akra-

balalarına olan öfkesi onun Kerkük'te fazla kalamamasına neden olur. Bağdat'a yerleşir. 1910'da Bağdat'ta yaşamını yitirir.

Rıza Telebanî şiiirlerinde genellikle yoksulluğu, aşkı, rençberleri ve şeyhlerin, ağaların, derebeylerin halka uyguladıkları zulmü anlatır. Rıza Telebanî'nin bir divanı bulunmaktadır.

### **EDEB EBDILA MISBAH (1862-1912)**

Ebdila Misbah 1892'de Mukri'ye bağlı Ermenibulak'ta doğar. Çocukluğu aydın ve alimlerin yanında geçer. Onlardan Arapça, Farsça, Türkçe ve Kürtçe okuma-yazma öğrenir. Farsça ve Kürtçe öykü, şiir, destan ve değişik konularda kitaplar okuyan Ebdila aynı zamanda tiyatro ve müzikle de ilgilidir. Şiirlerini veya başka şairlerin şiirlerini müzik eşliğinde halk divanlarında okurdu. Birçok yerde tiyatro oyunlarında oynamıştır. Şiir divanı sadece aşk üzerinedir.

### **M. MEHEMED KOYÎ (1876-1943)**

1876'da Koye'de doğan Mehemed Koyî aydın bir ailede yetişir. Büyük Kürt Şairi Qadîr Koyî'nin de akrabası ve takipçisidir. 20 yaşına kadar babasının yanında eğitim görür. Daha sonra Qadîr Koyî ile beraber İstanbul'a gider. İstanbul'da Kürtçe, Arapça, Farsça ve Türkçesini geliştirir. Bu dillerde çeşitli şiirler yazar. Bir dönem fakilik ve müftülük de yapan Mehemed Koyî 1924 yılında siyasetle ilgilenir. Vefatına kadar Irak Kürdistanı'nda mücadele verir. Irak Kürdistanı'nda çok sevilen Mehemed Koyî öğrendiği her şeyi halkla paylaşır. Halkı ulusal mücadele konusunda bilinçlendirir. Birçok yurtseverin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Şiirleri yurtseverlik ve mücadele üzerinedir. Kadınların mücadelesi ve kadın özgürlüğü konusunda da şiirler yazmıştır.

Usta Şair Qadîr Koyî Mehemed Koyî'den özgü ile söz eder. Mehemed Koyî vefat ettiğinde Irak Kürdistanı'ndaki halk dükkan ve evlerinin kapılarını kapatarak 7'den 70'e onun cenazesine katılır. Şiirleri halen en çok okunanlar arasındadır.

### **WEFAYÎ (1838-1902)**

Wefayî'nin şiirleri sevgi, aşk, yoksulluk ve Kürtlerin yaşam ve tarihi üzerinedir. Kendisi de açlık ve yoksulluk içinde yaşamış, halkın verdiği zekat, fitre ve yardımlarla geçimini sağlamıştır. Bu yaşamını şiirlerinde görmek mümkün. Wefayî Mahabad'lıdır (İran Kürdistanı). Ancak yaşamının çoğu Süleymaniye'de geçmiştir. Süleymaniye Kürt edebiyatının ve edebiyatçılarının başkenti sayılır. Kürt edebiyatçılarının çoğu Süleymaniye'de

doğmuş ya da yaşamıştır. Süleymaniye aynı zamanda diğer bölgelerde yaşayan Kürt edebiyatçıları için bir çekim merkeziydi. Halen de Süleymaniye bu özelliğini taşıyor. 1902'de vefat eden Wefayî'nin geride bıraktığı şiirleri dilden dile dolaşiyor. Birçok şiirini besteleyen sanatçılar Wefayî'yi yeni nesillere aktarıyorlar.

### **XERIQ (1851-1907)**

Xeriq'in ailesi İran Kürdistanı'ndan Irak Kürdistanı'na göç etmiştir. Xeriq Süleymaniye'de doğar. Şiirlerinde genellikle kendi yaşamı ve halkın yaşamına değiniyor. Aşk, tabiat, fakirlik üzerine yazdığı şiirleri de mevcuttur. 1907'de vefat eder. Mezarı Mahabad'tadır.

### **BÊHÛD (1878-1955)**

Bêhûd'ün gerçek adı Mehemed'tir. 1878'de doğan Bêhûd İslami eğitim alır. Uzun yıllar medrese ve camilerde 1900'de Halepçe'de hakimlik yapmaya başlar. Bu süreçte Kürt özgürlük mücadelesini yakından takip eder. Şiirlerinde de Kürt halkının yaşamını, mücadelesini, kahramanlığını yansıtır. Kürt halkının özgürlüğü için mücadele verir. Halk divanlarında bu yönde halkı bilinçlendirmeye, onlara kurtuluş yolunu gösterir. Yaşamı mücadele ile geçmiştir.

Bir divanı bulunan Bêhûd bu divanda Kürt isyanlarında yaşanan katliam ve soykırımları anlatır. Sürgün ve zulmü anlatır şiirlerinde. Divanı iki bölümden oluşuyor. Birinci bölümü (1-140 sf) Kürtçe'dir. İkinci bölümü (141-291 sf) ise Farsçadır.

### **ZÎVER (1875-1948)**

Süleymaniye'de doğan Zîver çocukken dini eğitim alır. Fakat Zîver de birçok Kürt şairi gibi İstanbul'a gittiğinde tanıştığı Kürt aydın yazar ve şairlerin etkisiyle ulusal mücadeleye ilgi duyar. Bu süreçte Kürt ulusal kurtuluşu içinde mücadele eder. Süleymaniye'ye dönen Zîver, Askeri Rüştiye Okulu'nda öğretmenlik yapar. Süleymaniye'de dostluk kurduğu Kürt bilim insanlarıyla beraber bir grup kurarlar. Adını da "Zanîst" (Bilim) koyarlar. Zanîst grubu birçok bilimsel araştırma ve çalışma yapar. Zîver'in Kürtçe yazdığı divan 1958'de Bağdat'ta basılır. Şiirlerinde köy ve kent yaşamına değinir. Kürt kadın ve erkek emekçilerin mücadeleleri hakkında şiirler yazar. Divanında Kürtler ve Kürdistan tarihi ve coğrafyası hakkında önemli bilgiler de vermiştir.

### **SEBRÎ (1881-1944)**

Kerkük'te doğan Sebrî, Berzencî aşiretine mensuptur. Sebrî Arapça,

Kürtçe, Farsça ve Türkçe şiirler yazmıştır. Kürtçe yazdığı divanı Kerkük'te basılır. Divanın önsözünde yurtseverliği yüceltir.

Irak İngilizlerin işgali altındayken, İngilizler Sebrî'ye Arapça-Kürtçe tercümanlık yapması için teklifte bulunurlar. Sebrî tereddütsüz reddeder. İngilizlerin bu isteğini bir şiirle anlatır.

*"Başımdaki yırtık külahlı değiştirmem padişahın tacına..."* dizele-riyle onuruna, ülkesine bağlılığını ve işgalcilere öfkesini dile getirir.

### **SALÎM (1805-1869)**

Salîm'in ailesi İran Kürdistanı'ndan Süleymaniye'ye göç eder. Salîm Süleymaniye'de doğar. Salîm doktordur. Şiirlerinde egemen devletlerin dört parçadaki ezilen Kürtlere uyguladığı baskı ve zulmü anlatır. Baskı ve zulme karşı Kürtlerin mücadelesini de dizeleriyle anlatır.

### **SELAM (1892-1959)**

1892'de Süleymaniye'de dünyaya gelen Selam, okulunu Süleymaniye'de tamamlar. 1914'te 1. Paylaşım Savaşı'nın başlarında ulusal mücadeleye katılır. 1920'de Irak Kürdistanı'nda Hâkim olur. Aynı dönemde şiirler yazmaya başlar. Şiirlerinde yoksulların yaşamına değinir. Ezilen Kürt ulusunun verdiği mücadeleyi, isyanları, uğradıkları katliamları anlatır. Çok iyi Farsça bilen Selam Firdewsî'nin "Şahname"sini ve Ömer Hayyam'ın kitaplarını Kürtçe'ye çevirmiştir. Öykü ve makaleler de yazan Selam 1959'da Süleymaniye'de vefat eder.

### **QANE MUZHER (1898-1960)**

Şorezûr'a bağlı Rîşî de köyünde doğan Qane Muzher, şiirlerinde yoksulluğu, yurtseverliği ve aşkı anlatır. Egemen devletlere ve onlarla işbirliği yapan şeyhlere, ağalara öfkesini şiirlerinde açıkça dile getirir. Muzher de birçok Kürt şair ve aydın gibi Kürt mücadelesinin sesi olur.

### **AHMED MUXTAR BEG (1896-1935)**

Ahmed Muxtar Beg de şiirlerinde genellikle Kürt özgürlük mücadelesini anlatır. Şiirlerinde felsefe, doğa ve gök bilimine olan ilgisini görmek mümkündür. Aşk üzerine yazdığı şiirleri eşsizdir.

1935'te Suriye Kürdistanı'nda katledilir. Süleymaniye ve Hewler'de iki kez divanı basılır. Ülkesine ve halkına olan büyük sevdasını şiirlerle yazarak halkına miras bırakır.

### **BÊKES (1905-1948)**

Süleymaniye'de doğan Bêkes, varlıklı bir ailesi olmasına rağmen baba-

sının vefatından sonra ekonomik durumlarının kötüleşmesi nedeniyle akrabalarının desteğiyle eğitimini sürdürebilir. 20 yaşındayken ailesinin geçimini sağlamak için kibrit ve sigara satar. Bir dönem de Hewler ve Rewandiz'de yol çalışmasında işçi olarak çalışır. Uzun yıllar Kürt köylerinde gönüllü öğretmenlik yapar. Öğretmenlik yaparken halk arasında ulusal kurtuluş mücadelesinin propagandasını yapar. Kürdistan'ın bağımsızlığı ve devrimi için can bedeli mücadele yürütür.

Bêkes'in anlamı "kimsesiz"dir. Kürtleri dünyada kimsesiz olarak gördüğü için kendini mensubu olduğu ulus ile bu şekilde özdeşleştirir. Kürtlere yönelik katliamlara ve zulme sessiz kalması ve Kürtlerin verdiği mücadeleyi görmemesi, onların ezenlerin yanında yer alması onu derinden etkiler.

Bêkes parçalanmış Kürdistan'ın ağıdı olur, sadece edebiyat alanında değil birçok alanda Kürdistan davası için mücadele eder. Halkın Bêkes'e güveni sonsuzdur. Bêkes'in şiirlerini okuyan herken ondan mutlaka etkilenmiştir. Kürt mücadelesinde onu ve en son Ağustos 2013 tarihinde yitirdiğimiz usta şair Şêrko Bêkes (oğludur)'i tanımayan ve okumayan yoktur. Mücadele içinde en önde yer alan Bêkes kavgaya, umuda dair şiirleriyle halen halkın yüreğindeki sıcak yerlerini koruyorlar.

## REMZÎ M. MARUF

Remzî dindar bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. İlk dönemler dini okullarda eğitim görür. Sonra "Askeri Rüştiye"de okumuştur. Kürtçe dışında Türkçe, Farsça ve Arapça dillerde şiirler yazmıştır. 1927'de devlet memurluğu yapar. Süleymaniye'de okuma buluşmalarında Bêhûd ve Pîremerd'in şiirlerinden çok etkilenir. Remzî'nin divanında yer alan şiirlerde Bêhûd ve Pîremerd'in etkisini görmek mümkündür.

## HÊJAR

Hêjar'ın babası imamdır ve zengin bir ailenin çocuğudur. Küçükken babasından dini eğitim alır. Babası imam olduğu için sürekli Hêjar'ı dine yönlendirmeye çalışır. Hêjar anılarında babasının daima "eğer bir şey istiyorsan Allah'a dua et sana verir" şeklinde kendisine nasihatler verdiğini belirtir. Hêjar bu nasihata uymaz, tam tersini yapar. Haklı dilemez, hak almak için mücadele eder. Hêjar 1941'lerde sosyalizmden etkilenir. Sosyalizme olan inancını ve devrimci enternasyonalist kişiliğini şiirlerinde yansıtır. Kürtlerin ancak devrimle başarıya ulaşabileceğine inanır ve bu uğurda mücadele eder. Kürt halkına daima yurtseverlik, devrim, sosyalizm ve enternasyonalizme dair konuşmalar yapar. Şiirlerinde Kürtler,

Kürdistan, devrim, sosyalizm, enternasyonalizm ve aşk'ı görmek mümkündür. Devrimci, komünist ustalar ve Kürt halk önderlerine dair şiirleri de vardır. Sovyetler Birliği'ne olan sempatisini şiirlerinde dile getirir.

### **PÎREMERC (1868-1950)**

Pîremerd Süleymaniye doğumludur. İstanbul'da hukuk okur. Yine İstanbul'da Türk kökenli bir kadınla evlenir. İki çocukları olur. Bu dönemde Kürtçe gazete veya dergi çıkarmak ister. 1907'de İstanbul'daki Kürt aydınlarıyla beraber bir dernek kurarlar. Bu dernek aracılığıyla Kürt ulusal mücadelesi için halkı bilinçlendirme faaliyeti yürütürler. Bir dönem Colemêrg'te Kaymakamlık yapar. 1918'de tekrar çıkarılan Jîn (Yaşam) gazetesinde çalışır. 1934'te gazetenin sahibi Hüseyin Nizam vefat edince Jîn gazetesinin başına geçer. 1937'de Belediye tarafından gazetenin matbaasına el konulması nedeniyle Pîremerd başka bir bölgede Jîn gazetesini çıkarır. Aynı yıl Pîremerd vefat eder.

Pîremerd sadece şair değildir. Hukuk, bilim, felsefe konusunda da çok yetkin biridir. Jîn gazetesinde bu alanlarda da yazar. Bazı şiirleri Kürt sanatçı ve dengbejlerce bestelenmiştir.

### **EBDULA GURAN (1904-1962)**

1904'te Halepçe'de doğan Guran, Kerkük öğretmen okulunu yoksulluk nedeniyle yarıda bırakır. Türkçe, Farsça, Kürtçe, Arapça ve İngilizce bilen Guran 1940'lı yıllarda devrimci mücadele içerisinde yer aldığı için defalarca tutuklanır.

Guran'ın kendine ait şiir, öykü ve makalelerin yanı sıra birçok dilden çevirdiği kitaplar da var. Yazdığı ilk şiirler romantik aşk şiirleridir. Ancak sosyalist fikirlerle tanışınca şiirlerindeki sosyalist ve devrimci etkiyi görmemek mümkün değildir. Anti-emperyalist, faşizm ve ırkçılık karşıtı şiirleri de vardır. Vietnam ve Kuzey Kore halklarının kahramanca mücadelelerini Kürt ezilen emekçi halkına divanlarda ve yazdığı şiirlerde anlatır. Dilinde devrim ve sosyalizm eksik olmazdı.

### **DILDAR (1918-1948)**

1918'de Koysancak'ta (İran Kürdistanı) dünyaya gelir. Dildar ortaokulu Hewler'de tamamlar. Bağdat'ta da üniversiteyi bitirir. Genellikle Avrupa ve Ortadoğu tarihini okur, araştırır. Kürt tarihini ve edebiyatını okuyan Dildar, Qadîr Koyî, Kurdî, Bêkes, Zîver ve Guran gibi Kürt şairlerinden etkilenir. Kendisi de şiirler yazmaya başlar. "Ey Raqîp" adlı şiiri bugün Kürdistan'ın dört parçasında ulusal marş olarak okunuyor. Birçok stran ve



marşı bulunmaktadır. Dildar, şiirlerinde ve marşlarında yurtseverlik ve sosyalizm vurguları yapar. Ancak son yıllarda hem “Ey Raqîp” marşında hem de diğer marşlarındaki sosyalizm, devrim gibi sözleri çıkarılmıştır. Bunu yapanlar da maalesef yurtsever kesimlerdir. Bu sansür hem Dildar’a hem de onun hatıralarına saygısızlık olarak değerlendirilmelidir.

### **CEGERXWÎN (1903-1984)**

Ünlü çağdaş Kürt şairi Cegerxwîn 1903’te Mêrdîn’de yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Çocukken anne ve babasını aynı yıl içinde yitirir. Öksüz kalan Cegerxwîn’in ablası ve ağabeyinin yanında kalır. Çobanlık yaparak geçimini sağlar. 1918-1920 yılları arasında demiryollarında işçilik yapar. Okuma yazmaya çok meraklı olan Cegerxwîn şeyh ve imamların yanında dini eğitim alır. 15 yıllık eğitimi 8 yılda tamamlar ve fakilik yapmaya başlar. Kürdistan’ın dört parçasını dolaşır. Bu süreçte Seyda adını alır. Ona artık Seyda diye hitap ederler. Fakilik yaparken Kürt halkının yaşamına, Kürt halkının çektiği acılara ve yaşadığı zulme tanıklık eder. Bu tanıklık ulusal bilinç edinmesine yol açar. Kendisinin ifade ettiği gibi daha önce Kürtlükle ilgili hiçbir bilince sahip değildir. 1925’te Şeyh Sait İsyanı’ından sonra Kürdistan özgürlük mücadelesine katılır. 1930’ların başında artık imamlık cübbesini ve takkesini bir kenara atar ve şeyhlere, ağalara, beylere karşı savaş açar. Onlara karşı amansız bir mücadele verir. Çünkü onlar egemen devletlerin işbirliğini yaparlar, halklarına akla hayale gelmeyecek türden zulüm ve baskı uygularlar. Cegerxwîn bu süreçte iki köy kurar. Herkesin eşit olduğu, ezen ve ezilen olmadığı iki köy. Fakat bu köy yaşamı fazla sürmez. Köylüler, alışkanlıkları, mülk edinme hırsı gibi nedenlerle birbirleriyle anlaşamazlar. Bu şekilde bir sonuç alınamayacağını gören Cegerxwîn, tüm halkı özellikle gençliği örgütlemek ve bilinçlendirmek için Suriye Kürdistanı’nda bir dernek kurar. Derneğin adı Cîvan-Kurd (Genç Kürt)’dur. Dernekte Kürtçe dil eğitimi, Kürt tarihi, Kürdistan tarihi, Kürt kültürü gibi konularda eğitimler verilir. Sadece gençler değil, genel olarak halk da çok büyük bir ilgi gösterir. Çünkü ilk kez böyle bir şey oluyor, her şey anadillerinde yapılıyordu. Ama Fransız sömürgeciler bu durumdan rahatsız olurlar ve derneği kapatırlar.

1946’da Xoybun’a katılır. Xoybun’un adını değiştiriyorlar, ancak aynı yöneticiler kalıyor ve bu yöneticiler Cegerxwîn’in hoşlanmadığı feodal-burjuva kesimlerden yöneticilerdir. Onların ayak oyunlarına, batıya olan hayranlıklarına, Kürdistan davasına sırt dönmelerine şahit oluyor. Cegerxwîn onlar için “kuzu postuna bürünmüş kurt” der ve Xoybun’dan ayrılır.

1949'da sosyalistlerle tanışır. Bu tanışma onun için dönüm noktası olur. Bu dönemde tutuklanıp hapse girer. Hapishanede Marksizm'i daha derinlikli inceler ve artık kendini Marksist Felsefeyi benimsemiş bir şair olarak görür. Sovyetler Birliği'ne büyük sempati duyar. "Sovyet öğretisi ve felsefesi benim öğretim ve felsefemdir" diyerek bunu açıkça belirtir. Eserlerinde Kürt ulusunun ezilen geniş yığınlarının çıkarları ve onların faşist güçlerle savaşıma kararlılığını önde tutmuştur. Ezilen Kürt ulusunun ilerici-devrimci güçlerinin birleşmesi için büyük çaba göstermiştir.

Şiirlerinde ezilenlerin, işçi sınıfının enternasyonalizm ruhu hissedilir. Bütün yurtseverleri faşizme ve emperyalizme karşı savaşıma ve dahası Sovyetler Birliği etrafında birliğe çağırır. Komünist önderlere, onların fikirlerine şiirlerinde birliğe yer vererek Kürt halkına Komünizmi anlatır.

Stalin yoldaşa yönelik saldırıların hat safhada olduğu dönemde Stalin yoldaşa ilişkin yazdığı onlarca şiirin yanı sıra, birçok şiirinin altına "biji proletarya, biji Stalin" (yaşasın proletarya, yaşasın Stalin) sloganını yazmıştır. Stalin'i Marksizm-Leninizm'in yaşayan kurucusu ve dünya halklarının önderi olarak görür.

Kürt kadınlarının ve dünya kadınlarının mücadelesine dair yazdığı şiir ve marşları hiçbir şair yazmamıştır. Bugün milyonlarca insan onun kadınlar için yazdığı "Herne Pêş", "Keça Kurda", "Heştê Adarê", "Jinên Demokrat", "Lo lo Pismamo" gibi marşlarını ezbere bilir.

Cegerxwîn Kürt klasik edebiyat ustaları ve öncüleri olan E. Herîrî, M. Cizîrî, F. Teyran, M. Bateyî ve E. Xanîlerin özlelerini, umut ve bıraktıkları miraslarını yeni nesillere aktarmıştır.

Cegerxwîn Kürt klasik edebiyat ustaları ve öncüleri olan E. Herîrî, M. Cizîrî, in 10 şiir divanı bulunmaktadır. Agir û Pirûsk, Sewra Azadî, Ki Me Ez, Ronak, Zend û Avista Şefak, Hêvî, Aşitî, Salar û Mîdya ve Şerefnameya Menzum. İki öykü kitabı "Cim û Gul Perî" ve "Reşayê Dare" bulunmaktadır. Kendi hayat hikayesi ve "Kürt Atasözleri" iki ciltli Kürtçe sözlük (Feheng) yazmıştır. Ayrıca henüz basılmayan yazıları da olduğu biliniyor.

Cegerxwîn Kürt klasik edebiyat ustaları ve öncüleri olan E. Herîrî, M. Cizîrî, in birçok şiiri başta Şivan Perwer, Aramê Tigran, Ciwan Haco, Xelil Xemgin, Aynur Doğan, Koma Berxwedan, Koma Agirê Jîyan ve Koma Dengê Azadî gibi sanatçı ve gruplar tarafından bestelenmiştir.

Usta şair 22 Ekim 1984'te İsviçre'de yaşamını yitirir. Cenazesi Suriye Kürdistanı'nın büyük kenti Qamişlo'ya getirilir. Kürt, Arap, Ermeni, Asuri, Süryani ve Türkmen halklarından yüzbinlerce insan tarafından sonsuzluğa uğurlanır.

Büyük Şair Cegerxwîn'in yaşamı boyunca Kürt işçi emekçi ve yoksul köylü halkın mücadelesini, Kürdistan'ın bağımsızlık ve özgürlük davasını ömrünün sonuna kadar savunmuştur.

## OSMAN SEBRÎ

Herkes Osman Sebrî'yi Apo olarak tanır. Halk ona Apo diye hitap ederdi. Kürt halkının kültüründe Apo adı çok kullanılır. Aynı zamanda amca anlamına da gelir. Bunlarla beraber halk arasında saygın kişilere, ileri gelenlere ve güven duyulan kişilere Apo veya Xalo (Dayı) diye hitap edilir. Osman Sebrî Kürtlerin Apo'su olarak bilinirdi. Apo ismi o dönemler onunla özdeşleşmişti.

Osman Sebrî 1905'te Semsur (Adıyaman'ın)'un Narince köyünde dünyaya gelir. Çocukken babasını yitirir. Yaşamını amcalarının yanında sürdürür. Amcalarının desteğiyle okulunu tamamlar. 1925'te Şeyh Sait İsyanı'na katıldıkları için Osman Sebrî'nin iki amcası (Mirdesan Aşireti'nin liderleridir) ve birçok akrabası Amed'de idam edilir. Kendisi de idamla yargılanır ancak daha sonra hapis cezasına çevrilir. 1928'de serbest bırakılır. 1929'da tekrar tutuklanır. Osman Sebrî bu kez fırsatını bulup Malatya'da firar eder. Hemen Suriye Kürdistanı'na gider orada mücadeleyi kararlılıkla sürdürür. Çok sıkıntılar çeker ancak per şeye rağmen ulusal mücadelenin ilerlemesi için can bedeli çalışır. Halka Kürdistan'ın bağımsızlığı ve özgürlüğü için yoğun propaganda ve örgütlenme faaliyeti yürütür. Bu süreç boyunca 12 kez tutuklanır, beş kez sürgün edilir.

Osman Sebrî'nin edebiyat alanında yaptığı katkıların haddi hesabı yoktur. Celladet Ali Bedîrxan, Kamûran Bedîrxan, Cegerxwîn, Qedrîcan gibi aydın ve şairler birçok Kürt aydınını çeşitli örgütler etrafında bir araya getirirler. Beraber gazete, dergi, kitap, sözlük, gramer gibi önemli çalışmalar yaparlar. Kürt dilinin yaşamanı ve ilerlemesi için birçok alanda çalışmalar yürütürler.

Osman Sebrî edebiyat, teori, politika ve askeri alanlarda çok bilgilidir. Tarih, öykü, anı, şiir, gramer ve edebiyat eleştiri yazıları Hawar, Ronahî, Çiya gibi Kürtçe gazetelerde sürekli yayınlanırdı. Osman Sebrî'nin yazdığı kitaplar birçok dile çevrilmiştir.

Osman Sebrî (Apo) sadece bir şair ya da yazar değil, ezilen Kürt ulusunun mücadelesine canını feda etmiştir. Yaşamı bir yurtsever olarak yaşamıştır.

## QEDRÎCAN

1911 yılında Mêrdîn Dêrîk'te doğan Qedrîcan, 1931'de Suriye Kürdista-

nî'na göç eder. Çağdaş Kürt edebiyatının öncülerinden olan Cegerxwîn, Osman Sebrî, Guran, Bêkes, Dildar ve Hêjar gibi şairlerin izinden yürümüştür. Kendine has bir tarz oluşturmuş ve bu tarzını halk benimsemiştir. Yazar Jan Dost, Qedrîcan için "O Kürt klasizmini belki yıkamamıştır fakat ona büyük bir darbe indirmiştir. Kürt edebiyatına yeni bir soluk katmıştır" der.

Pablo Neruda, Bertolt Brecht, Nazım Hikmet gibi dünyaca ünlü devrimci şairlerin açtığı yolda yürümüştür. 1957'de "Dünya Gençlik Festivali" kapsamında Moskova'ya davet edilir. Suriye Kürdistanı'ndan 500 gençle beraber Moskova'ya giderler. Gemi ile yolculuk yaparken uğradıkları şehirleri ve ülkeleri şiirleriyle anlatmıştır. Qedrîcan uğradığı İstanbul'u bir şiirinde anlatır.

"Nazım Hikmetin memleketi  
Küçük Nazım o beşikte sallandı  
Muhriban (Perişan) annesi orada  
Çocuk Nazım için özgürlük ninnileri söylerdi.  
Büyük Nazım Hikmet'in sesi orada  
Diktatörlüğün karşısında gümbürdüyordu  
Fakat bugün bu diyar hazin  
Fedakar ve vefalı oğlu artık uzakta  
Ve inliyor..."

Amerika ve vatan hainlerinin ayakları altında"

Dizelerini Kürtçe yazmıştır. Qedrîcan Sovyetlerdeyken usta şair Nazım Hikmet ve birçok tanınmış yazar ve şairle tanışıyor. Sovyetler Birliği'ndeki Kürt aydın ve komünistleriyle tanışma fırsatı buluyor. Prof. Qanate Kurdo bu tanışmalarını "Kürt Edebiyat Tarihi" adlı eserinde anlatıyor.

Qedrîcan'ın birçok şiiri başta Ciwan Haco, Mihemed Şexo gibi Kürt sanatçıları tarafından bestelenip okunmuştur. Hawar, Ronahî gibi dergilerde çıkan yazıları daha sonra kitaplaştırılmıştır. Bir dönem fikirlerinden dolayı tutuklanan Qedrîcan 1972'de yaşamını yitirmiştir.

## **EREBÊ ŞEMO (EREB ŞAMİLOV)**

1897'de Kars'ın Susuz ilçesinde doğar. Êzîdî Kürt olan Erebê Şemo çok yoksul bir ailede büyür. Babası çobanlık yapardı. Ailesinin ekonomik durumu nedeniyle okula gidemez, babası gibi çobanlık yapar. 1913-1920 yıllarında Rusya'ya göç eden ailesinin durumu daha da kötüleşir. Malakanlara ait Aleksandrovski Rus okulunda temizlik ve ayak işleri yaparken okul öğretmeni Erebê Şemo'nun okuma yazma isteğine/merakına ve ze-

kasına hayran kalır. Ve Erebe Şemo'nun okuması için çaba harcar. Öğretmenin kızı Marussaya Erebe Şemo'ya Rus alfabesini öğreten kitabını verir. Hem Erebe hem kendine hem de Marussaya'nın desteğiyle iş arasında Rusça öğrenir. Öğretmen onu okula kaydeder. Erebe Şemo okuma yazmayı öğrendikçe bilinç olarak daha da gelişir. Erebe Şemo birçok halktan ailenin çobanlığını, sığırtmaçlığını yaparken, halkların dillerini öğrenir. Ermenice, Osmanlıca, Gürcüce, Azerice, Rusça ve Almanca'yı anadili gibi konuşur. Türk ve Rus savaşı sırasında Ruslara çevirmenlik yaparken, Erzincan'a kadar gider (kitabında gittiği her yeri anlatır). 1916'da demiryolu yapımında çalışır. Bolşeviklerle bu süreçte tanışır. Devrimci mücadeleye, illegal faaliyetlere katılır. Bir ara tutuklanan Erebe Şemo Çar istihbaratı kendisinin siyasetten anlamayacağına kanaat getirince serbest bırakılır. Bir süre sonra orduya katılarak Bolşevik Komünist Partiyeye üye olur. 1920'de Moskova Üniversitesi'ne kaydolar. 1924'te Komünist Partisi Politbürosuna kadar yükselir. Bu süreçte bölgedeki (Kızıl Kürdistan) Kürt halkının talepleri, kültürel ve toplumsal değişimi için Moskova ile Kürt halkı arasında bir elçi gibi çalışır. Gazete ve dergilerde yazılar yazar. Bu dönemde Kürtçe edebiyat metinleri yazmaya başlar.

Sovyetler Birliği'ndeki Kürtler faydalansın diye Latince bir alfabe üzerinde Kürdolog İshak Maragulav ile beraber çalışır. 1 yıl içinde çalışmalar tamamlanır. Tarihte ilk Kürtçe Latince alfabe Erebe Şemo ve İshak Maragulav tarafından 1930'da oluşturulur. Aynı yıl Kürtçe Latin harfleriyle basılan Riya Teze gazetesi yayına başlar. Genel olarak Kürtçe-Latince alfabenin Celladet Ali Bedîrxan tarafından yazıldığı bilinir. Oysa bu bilgi tamamen yanlıştır. İlk Kürtçe-Latince alfabe Sovyetler Birliği'nde oluşturulmuş ve kullanılmıştır. Celladet Ali Bedîrxan ise 1932'de oluşturmuştur.

Erebe Şemo hayatını "Şivanê Kurmanca" adlı romanda anlatmıştır. "Şivanê Kurmanca" ile Kürtçe yazılan romandır. Erebe Şemo ve kitabı "Şivanê Kurmanca" Kürtçe romanın ilk öncüsüdür. "Şivanê Kurmanca", "Dimdim", "Jîyana Bextewir", "Hapa" ve "Berbang" romanları gerçekçilik anlayışıyla yazılmıştır ve çok nitelikli bir gözlem düzeyine sahiptir. Bugün kitaplarının hem Kürtçe ve hem de Türkçe baskıları mevcuttur. Mutlaka okunması gereken kitaplardır.

Erebe Şemo uzun yıllar Sibiryada sürgünde yaşamıştır. Ancak Erebe Şemo bu sürgün hakkında hiç yazmamıştır ve hiç kimse ile paylaşmamıştır. Bu nedenle sürgünün gerekçesi tam olarak bilinmez. Fakat bir gerçeklik vardır Erebe Şemo sürgüne rağmen Sovyetler hakkında olumsuz

konuşmak bir yana romanlarının bir kısmını sürgünderken yazar. Bütün kitaplarında Sovyetleri ve sosyalizmi yüceltir. Sürgünderken anadilini unutmamak için sürekli kendi kendine Kürtçe hikayeler anlatmıştır.

21 Mayıs 1978'de Erîvan'da yaşamını yitiren Erebe Şemo'nun Kürt edebiyatına devrim ve sosyalizm mücadelesine yaptığı katkılar büyüktür. Kitapları yoldaş J. Stalin döneminde hem de sonrasında Sovyetler Birliği çatısı altındaki bütün dillere çevrilmiş, okullarda öğrencilere önerilen kitaplar arasındadır. Ayrıca Arapça, Türkçe, Farsça, Fransızca, İngilizce ve Almanca'ya çevrilmiştir.

Maksim Gorki'nin Erebe Şemo'nun Şivanê Kurmanca kitabının önsözünde dediği gibi *"Kürt halkı kendi yazarı Erebe Şemo'nun diliyle konuşuyor."*

### **Diğer Kürt şairler**

- 1) Mela Xelîlê SÊRTÎ
- 2) Abdulkadir GEYLANÎ
- 3) Ebdulrehmen AXTEBÎ
- 4) H. Fetihê HEZREYÎ
- 5) Mihemedê HEDÎ
- 6) Evdirehmane TOX
- 7) Mureddine BIRÎFÎHÎ
- 8) Ênise ERQETİMİNİ
- 9) Ehmedê TEXTÎ
- 10) Mustafa BÊSÊRİNİ
- 11) Xenay QUBADÎ
- 12) FEQÎ Qadiri HİMİLMAMD
- 13) Mevlana XALID
- 14) Mahsuni
- 15) Mehweni
- 16) M. PERİWAN

# Türkiye kültürünü anlama bağlamında Ortadoğu kültürü

►► Ortadoğu kültürü söz konusu olduğunda ilk aklımıza gelen bu bölgenin uygarlığın doğuşunun merkezi olması ve bu sürecin zenginliğini bağrında taşımasıdır. Sümer, Akad, Babil, Mısır, Pers vd. birçok eski ve köklü medeniyete ev sahipliği yapmış olan bölge, sözlü ve yazılı edebiyatı büyüleyici mimari yapısı ve sanatsal örnekleriyle mitoloji, inanış ve ritüelleriyle ana tanrıçalardan tek tanrılı erkek egemen dinlere rahmini açıp büyütmüş bir coğrafyadır. ◀◀

Maddenin devinimiyle ortaya çıkan değişim, yaşamın kaynağı olduğu gibi toplumların sosyo-kültürel yapısına da etki eder. Maddede gerçekleşen her değişim aynı zamanda yeni koşulların nesnel bir ifadesidir. Bir tür olarak insan ve toplumsal yaşam da maddedeki hareket ve değişimin bir tezahürüdür. Bu tezahür, ilk insandan günümüze insan ve toplumsal yaşamda her yanıyla görmek, izlemek mümkündür.

Toplumsal yaşam, ilkel komünal toplumdan kapitalizmin en yüksek aşamasına ulaşana kadar binlerce yıllık bir süreç üzerinden bir dizi devrimsel gelişmelerle ilerledi. Çelişki yasası, yani zıtların birliği ve mücadelesi maddede belli bir aşamaya geldiğinde yeniyenye olan gebelik baskın olanın doğumuyla sonlanarak toplum yeni bir evreye ulaştı. Aynı çatışık durum yeninin bağrında da kendini sürdürerek ilerledi ve günümüze gelindi.

Üst yapısal bir alan olarak onlarca tanımlamaya sahip olan kültür de oldukça geniş bir alanda tanımlama bulur. Ancak bütün tanımlamaların buluştuğu nokta kültürün özünde insan yaşamının bir ürünü olduğudur. Kültür insanlarca üretilip oluşturulur. Değişken olmakla birlikte süreklidir. Birbirin etkiler, bu yanıyla da yayılcıdır. Bir nevi "ortak ruh" oluşturma işlevi görmesiyle kaynaştırıcı bir özellik de taşır. Bütün bunlarla birlikte kültür sınıfsal ideolojik bir öz taşır. Çünkü aynı zamanda her sınıfın toplumsal durumu gereği yaşam tarzı farklıdır. Onun düşünce tarzını, acı ve sevinçlerini, sanatını şekillendirip belirleyen hangi sınıfa dahil olduğuyula ilgilidir. Kültürün diğer kuşak ve bölgelere taşınıp kalıcılılaşmasında dilin gelişmesi ve yazının bulunması çok önemli bir yerde durmaktadır.

Kültür yöresel, ulusal, bölgesel vb. ifade ve tanımlamalarla da karşımıza çıkar. Bu noktada ulusal devlet anlayışının katı bir şekilde uygulandığı; en acımasız, vahşi asimilasyon ve katliamcı yüzüyle sahip olduğu zengin kültür mozağının görünürlüğüne silikleştirip büyük oranda ortadan kaldırılma da zengin bir birikime sahip olan Türkiye toplum kültürü incelemeye değer bir noktada durmaktadır. Ancak bu kültürü anlamak Türkiye'nin kader ortaklığı da yaptığı ve coğrafi olarak da bir parçası olduğu Ortadoğu'yu tarihi, siyasal sosyolojisiyle birlikte anlamak gereklidir. Bu yazıda ana hatlarıyla da olsa esas olarak üzerinde durmaya çalışacağımız konu budur. Ancak şu unutulmamalıdır; Ortadoğu kültürü söz konusu olduğunda bizim değinimiz ancak okyanusta bir damla niteliğinde olacaktır. Zira konu bir bütün incelendiğinde onlarca ciltlik bir külliyyatın karşımıza çıkacağını söylemek abartılı olmayacaktır. Konuya Ortadoğu kavramını açarak başlayalım.

Ortadoğu; batı merkezli, kendi içinde handikapları olan jeopolitik bir kavramdır. Coğrafi olarak genişletilip darlaştırılan netleştirilmiş çizgi ya da sınırlara sahip değildir. Bu kavram *"Doğu Akdeniz'e kıyısı olan ülkeleri Türkiye'yi, verimli hilal ülkelerini (Suriye, Lübnan, İsrail, Ürdün, Irak) Mısır'ı, Arabistan Yarımadasını, İran'ı ve genellikle Afganistan'ı içine alır ama bazen Libya'yı, Sudan'ı ve hatta Hindistan Yarımadası ülkelerini (özellikle Pakistan) kapsayacak biçimde de genişletilir."*(1)

Ortadoğu kültürü söz konusu olduğunda ilk aklımıza gelen bu bölgenin uygarlığın doğuşunun merkezi olması ve bu sürecin zenginliğini bağrında taşımasıdır. Sümer, Akad, Babil, Mısır, Pers vd. birçok eski ve köklü medeniyete ev sahipliği yapmış olan bölge, sözlü ve yazılı edebiyatı büyüleyici mimari yapısı ve sanatsal örnekleriyle mitoloji, inanış ve ritüelleriyle ana tanrıçalardan tek tanrılı erkek egemen dinlere rahmini açıp büyütmüş bir coğrafyadır. Ve yine dün olduğu gibi bugün de birçok iç ve dış odaklarının dinsel, mezhepsel, etnik ve ulusal çatışma ve savaşların içinde acı ve kanla yoğrulmaya devam eden bir coğrafyadır. Dolayısıyla kültürü bu gerçeklikle yoğurulmuştur.

Ortadoğu kültürüne bir bütün baktığımızda çeşitliliğinin yanında bir süreksizlik göze çarpar. Uygarlık kültürü bölgede geniş bir coğrafyada farklı yerlerde başlayıp farklı çizgilerle gelişim göstermiştir. Eski Ortadoğu kültür ve gelenekleri birçok dili de birlikte (İbranice bu noktada istisnadır) günümüze ulaşamamışlardır. Bernard Lewis "Ortadoğu" adlı kitabında bu durumu bölgenin birbiri ardına Helenleştirilmesi, Romalılaştırılması, Hiris-tianlaştırılması ve İslamlaştırılmasına bağlar.

İlk Çağda Doğu: Asya'nın güneyi, Afrika'nın kuzey doğusunu kapsayan;



Mısır'dan Çin'e uzanan geniş topraklardır. Bu bölge verimli vadiler, geniş çöl bölgeleri ve sıradağlarla kaplıdır. Tarıma elverişli zengin toprak, su ve iklimine sahiptir. [*"Bu sulak ve büyük vadiler (havzalar) beş tanedir. Kuzey Afrika'da Nil Vadisi, Asya'nın güney batısında Basra Körfezine komşu Dicle-Fırat (Mezopotamya) Havzası; Hindistan'da Ganj ve İndus havzaları ve Çin'de Hoang-ho. Nil havzası batıda Büyük Sahra Çölü ile sınırlıdır; Mezopotamya batıda Arap çölüne doğuda Zağros dağlarına sınırdadır. Hoang-ho havzası kuzey ve kuzey batıda Moğolistan çölllerine ulaşır."*(2)] Bütün bu elverişli koşullar ilk uygarlıklara neden bu bölgenin beşiklik yaptığını da anlaşılır kılmaktadır. Ancak yine bu elverişli koşullar ve bölgesel zenginlik daha o dönemde burada yerleşik yaşam süren toplumları bölgeyi ele geçirmek isteyen dağ ve step tribülerinin hedefi haline getirmiş "savaş hali" bugün olduğu gibi o gün de bölgenin "rutin"lerinden olmuştur. İlk çağda doğunun tarihi Pers İmparatorluğu'nun yıkılışına dayanırken Çin ve Hindistan'da çağımızın ilk yüzyıllarında ortaya çıkan feodal dönemin kuruluşuna kadar sürer ve genel olarak M.Ö. 2000'de var olan Helenler öncesi Egelilerin tarihini kapsamaz.

İlk insanlardan günümüze toplumsal birikimin bir parçası olan bölgede uygarlığın doğuşu M.Ö. 4000. yılın sonlarında Mezopotamya'da gerçekleşmiştir. Aşağı ve yukarı olarak iki bölgeye ayrılan Mezopotamya'nın batı sınırları boyunca Arabistan uzanır. Akdeniz'e en yakın kuzey batı ucunda Asi Nehri havzası, İran'la arasında bir sınır hattı oluşturan bütün Mezopotamya boyunca ilerleyen Zagros dağları doğusunda yer alır. Aşağı Mezopotamya Basra Körfezine dek ilerler.

Bölgenin en eski köyü Mezopotamya'da M.Ö. 5000'li yıllardan kalma Teell-Hassavn'da bulunan neolitik dönemden bir köydür. Bu yerleşimde çiftçilik ve hayvancılık yapılmıştır. İlk uygarlığı kuran Sümerlerin de bölgeye buradan girdiği düşünülmektedir.

Üretim güçlerinin gelişiminin aldığı boyut, ilkel komünal toplum düzenini bozarak toplumsal sınıfların oluşmasına yol açması toplumsal bölünmenin güçlenmesi, köleci bir toplumsal yapıyı oluşturdu. Devlet denilen araç da sınıflı toplumun bir ihtiyacı olarak bu dönemde ortaya çıktı. Ezen ve ezilen sınıflar arasındaki çelişki giderek derinleşince mevcut yönetim tarzları artık ihtiyaca yanıt veremez hale geldi. Yeni bir yönetim aygıtı (devlet) bu ayrıcalıklı sınıfın çıkarlarını ve toplumun alt katmanlarında yer alan insanlar üzerindeki gücünü korumak için gerekli hale geldi. Egemenlerce "sınıflar üstü" bir kurum olarak sunulan devlet gerçekte "bir sınıfın başka bir sınıf üzerindeki egemenliğini sürdürmeyi amaçlayan bir araç"tan başka bir

şey değildi. Akrabalık (klan) ilkesine göre bölünen nüfus devletle birlikte coğrafi (toprak) yönetim ilkesine dayanan yeni bir şekillenme içine girdi. Din bu aygıtı meşrulaştırma aracı olarak önemli bir rol üstlendi.

İlkel komünal dönemde topluluğun eli silah tutan üyelerince ihtiyaç halinde oluşturulan askeri güç, devletin ortaya çıkmasıyla kurumlaşmış, toplumdaki ayrı egemenlerin çıkarı için savaşan bir kolluk gücü haline gelmiştir. Geline bu yeni evre bir kültürel şekilleniş de meydana getirdi. Bu değişimin merkezinde olan bölge, başlangıçta çok sayıda site devlete evsahipliği yapıyordu. (Ur, Surupak, Umma, Lagos, Mari, Kiş vs.) M.Ö. 3000’li yıllarda bu site devletler bağımsız ve heterojen bir yapı içindeydiler. Aşağı Mezopotamya’da Fırat nehrinin alt kısmında bulunan Sümerlerin kuzey komşusu Akadlardır. Bu bölgede yaşayan çok sayıda tribülerde birbirine benzemeyen değişik tip ve dilde insan yaşıyordu. Coğrafi koşullarındaki fark bölgenin kültürel şekillenişindeki “çok kültür”lülük noktasında önemli bir etkendi.

Uygarlığın ortaya çıkışının devamındaki ilk bin yılda (M.Ö. 4000-3000) teknik gelişmeler hızla ilerledi. Sümer uygarlığı bu noktada özel bir yerde durur. Mezopotamya’nın ilk uygarlığı olmasıyla birlikte Sümerler birçok ilke de imza atmışlardır. M.Ö. 3000’lerin başlarında yazı artık uygarlıkta yerini almıştı. Çömlekçilik, tekerlekli araçlar, balıkçılıkta kullanılan tekneler, dokumacılık, sulama kanallarıyla yapılan tarım, hayvancılık, metalürji, ilk yapı örnekleri vs. Elbette, bu gelişmeler dönemin ikelliğini taşıyordu. Ancak dönem itibarıyla bu gelişmeler ya da ilerlemeler devrimsel bir özellik ve önem taşıyordu. Sümerler aynı zamanda kendinden sonra kurulan devletler, imparatorluklar açısından da bir model ülkeydi. Bu uygarlıklar Sümerlerin deneyimlerini kendi toplumsal yapılarına katıp geliştirdiler.

Mezopotamya uygarlıkları ilk olarak Asi nehri havzasında kurdukları ticari ve kültürel ilişkilerle Akdeniz (“batı”) ülkeleriyle ilişki kurmuş ve bu ülkelerle bir etkileniş içine girerek bu ülkeleri etkilemişlerdir. Batı bütün bu birikimi kendi hazinesine katarak bu birikimin üzerinden uygarlığını geliştirmiştir.

Mezopotamya’nın dönemin iki önemli uygarlığı Akad (kuzey) ve Sümerler (güney) M.Ö. 2000’e doğru Gutilerin yoğun saldırısına uğradılar. İçte de sınıf mücadeleleriyle zor bir dönem yaşayan Akad ve Sümerler bu dış saldırıya karşı koyamayıp Gutilerin saldırılarını altında ezildiler. Kentleri yağmalandı, halka ağır bir vergi yüklendi. Güneydeki Sümer kentleri bu saldırılardan Akadlar kadar etkilenmedi. Gutilere karşı savaşımı sürdürüp belli oranda bağımsızlıklarını koruyabildiler.

Sümer ve Akad daha sonra (M.Ö. 2118-2007 arası) Aşağı Mezopotamya'yı kendi egemenlikleri altında birleştiren Uraların hegemonyası altında yeniden birleşti. Sümer ve Akad kralları adını alan Ur kralları daha sonra III. Ur hanedanı adını aldılar.

Ur hegemonyası altında yerleşimler genişlemiş, onlarca yeni kentleşme ortaya çıkmıştır. Sümerlerin uygarlığa kazandırdığı yenilikler bu dönemde daha da gelişmiştir. Bilim ve eğitimde kurumsallaşma gerçekleşmiştir. Nipur bu dönem eğitim ve bilim noktasında öne çıkan bir kent olmuştur.

III. Ur kralları, 3000'lerin sonlarına doğru çıkardıkları yasalarla özel mülkiyetin gelişmesini onayladılar. Saray ekonomisini sağlamlaştırıp tapınak topraklarına el koydular. Krallık ekonomisinin bu sınırsız gelişim özgür işçilerin bütün haklarını yitirip gurişilere dönüşmesine, faizcilik ve borç nedeniyle köleleşmenin artmasına neden oldu. Krallığı zayıflatan bu durumla birlikte dış saldırılara çok fazla dayanamadı. M.Ö. 2007'de Elamlılar, Ur hanedanlığını düşürdü ve bölge yeniden birçok özerk hanedanlığın kuruluşuna sahne oldu.

Bölge tarihinde önemli bir yeri olan Babiller, Ur hanedanlığının düşüşünün ardından bölgeyi egemenliği altına almak isteyen birçok krallığı geride bırakıp Mezopotamya'yı egemenliği altına alan güç oldu. Eski Babil İmparatorluğu (M.Ö. 1894-1595) Mezopotamya tarihinin önemli bir bölümünü kapsar. Diğer krallıklarla sürekli mücadele ve savaş içinde geçen sürecine rağmen bölgedeki siyasi durumun ve Ortadoğu'nun ticaret yollarının merkezinde yer almasının da avantajıyla büyük bir gelişim gösterdi. Güney Mezopotamya 300 yıl boyunca ekonomik ve siyasal olarak büyük bir ilerleme kat ederek yüksek bir düzeye ulaştı. Siyasi, kültürel ve ticari bir merkez haline geldi. Komşu ülkeler Suriye, Filistin, Fenike, Hurriler ve Hititler Babil'in etkisinde kaldı. *"Asurlular ve Kaldeliler döneminde, etkisi kuzey batıdaki Ege denizi kıyısındaki ülkelere, kuzeye (Urartu) ve doğuya (İran) yayıldı. Babil uygarlığının İbraniler Grekler ve Romalılar tarafından Avrupa uluslarına aktarılan önemli alıntıları modern Avrupa kültüründe günümüze dek sürmektedir..."*(3)

Sınıflaşma olgusu, askeri örgütlenme, yönetim modelleri, üretim teknikleri vb. Sümer ve Akad uygarlıklarından sonra Babil uygarlığıyla kesintisiz bir ilerleme kaydetti. Bütün bunlar Ortadoğu'yu bir uygarlık merkezi haline getirdi.

Babil'de ticaret oldukça gelişmişti. Kral ve rahipler tamkorum denilen araçlarla ticarete önemli sermayeler yatırıyorlardı. Tamkorumlar çeşitli besin maddeleri, hayvan ya da gümüş ve bakır satıyorlar, önemli bölümü de

aynı zamanda tefecilik yapıyordu. Rahiplerin tefeci tüccarla işbirliği içinde olması dinin sistemle olan bağına görmemiz açısından iyi bir örnektir.

Babil İmparatorluğu'yla sınıflaşma olgusunun kamusal ayrıcalıklarla birleştiğini görürüz. M.Ö. 1792-1750 tarihleri arasında hüküm süren ve aynı zamanda Mezopotamya'yı birleştirip Babil İmparatorluğu'nu kuran kral Hammurabi'nin kendi adıyla yaptığı yasalardan Babillerin toplumsal gelişiminin geldiği evreye ilişkin birçok noktada bilgi edinmek mümkündür. Hammurabi kanunları aynı zamanda insanlığın bilinen en eski hukuk metinleridir ve sınıflı toplum hukukunun temel kodlarını içerir. 282 maddeden oluşan yasanın 33 maddesi yazılı olduğu taşın bozulması sonucu okunamamaktadır. Üç bölümden oluşan metinde toprak sahipleri, tüccarlar, rahip ve tefecilerin ayrıcalıklarını ve toplumun alt sınıfları üzerindeki egemenliklerine güvence altına alma amacını taşır.

Ortadoğu'da Sümerlerin kapısını açtığı uygarlık Akad, Babil çizgisinde hızla ilerleyerek Mısır, Hitit, Asur, Pers, Fenike, Filistin vd. uygarlıklarının harmanlanmasıyla güçlü bir uygarlık mirası bırakmıştır. Taştan metale, tarımdan ticarete, ordulaşmadan denizciliğe birçok ilerleme ve gelişmenin dolayısıyla günümüz uygarlığının kodlarını oluşturup miras bırakmışlardır. Bu noktada tarihin bu dönem kültürel mirasının günümüze olan yansımalarını birkaç başlık altında deşifre etmeye çalışalım:

### **Ortadoğu kültüründe din ve dinin diyalektiği**

İnsanın doğa karşısında verdiği mücadelesindeki zayıflığının kaynaklık ettiği dinsel betimlemeler, insanın doğa karşısında elde ettiği başarılarla birlikte yeni duruma yanıt olacak inanç sistemleri ortaya çıkararak kendini yeniden üretmiştir. Yani hayatta kalma çabası; insanları doğaya, kendinden daha güçlü ve öldürücü canlılara karşı mücadele içine itmiş, bu çabasında başarılı olabildiği oranda öğrenip gelişmiş, doğa karşısında etkin bir güç olabilmeyi başarmıştır. Zayıf ve güçsüz kaldığı olay ve olguları açıklayabilecekleri bilgi ve beceriye sahip olmadığı zamanlardaysa korkuya kapılıp bunlara kutsallık payesi biçmiştir. Onu cezalandırıcı ve koruyucu olarak görmüş, öfkesini dindirmek, gazabından korunmak için hediyeler ve kurbanlar sunmuştur. Kutsallar insanlar için sığınacak manevi bir güç olmuş ve onları inanç sistemleri geliştirmeye itmiştir.

Sınıflı toplumun ortaya çıkmasıyla birlikte ise din egemenlerin iktidarlarını sürdürebilmek, halkın boyun eğmesinin sürekliliğini sağlamak noktasında en önemli araçlardan birisi olmuştur. Marks'ın "Din halkın afyonudur" tanımlaması, dinin işlevini deşifre eden en yakın ifadedir.

Marks'ın bu sözünün isabetliliğini; insanlığın geçmiş olduğu toplumsal evrelerin, bir üstyapı kurumu olan din üzerindeki önemli etkilerine; dinin diyalektiğine baktığımızda rahatlıkla görebiliriz.

Anaerkil dönemin kutsadığı tanrıçalardan ataerkilliğe geçişteki karmaşaya ve nihayetinde erkek egemen sistemlerin tanrılarına dek tarihsel akış bu bölge kültürel mirasında yer alır. Çünkü uygarlığın bir parçası olarak ortaya çıkan çeşitli inanç sistemlerinin de merkezinde yine Ortadoğu vardır. Ortadoğu tarihi aynı zamanda bir dinler tarihidir demek yanlış olmayacaktır. Din bugün olduğu gibi geçmişte de Ortadoğu toplumunun sosyal yaşamını şekillendirme ve yönetmede oldukça önemli bir noktada durur. Totemizm'den onemizm'e, düalizme birçok inanç bu bölgede ortaya çıkmıştır. Yine Müslümanlık gibi tek tanrılı büyük inanç sistemlerinin ortaya çıkıp şekillenmesi de bu bölgede olmuştur. Bu dinler, özlerini bölge uygarlıklarının mitolojilerinden alırlar. Bu noktada Sümer uygarlığı mitolojilerinin; sınıflı toplumların din anlayışı ve şekillenmesine kaynaklık ettiğine tanık oluruz. "Kul" ya da "kulluk" anlayışı halkı egemenler karşısında boyun eğdirmenin argümanlarından. Ve bir "ilkler" uygarlığı olan Sümerlerin damgasını taşır. Sümer dinsel söylencelerine göre insanlar, büyük Ruh Ga tarafından toprak kanla yoğrularak büyük ruhlara hizmet etsinler diye yaratılmıştır. Sümerlerden sonra birçok Mezopotamya ve bölge uygarlıklarında benzer yaratılış destanları ortaya çıkmıştır. Sınıflı (köleci) sisteme de uygun olan bu dinsel motif, sistem ilerledikçe yeni ihtiyaçlara göre şekillendirilip yetkinleştirilmiştir. Din her dönem egemen ve yönetici sınıfa itaati öğütler. İtaat etmeyen tanrının buyruklarına karşı gelmiş olacağını ve cezalandırılacağını belirtir. İtaat eden ise cennetle ödüllendirilir. Böylece şeriat kanunlarının (kökeni Mezopotamya ve Mısır) sosyal yaşama sirayetine tanıklık ederiz. Yine Ortadoğu hukukunu şekillendiren Hammurabi kanunlarının kısasa kısas ilkesi vs. ile kutsal kitaplarda aynen yer aldığını görürüz.

Sümerler din ve devlet sistemi ilişkisini görmemiz açısından oldukça iyi bir örnektir. Sümerlerde devletin başında bulunan Patesi başrahip ve tanrıların vekilliğini yapıyordu. Tapınağın ekonomisini milis kuvvetlerini o yönetiyordu. Ancak 3000'lerin ortasında henüz tek sahibi patesi değildi. Şehirlerde onu seçen ya da görevine son veren halk meclisleri ve yaşlılar kurulu vardı. Uygarlıkta merkezileşme arttıkça bu durum değişti. Ur hegemonyası (2118-2007) döneminde III. Ur hanedanının kralları, iktidarlarını sağlamlaştırmak için soylu sınıfı yönetimden tasfiye ederek kendilerini tanrı ilan ettiler.

Dinde Sümer ve Sami öğelerinin birleştiği Babil'de çok tanrılı bir yapı

içinde kimi tanrıların çift adları vardı. Bunların başında Sümerlerin toprak tanrısı olan Enlil Uruk tanrısı Anum ve Eridu tanrısı olan Ea'dır. Rahipler 3000'lerden itibaren denizler ve yeraltı suları krallığını Ea'ya, gökler krallığını ise Anum'a vererek, bu üç tanrıyı yüce üçlü'de birleştirmişlerdir. Bu tanrılar dışında ülke genelinde kabul edilmiş Güneş (Şamaş), Ay (Sin) ve iki Tarım tanrısı (Temmuz ve karısı İştar) daha vardır. Ve bu tanrılar için birçok ritüel yerine getirilip kurbanlar sunulurdu. Sümer, Akad, Asur gibi Babil'de de güçlü savaşçı, korkusuz kişilikleriyle büyük ruhlar egemen sınıf insanlarıyla özdeşleştirilmiştir.

Babil'de dini inanış çok çeşitliydi. Toplum büyük tanrıların yanında animist ya da preanimist inançlarını sürdürüyordu.

Mısır'da da dini yapı Babil gibi ikicil nitelik taşıyor. Yine öğretim ilişkileri dini şekillendirmektedir. Rahipler bu şekillendirmede baş aktörlerdir. Mısır kralının tanrının yeryüzündeki temsilcisi sayıldığı kült önemli bir yer tutar. Bu kültürde kral (firavun) ölünce tanrı Osiris'e dönüşür. Kralın tanrıyla özdeşleştirilmesiyle köleci devleti meşrulaştırıp kutsallaştırırlar.

Toplumsal ilerlemenin aldığı boyut daha fazla merkezileşmeyi getirdiğinde bunun dine yansımaları olarak tanrı krallar karşımıza çıkar. Öyle ki tanrılar toplumsal savaşların ve iktidar mücadelesinin birer parçaları haline getirilmiştir. Savaşan güçler arasındaki galibiyet ya da yenilgi durumu tarafların tanrıların da zaferi ya da yenilgisi olarak kabul görek yüceltilir ya da yerilir.

Rahipler ayrıcalıklı sınıflarından biridir. Ülke zenginliklerinden, ganimet ve vergilerden büyük pay almaktadırlar. Dolayısıyla halkla egemenler arasındaki çelişkinin sınıfsal konum olarak da bir tarafı durumundadırlar.

Toplumsal gelişmenin aldığı boyut, dinde devrim olarak da tanımlayabileceğimiz tek tanrılı din anlayışını ortaya çıkardığında, uygarlığın da ciddi bir merkezleşme eğilimi içine girdiğine tanık oluyoruz.

Ortadoğu toplumlarında tek tanrılı dinlerin ortaya çıkıp şekillenmeye başlamasının kökeni Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarına dayanır. Bu anlayışın izini Mısır uygarlığındaki merkezleşmenin artmasıyla ortaya çıkan tanrı kral anlayışına dek sürebiliriz. Her dediği kanun özelliği taşıyan tanrı kral anlayışı tek tanrılı dinlerin kapısını da aralamış oldu. M.Ö. 3000 yıllarında Mezopotamya'da ortaya çıkan Zerdüştlük inancı da bu geçiş sürecinin etkin inançlarından.

Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkıp şekillenmesi yeni bir ekonomik ve siyasal sistem olan feodalizmle birlikte oluşmuştur. Tek tanrı anlayışına sahip olan ilk din Yahudiliktir. Yahudilik aynı zamanda kendinden sonra

ortaya çıkmış Hıristiyanlık ve Müslümanlık gibi evrensel nitelik taşıyan ve Ortadoğu'ya birçok yanılla damgasını vuran tek tanrılı dinlere de kaynaklık etmiştir. Hıristiyanlığın çıkışına kadar (iki bin yıl boyunca) biricik tek tanrılı din olmuştur.

Yahudi tarihi hakkındaki bilgilerin önemli bir bölümü dini metinlere dayanılarak ifade edilmiştir. Bu dini metinlerin (Tevrat'tandır) tarihinin M.Ö. 7. hatta Musa ile ilişkilendirilen bazılarının M.Ö. 15. yy.a dek gittiği sanılır. Yahudiler (Museviler) kökenlerini Hz. İbrahim'e dayandırıyorlar. Dini metinlerde Hz. İbrahim'in Ur şehrinden olduğu belirtilir. Hz. İbrahim buradan Harran'a, oradan da kendine vaat edilen Kenan (Filistin)'a gidip burayı yurt edindiği, Kenan'dan yine Mısır'a geçtiği, Mısır'da da fazla kalmayarak geri döndüğü, burada Beyt-i Makdis civarına yerleştiği vb. anlatılır.

Yahudilik kendini seçilmiş bir halk olarak gören İbranilerin dinidir. İsmail oğulları da denilen, göçebe bir yaşam süren bu halk, 121 kabileye bölünmüştür. Yahudilik Mısır'a köleleştirilen İsrail oğullarının Mısır'ın zayıflaması ve II. Ramses'in ölmesinin de yarattığı fırsatla Musa peygamber öncülüğünde buradan kaçıp "vaat edilmiş" topraklara (Filistin) ulaşma çabaları içinde şekillenmiştir. İbraniler Musa peygamberin tanrı (Yahova) ile yaptığı konuşmada tanrının kendilerini seçilmiş bir halk ilan ettiğini, bu seçilmişliğin onları diğer halklardan üstün kıldığını ve bu üstünlüğün Yahova'nın gönderdiği bir Mesih'le hayata geçirileceğine inanırlar. Ancak bunun için Yahudilik titizlikle korunmalı ve yaşama geçirilmelidir. Bu şekilleniş ve inanış tarzı Yahudilerin tarih boyunca uğradıkları kırım ve sürgünlerde dünyanın dört bir yanına dağılmalarına rağmen kendilerini koruyup varlıklarını sürdürmelerindeki etkenlerden biridir. Anca yine de diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi Yahudilikte de ona inananlar arasındaki farklı bakış açıları, çıkar çatışmaları, mezhepsel bölünmelere neden olmuştur. Bu mezhepler Sodikiler, Ferisiler, Esaniler, Sefardi ve Akenozi, Sebataycılık ("Dönmeler")'tir.

Günümüze geldiğimizde Yahudilerin nüfus yoğunluğu 1948'te kurulan İsrail'de bulunmaktadır. Siyonist bir anlayış üzerinden inşa edilen bu devlet ABD'nin bölge karakollarındandır. Siyonist devlet anlayışı Filistin'i işgal ve terör politikası nedeniyle bölge halkının yoğun tepki ve nefretini kazanan bu devlet, anti-semitik zemini güçlendirmiş ve bölgede Yahudi inancına sahip insanların diğer inanç ve dinlere mensup insanlarla arasına duvar örülmesine hizmet etmiştir.

Tek tanrılı ikinci din olarak ortaya çıkan Hıristiyanlık aynı zamanda dünyada en geniş kitleyi de etkisi altına alan dindir. Ancak bugün Ortadoğu söz konusu olduğunda kapsam ve etkilediği kitle açısından

Müslümanlıktan sonra gelir ve Hıristiyanlık, Müslümanlığa göre daha fazla bölünmüş bir dindir.

Hıristiyanlığın ortaya çıktığı dönemde bölgede eski uygarlıklar çökmüş, bölgenin doğusu Pers hakimiyetine, batısı ise Roma İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmişti. Burada eskişehir de artık Romalı vali ya da yerli kukla Perslerce yönetiliyordu.

Hıristiyanlık, Roma İmparatorluğu'nun bölgede egemenlik kurduğu bir dönemde halkın Roma yönetiminin zulüm ve sömürsünden kurtulma umudu ve arayışı içerisinde oldukları bir dönemde ortaya çıktı. İsa yönetimin ve yozlaşan Yahudi ruhban zümresinin teşhirini yaparak özgürlük, barış ve bolluk içinde olacak bir geleceği vaaz edip, kurtuluş yolu sundu. Ona inananlarca tanrılaştırıldı. Ancak içerisinde bulunan, siyasi ve sosyal koşullar İsa'nın egemen sınıfın şimşeklerini üstüne çekmesine neden oldu. Sonuç itibariyle İsa'nın Yahudi din mahkemesi tarafından, çarmıha gerilerek öldürülmesi kararı verildi. Yahudi valisi Pontius Platus'un kararı onaylamasıyla çarmıha gerilerek öldürüldü.

Hıristiyanlığın başlangıçta Yahudilikten ayrı olmayıp, mezhepsel bir özellik taşıdığı, İsa'nın ölümünden sonra havarileri tarafından ayrı bir din olarak örgütlendiği ifade edilir. İsa'nın ölümünden sonra bu havariler ilk Hıristiyan cemaatini oluşturmuş ve İsa'nın öğretilerini sistemleştirerek kurallara dönüştürmüşlerdir. Hıristiyanlık İsa'nın ölümünden ancak 200 yıl sonra Yahudilikten ayrı bir din olabilmiştir.

Havariler İsa'nın öğretilerini Filistin'den başlayarak doğuya (Küçük Asya, Suriye, Mısır), ardından batı eyaletlerine (Roma Afrika'sı) yayarak kısa sürede geniş kitlelerle buluşturmayı başardılar. Ancak Hıristiyanlığın havariler üzerinden büyüyüp gelişmesi mezhepsel ayrılıkların da nedeni olur. Ayrıntılardaki anlaşmazlıklar yorum farkları, Hıristiyanlıkta mezhepsel ayrışmalara ve oldukça parçalı bir duruşa neden olmuştur. Ayrışmalardaki çelişkilerin temelinde İsa'nın sıfatlarının (insan-tanrı) yorumlanışındaki farklılıklar vardır. Hıristiyanlığın kutsal kitabı olan İncil'in çok fazla olan sayısı sonradan dörde (Markos, Matta, Yuhanna, Luka) indirilse de Hıristiyanlığın girdiği her bölgede yerel din ve kültürlerle kaynaşması yorum ve görüş farklılıklarının korunmasını getirmiştir.

Hıristiyanlık çıkış dönemindeki özgürlükçü yapısını, esnek duruşunu giderek yitirmiş, zamanla egemen sistemle bütünleşmiştir. Bu durumdan memnun olmayan alt sınıfların özgürlükçü eğilimleri yeni öğretiler ve yeni kiliseler kurulması sonucunu doğurmuştur...



Bugün Ortadoğu'da birçok farklı kiliseye (Gregoryan, Ermeni, Kıpti, Nesturi, Asuri, Maruni vb.) bağlı milyonlarca Hristiyan insan yaşamaktadır. Mısır, Suriye, Lübnan nüfus olarak en yoğun buldukları ülkelerdir.

Hristiyanlığın ardından ortaya çıkan Müslümanlık bugün Ortadoğu'da % 90'ın üzerinde bir nüfusun inancı olarak ayrıca önem taşır. Bu yanı sıra bugün Ortadoğu kültürüne damgasını vuran dini inanç da diyebiliriz.

Müslümanlığın Arap Yarımadası'nda ortaya çıktığı dönem; Arap Yarımadası'nda gelişen ekonomik ilişkilerin aldığı boyut, eski tarzın mevcut ihtiyaca artık yanıt olmadığı ve "yeni"nin kendini dayattığı bir süreçtir. Bu yanı sıra İslamiyet'in çıkışında devrimci bir yan da mevcuttur. İslam'ın kurumlaşma devletleşme süreci yoğun bir toplumsal çelişkiler içerisinde olmuştur. Arap toplumunda yozlaşmış bir kabile düzeni yoğun sömürü altında ezilen sefalet içinde bir halk gerçekliği vardı. Muhammed İslam diniyle ezilen halka "hak ve adalet", üst sınıflara da güvenli bir ticaret ve bölge egemenliği vaat ederek, her iki kesimden de önemli bir kitleyi arkasına almayı başardı.

İslam öncesi Arap Yarımadası kabile dokusuyla sosyal ve siyasal açıdan dağınık bir karaktere sahiptir. Dini yapı da bu dağınıklığa paralel bir şekillenmiştir. Bölgenin bir kısmı yaşam koşulları açısından elverişsiz (çöl vs.) bir kısmı ise tarıma elverişli yapısıyla olumlu bir özellik taşımaktadır. Dolayısıyla bölge, yerleşik ve göçebe yaşamın iç içe geçtiği bir toplumsal yapıyla karşımıza çıkar. Bölgenin kuzeyi, Bizans ve Sasanilerin hegemonya savaşına tanıklık ederken bir yandan da bu iki ülkeye bağlı yeni yeni devletçikler kurulmaktaydı. Bölgenin güneyi benzer bir istikrarsızlık içerisinde çalkalanıyor, dönemin hegemon güçleri giderek zayıflarken kimi Arap kabileleri bir araya gelmeyi başararak bölgeyi egemenliği altına almaya çalışan Bizans ve Sasani planlarını boşa çıkarmayı başarmışlardı. İslamiyet öncesi bölgede Hristiyanlığın yanı sıra Zerdüş ve birçok "çok tanrılı" dini inanış söz konusuydu.

İslamiyet'in ortaya çıktığı Hicaz bölgesi (Mekke, Medine, Taif üçgeni) tarım ve ticaret merkezi olarak öne çıkmıştır. Tarihi M.Ö. 10. yy.a kadar uzanan Yemen de yaşam tarzıyla, köklü gelenekleri, sosyal, siyasal, düşünsel alanlardaki gelişkinliğiyle her dönem bölgenin diğer yerlerinden ileri bir noktada durmuştur. Tarıma elverişli koşullarıyla yerleşik kentlere sahip bir yeri. Hicaz yine aynı coğrafi özellikleri taşımasıyla Yemen'in sahip olduğu birçok özelliğe sahiptir. Dolayısıyla istilacı kabilelerin her dönem hedeflerinde olmuştur. Saldırıları yakıp yıkmaya, yağma ve kabile düzeninin anarşist yapısına karşı Arap Yarımadasının bu iki bölge sakinleri merkezi bir siyasal

örgütlenme arayışına itmiştir. Var olan “anarşist” yapı ortadan kaldırılmadan ne var olan iktisadi yapı korunabiliyor ne de geliştirilebiliyordu. Bu durum tarım ve ticareti ciddi anlamda olumsuz yönde etkiliyordu. Mevcut durumu ortadan kaldırmak için çaba harcayanlar olsa da, bu eğilimin güçlenmesi yerleşik hayata geçişin hızlanması ve ticaretteki artışla ancak 7. yy.ın başlarından itibaren şekillenmeye başlamıştır. Bir ticaret şehri olan Mekke kabilelerin oluşturduğu konfederasyon, var olan üretim ilişkilerinin seviyesine ihtiyaca yanıt olmasa da kabile ufkunu aşma çabası noktasında iyi bir örnektir. Var olan durumu aşmak aşiretler arası ilişki ve çelişkilerin yarattığı durağanlığı ortadan kaldırmak ve ticaretin sağlıklı bir şekilde yürütülmesi için kervanların güvenlik sorununu ortadan kaldırmak şarttı. Muhammed’in de içinde bulunduğu birçok Mekke ileri geleni çözüm yöntemleri üzerine tartışmalar yürütüyor, “Halful Fudul” (Fazilet Anlaşması) gibi anlaşmalarla aşiret yapısını aşma girişimlerinde bulunuyorlardı. Bütün bu arayışlar Arabistan’ın siyasi birliğini sağlayacak, kabileciliği değil ümmetçiliği esas alan yoksul bedevilerin ticaretin gelişmesine engel olan, içe dönük öfkelerini “cihat” adı altında dışarıya yöneltecek, Muhammed’in öncülüğünde yeni bir din ve siyasal hareket olan İslamiyet ortaya çıkacaktı.

Hz. Muhammed’in doğumunun 570 yılı olduğu kabul edilir. Mekke’nin siyasal yaşamında önemli bir yeri olan Kureyş Kabilesinin Haşimi boyundandır. Tüccar bir aileden gelir. 25 yaşında, 40 yaşında zengin bir tüccar olan Hatice ile evlenerek sınıf atlamış, ticari ve siyasi etkinliğini artırmıştır.

Muhammed kendini peygamber ilan ettiğinde 40 yaşındaydı. Yakın çevresine kendini kabul ettirdikten sonra; Arap kabilelerini tek tek ziyaret edip, önüne koyduğu hedeflerini anlattı. Onlardan kendini desteklemelerini ve sahiplenmelerini istedi. O günkü toplumsal ufkun çok ilerisinde olan bu tahhütler İslamiyet’in şekillenmesi ve Muhammed’in politik önderliğiyle birlikte hayat buldu. Muhammed kısa sürede çevresinde önemli bir kitle toplamayı başardı. Başlangıçta gizlice örgütlenme yolunu seçen Muhammed, Hz. Ömer’in İslamiyet’i kabul etmesinin ardından örgütlenme çalışmalarını açık bir şekilde yürütmeye başladı. Muhammed’in yürüttüğü propagandanın etki alanını genişletmesi, savunduğu dini ilkelerle birleşince başlangıçta Muhammed’i ciddiye almayan Mekke üst sınıfını tedirgin etti.

Mekke ticaret şehri olmasının yanında aynı zamanda Arap Yarımadasının dini merkeziydi de. Hacer-ül Esved’le Kabe bir tapınak olarak bütün Arap halkından saygı görmekte, yılın belirli aylarında ziyaret edilmekteydi. Kabe’nin çevresi dönemin çok tanrılı inanış şekillerinin yansıması olan hemen her kabilenin birer sembolü olarak da düşünebileceğimiz 360 civarında puta

da ev sahipliği yapmaktaydı. Muhammed'in keskin bir paganist (put karşıtı) olması yüksek zümreyi ürkütmüş, Mekke'nin bir inanç merkezi olmasının getirdiği kazançların etkileneceği düşüncesiyle, bu üst sınıfın önemli bir bölümü Muhammed'e karşı tavır alıp üstünde baskı kurmaya çalışmışlardı. Müslümanlık artık eski dini inançlara bir tehdit olarak görülmekteydi.

Muhammed'in üstündeki baskı, koruyucusu olarak görünen ve Mekke'nin önde gelen isimlerinden olan amcası Ebu Talib'in ölmesiyle iyice artmıştır. Muhammed, peygamberliğini ilan ettikten 10 yıl sonra var olan baskıların da etkisiyle 622'de Hicret denilen olayı, Mekke'den Medine'ye göçü gerçekleştirdi. Medine taraftarlarınca bir dini ve siyasi önder olarak karşılandı. Medine Yahudi ve Hıristiyanların yaşadığı tek tanrı inancıyla tanışmış ve ona açık bir şehirdi. Ayrıca sınıfsal çelişkiler Mekke'de olduğu kadar keskinleşmemişti. Medine'de devletin temelleri atılmış toplum tarafızsız bir hakem ya da devlet başkanı arayışı içindeydi. Muhammed bu araya yanıt olan kişi oldu.

Müslümanlar için Hicret; siyasal ve sosyal olarak yayılıp, genişleme, bir atılım içine girme fırsatıydı. Bu fırsat iyi kullanıldı. İslam'ın etki alanı, inanları arttıkça Muhammed'in gücü de artıp otoritesi sağlamlaştı. Nitekim İslam dininin yasaları iktidar noktasında peygamberin iradesini kutsuyor, onu ayrıcalık ve üstün bir yere koyuyordu. Ayrıca İslam dininin gündelik hayatın her alanına sirayet eden geniş bir içeriğe sahip olması, ayrıca bir güç kaynağı oluşturuyordu. Ancak Mekke kabileleri Muhammed'in artan gücünden ciddi bir rahatsızlık duyuyordu. Ticaret kervanlarının da sık sık basılıp, yağma edilmesi ise ayrıca bir sorundu. Mekke kabileleri bütün bunlara son vermek adına Hicret'in ikinci yılında topladıkları orduyla Medine üzerine yürüdüler. Tarihe "Bedir Savaşı" olarak geçen bu savaşta saldırganlar geri püskürtülerek yenilgiye uğratıldılar. Muhammed'in önderliğini sağlamlaştıran bu zafer aynı zamanda Müslümanların Mekke gibi güçlü bir güce karşı durabildiğinin de göstergesi oldu. Bu durum Müslüman kabilelere yenilerini ekledi. Bir yıl sonra Mekkeliler büyük bir güçle yeniden Medine'ye saldırdığında Müslümanları Uhud'ta yenilgiye uğratsalar da hem kendi kayıplarının çokluğu hem de Müslümanların şehri korumak için çevresine boydan boya kazdıkları hendekleri aşamamaları sonucu şehri ele geçiremediler. Bu savaştan sonra Muhammed bedevi çöl kabilelerinin bir çoğunun desteğini aldı. Bütün bu zaferler Muhammed'in önemli bir siyasi gücü elinde toplamasını getirdi. Muhammed'in artık İslam dinine katılım noktasındaki çağrısı tek tek insanları, kabileleri aşmıştı. Kimi şah ve kralara da mektuplar yazarak İslam'a davette bulunuyordu. Küçük çaplı toprak

fethleriyle İslam'ın etki alanını genişletiyordu. Bu süreçte Medine'de güçlü Yahudi kabileleri "Beni koynuka", "Beni Nadir", "Beni Kureyze" kabileleri katliam ve kıyımlarla ya yok edildi ya da sürgüne mecbur bırakıldı. Bu kabilelerin kadın ve çocukları cariye ve köle olarak kullanıldılar.

İslam'ın gerçek anlamda bir atılıma geçmesi 630 yılında hiçbir direnme gerçekleşmeden elde ettikleri Mekke'nin fethi sonrası olmuştur. Kısa bir süre sonra Taif şehrinin etrafındaki bölge ile birlikte ele geçirilmesiyle, Hicaz bölgesi tek bir önderlik altında toplanmıştır. Mekke'nin fethinden iki yıl gibi bir süreden sonra Arap kabilelerinin tümü bu yeni güce tabi olmak zorunda bırakıldı.

Muhammed 23 yıllık peygamberliğinin ardından öldüğünde geride hassas dengeleriyle her an parçalanma riski olan birleşmiş bir Arabistan bıraktı. Ancak Muhammed'in ölümünün ardından kabileler arası rekabet, ayrıcalıklarının koruma isteği Musevilik ve Hıristiyanlıkta olduğu gibi Müslümanlığı da mezhepsel bölünmeye götürdü.

İslamiyet'te kabileler arası ilk çatışma Muhammed'in ölümünün ardından halifenin kim olacağı üzerinden gelişti. İlk halife Ebu Bekir seçildi. Bundan memnun olmayan kimi kabileler İslam'dan vazgeçip eski dinlerine döndüler. Kimi kabileler ise zekat ve vergi vermeme karşılığında halifeye bağlılıklarını devam ettireceklerini bildirdiler. İslam'a karşı ilk ayaklanma "Ridde savaşları" (Dinden dönen kabilelere karşı verildi) sonucunda bastırılarak İslam devleti uçurumun kenarından döndürüldü. Ancak bu bastırma hareketi sırasında uygulanan katliam ve şiddetin boyutları katliama uğrayan ayaklanmacılarda bıraktığı etki yüzyıllara canlı kalmış ve bu kabileleri muhalif bir duruşa itmmişti. İslam'a karşı ilk direnen bedevi kabileler ilginç bir şekilde İslam'ın yayılmasında temel güç olmuştur. Savaşlarda elde edilen ganimetlerden önemli miktarda pay verilen bu kabilelerin İslam'a bağlılığı sağlanmıştı. Fethedilen ülkelerin ganimeti ya da cizye olarak alınan para ve mallar siyasi dengelerin hassasiyeti gözetilerek dağıtılmıştır.

Fethedilen ülkeler İslam'ın cihat anlayışına uygun olarak direniş odaklarını acımasızca bastırmak, yerel önderlerin katledilmesi ve geriye kalan kesimin Müslümanlaştırılıp elde edilen zenginliklerden pay verilerek işbirlikçi haline getirmek şeklindedir. Bu anlayışla İslam'ın ilk üç halifesi (Ebu Bekir, Ömer, Osman) döneminde elde edilen topraklar İslam devletinin diğer dönemlerinden oldukça fazladır. 7. yy.ın sonlarında ise artık büyük bir İslam İmparatorluğu söz konusuydu. Bu imparatorluk "... *kimi zaman Asya'da Hindistan ve Çin sınırlarının ötesine, batıda Güney Akdeniz kıyılarını izleyerek Atlantik Okyanusu'na, güneyde Afrika'nın kara insanların,*

*kuzeyde Avrupa'nın beyaz insanların ülkelerine kadar yayılıyordu."*(4) Bu coğrafi egemenlik aynı zamanda Arap dili ve İslami kültürünün de bu bölgeleri egemenliği altına alması demektir. Yine bölgenin ekonomisi ve ticari yollarının Arap İslam imparatorluğu denetimine geçmesi anlamına da gelir.

Devlet sınırlarının hızla genişleyip büyümesi, yönetimi de güçleştiriyor, ciddi sorunlara neden oluyordu. Seçimle işbaşına gelen ilk dört halife döneminde İslam devleti çıkar çatışmaları ve ayaklanmalarla sarsıldı.

İlk halife Ebu Bekir dışındaki üç halife de bu çatışma ve ayaklanmalar içerisinde öldürüldü. Ancak 17 Haziran 656'da 3. Halife Osman'ın yönetim anlayışının da neden olduğu bir isyan sonucunda öldürülmesi İslam tarihinde bir dönüm noktası niteliğindedir. Tarihte ilk kez bir halife ortak inancı paylaştığı Müslümanlarca öldürülüyordu. Sonuç itibarıyla Osman'ın bu şekilde öldürülmesi Müslümanların birbirleriyle kıyasıya savaşa girdiği bir iç savaş döneminin kapısını açmış oldu. İsyancılar halifelğe Muhammed'in amcasının oğlu ve damadı olan Ali'yi getirdiler. Ali halife olarak Müslümanların önemli bir kısmının desteğini aldı. Yandaşlarına, Şiatül Ali (Ali'nin Partisi) bugünkü adıyla Şiiler denildi. Şiatül Ali'nin İslam'da Emevi Hanedanlığı döneminde ortaya çıkan 2. İç savaşta 680 yılında Ali'nin oğlu Hüseyin'in önderlik ettiği ve yenilgiyle sonuçlanan isyanda yapılan katliam dini bir mezhebe (Şii) dönüşmesini hızlandırdı. Kerbela katliamı olarak adlandırılan bu olay Şiilerin İslam tarihi görüşlerini değiştirdi. Şiiler katliamı birçok ritüellerle bugün de acı ve yas günü olarak anmaya devam ederler.

4. halife olarak Ali, Müslümanlar arası iç savaşını bitirmek için büyük çaba harcarsa da bunda pek başarılı olamadı. Nitekim beş yıllık halifeliği 661 yılında bir suikast sonucu öldürülmesiyle sona erdi.

İslam devleti yönetimindeki yozlaşma, siyasi iktidar kavgası, sınıfsal çelişkilerin keskinleşmesi, toplumsal ve mezhepsel bölünmeyi getirdi. Halifelik makamı Ali sonrası babadan oğla geçen bir kurum haline dönüştü. Bu kurumu yüzyıla yakın bir süre Emeviler, beş yüzyıl da Moğol ordularının 1258 yılında ortadan kaldırdığı Abbasi hanedanlığı temsil etti. Halifelik kurumu ortadan kaldırıldığında içi boşaltılmış, etkinliği olmayan, sembolik bir mevkiden başka bir şey değildi. Bu kurum daha 10. yy başlarında bütün etkinliğini yitirmiş, halifeler aynı zamanda vali olan generallerin kuklası durumuna getirilmiştir.

## **Türkiye'nin Ortadoğu'ya gelişleri, devletleşmeleri ve yeni bir din; İslamiyet**

Türklerin Ortadoğu'ya akınlar halinde gelişleri 11. yüzyılda gerçekleşmiştir.

Bu dönem İslam devletinin zayıflamaya ve toplumsal olarak bölünmeye başladığı; imparatorluğun hanedanlıklara ayrıldığı, halifelik kurumunun etkisizleştiği, mezhepsel parçalanmanın keskinleştiği bir dönemdir. Ayrıca bu dönemde yine İslam devletinin ekonomisinin giderek kötüleştiği, önceki yüzyıllarda oldukça gelişkin olan ticari ilişkilerin kimi ülkelerde (Baltık devletleri ve Rusya) tamamen bittiği, içte üretim anlamında ciddi bir daralmanın söz konusu olduğu bir dönemdir. Ancak Türklerin bölgeyle teması daha eskilere, cahiliye dönemine (Müslümanlıktan önceki dönem) dek gider. Bu ilişki 5. yüzyıl sonlarında batıya doğru ilerleyen Göktürlere komşu olan Sasaniler aracılığıyla dolaylı bir ilişki şeklindedir. İpek yolu üzerinden yapılan ticari bir ilişkileniş de mevcuttur.

Savaşlarda esir edilip köleleştirilen ya da paralı asker olarak kullanılan Türklerin, Arap ve İran ordularında önemli görevler üstlendiği biliniyor. Yine küçük yaşta köle olarak alınıp, asker olarak yetiştirilen, iyi eğitilmiş birçok Türk, bu ülke ordularında ve siyasi yaşamda önemli görevler aldılar. Hatta tarihin ilerleyen dönemlerinde, 868 yılında Mısır'da ilk bağımsız hanedanlığın kurucusu köle bir Türk askeridir. Ya da 962-1186 yılları arasında hüküm süren Gaznelilerin kurucusu yine bir köle Türk'tür.

Türklerde Müslümanlık, Karahanlıların 960 yılında bu dine geçmesine kadar kişi ya da grupların geçişi şeklindeydi. Karahanlıların bir hanedanlık olarak Müslümanlığı kabul etmesi bu dinin Türkler içinde yayılması açısından önemli bir yerde durmaktadır. Ancak Müslümanlığa geçiş Türklerin milli kimliklerinin yerini İslami kültür alıp silmiştir. Bundaki en önemli etken Türklerin geçmişlerinden kopup Ortadoğu İslam uygarlığıyla özdeşleşmeleridir. Türklük eşittir İslam algısı hem batı hem de doğu uygarlıkları açısından kabul görmüş bir formülasyondur. Yaşamın her alanına dair kuralları olan İslam dini dilden edebiyatı, sanattan sosyal yaşamdaki rolüne kadar bir bütün Türk kültürel yaşamında büyük değişikliklere neden olmuştur. Yine İslam öncesi Türklerin dini inanışlarından olan, Totenizm, Şamanizm, Animizm, Budizm, Yahudilik, Hıristiyanlık vb. dinlerin etkisi İslam dinine geçişleriyle tamamen ortadan kalkmıştır. Bunun temel nedeni Türklerin İslam dinini kendi yaşamlarına uyarlamadan bir bütün olarak benimsemeleridir.

Türklerin Ortadoğu'ya akınlar halinde gelip yerleşmeleri 10. yüzyılda Maverünnehir bölgesine haki olan Samaniler devletinin yıkılmasından sonra bu devlet toprakları üzerinde hakimiyet kuran, kuzeyde Karahanlı ve güneyde Gazneli devletlerinin rekabetleri arasında sıkışan Oğuzların, özellikle Gaznelilerin 11. yüzyıl başında gelişen saldırıları nedeniyle buldukları toprakları terk edip yeni bir yaşam alanı aramak zorunda kalmalarıyla

gerçekleşmiştir. Maverâünnehir bölgesine yerleşmeden önce yaşadıkları ve Oğuzları yerlerinden atan Kıpçakların hakimiyetine giren "Siri Derya"ya dönme imkanı kalmayan Oğuzların bu arayışına 1016 yılında 3000 kişilik bir askeri güçle Horasan üzerinden Azerbaycan ve Doğu Anadolu'ya kadar yaptığı Gaza Seferi yanıt oldu.

Bu dönemde bölgeye benzer nedenlerle gerçekleşen göç dalgalarının içinde Selçuklu ailesinin önderlik ettiği grup ayrıca önemlidir. Selçuklular 10. yüzyıl sonlarında bölgeye girip Buhara'ya yerleşerek Müslüman olmuşlardır. Yerleşimlerinin ilk dönemlerinde birçok Müslüman hanedana, topladıkları ordularla hizmet ettiler. Kısa süre sonra ise hizmet ettikleri en son hanedanlık olan Gaznelilerden ayrılarak bu hanedanlığa karşı verdikleri mücadeleyi kazanarak giderek büyüttükleri sınırlarıyla büyük bir imparatorluk, Selçuklu İmparatorluğu'nu kurmuşlardır. 12. yüzyılda Çin'den gelen Moğol istilacıların karşı aldıkları yenilgi, iç isyanlar ve Haçlı Seferleri neticesinde sarsılan imparatorluk, Sultan Sencer'in 1157'de ölmesinin ardından küçük devletlere bölündü. Halefi olarak kurulan Anadolu Selçuklu devleti varlığını 14. yüzyıla kadar çeşitli şekillerde sürdürdü.

Bölge, 1206 yılında Moğol boylarının birleşip Moğol beylerinden Timuçin (Cengiz Han)'ın önderliğinde kurulan Moğol İmparatorluğu'nun büyük istilasından da payını almıştır. Bu istila yer yer büyük tahribatlara neden olsa da bölgenin bütün uygarlıklarını aynı derecede etkilemiştir. İstilanın en kalıcı etkilerinden biri halifeliliğin ortadan kaldırılmasıydı. Yine bu istilayla ticaret kuzeyde Anadolu'ya doğuda İran'a batıda Mısır'a ve güneyde Kızıldeniz'e kaymıştır. Böylece Akdeniz ülkeleriyle bağı koparılan Fırat ve Dicle vadisi doğu-batı ticaret yolu olmaktan çıkmıştır.

*"Halifeliliğin yıkılmasını izleyen dönemde Ortadoğu'da iki büyük kültür bölgesi arasında bir bölünme oldu. Kuzeyde merkezi İran yaylasında olan ve batıda Anadolu ile Osmanlı Türklerinin Avrupa'da fethettikleri topraklara, doğuda Orta Asya'ya ve Hindistan'ın yeni Müslüman imparatorluklarına uzanan İran uygarlığı vardı. Bu ülkelerde Arapça, din ve din bilimlerinin, hukukun diliydi, ama Arap edebiyatı çok az tanındı. Edebi sanatsal yaşamda ise 'İran intermezzosu' sırasında başlayan, Türk hanedanları döneminde yeni bir Rönesans'a kavuşan Müslüman İran gelenekleri hakimdi. İran'ın, doğusunda ve batısında Orta Asya ve Anadolu'da Türkler arasında Pers klasiklerinden etkilenen ve beslenen yeni diller ve edebiyatlar ortaya çıkıyordu. İran bölgesinin güneyinde eski Arapça konuşan uygarlık merkezleri, ihmal edilmiş, Irak eyaleti ve Afrika kıtasına batı ve güneyden inen yollarıyla yeni bir merkez olan Mısır*

*vardı. Bu ülkelerde sanatta ve özellikle mimaride bazı Pers etkilerine karşılık Pers dil ve edebiyatı pek bilinmiyor ve edebi kültür, eski Arap edebiyatı çizgisinde geliyordu.*

*Politik olarak her yerde Türkler ve Moğollar hakimdi. Akdeniz'den Orta Asya ve Hindistan'a kadar olan ülkelerde Türk ya da Moğol hanedanları hüküm sürüyordu ve Memlukların Suriye-Mısır imparatorluğu bile Akdeniz'in kuzeyindeki Kıpçak ülkesinden getirilen Türk Memluklardan oluşan bir yönetici sınıf tarafından sürdürülmekte ve savunulmaktaydı. Daha sonraları Çerkezler ve Kafkaslardan gelen diğerleri bunlara yardımcı olmuşlar, hatta bazı yerlerde yerlerini almışlardı.*

*İki bölge arasında bu giderek büyüyen kültür çeşitliliği ve politik çatışma çağında başlıca birleştirici faktör dindi..."(5)*

Türk tarihi denince Osmanlı İmparatorluğu'nu atlamamak gerekir. Dini, çok uluslu yapısı dolayısıyla kültürel dokusuyla bir bütün baktığımızda tam bir kozmopolit yapı içinde olan bu devlet, köken olarak Selçukluların ve Türk göçmenlerin Anadolu içlerine yayılmasıyla oluşan bir beylikti. 12. yy'ın sonunda kurulan bu beylik, verimli tarım alanları, İran ve uzak Asya'dan Akdeniz'e uzanan ticaret yollarının önemli noktalarında bulunan kentlere sahipti. Hızla büyüyen beylik, 15. yy'da artık sınırları giderek genişleyen bir imparatorluğa dönüşmüştü. Askeri feodal karaktere sahip olan bu imparatorlukta Türkler devlet bürokrasisi içinde yer alıyordu. 700 yıllık bir varlığın ardından 20. yy'da ortadan kalkan imparatorluğun yıkıntılarından kurulan TC, Türklerin, varlıklarını sürdürdükleri başka bir bölge devleti oldu.

## **Ortadoğu kültüründe biat ve direniş**

Biat ve direniş, iç içe geçmiş Ortadoğu sosyolojisinde, önemli bir yere sahip iki zıt olgudur. Biri diğerinin reddi olmakla birlikte mücadelesini de içerir.

"Biat", biat etmek; -"Bir kimsenin egemenliğini tanımak", "bir kimsenin egemenliği altına girmek", - "Özel mülkiyetin nüvelerinin ortaya çıkmaya başlamasından bu yana toplumsal bir gerçeklik olarak varlığını korumasıdır."

Sınıflı toplumların gelişip yerleşmesi, toplumsal bir sistem haline gelmesiyle "kültürleşen" bir olgudur. Egemenlerin halk üzerindeki iktidarı halkı hiçleştirme halidir de diyebiliriz. İnsanlık tarihinin her döneminde halkın tepkisine, isyanlarına kapı aralamış, toplumsal "ret"le yoğrulmuş bu dayatma, egemenler ve halk arasında keskin çelişkileri, çatışma noktaları oluşturmuştur.



Egemenler halkın biat etmesini sağlamak için birçok araç kullanır. Bu araçların başlıcaları başta devletin ideolojik aygıtları olmak üzere; yalan, yanıltma, şiddet ve terör yöntemleridir. Ortadoğu söz konusu olduğunda bu araçların hem bölge egemenleri hem de emperyalist güçlere halk üzerinde fazlasıyla kullandığı, kullanılmaya devam edildiği bir gerçektir. Buna karşın bölge halkının hem kendi egemenlerine hem de emperyalist devletlerin saldırılarına karşı önemli bir direniş geleneğinin oluşturmuş olduğu da başka bir gerçektir.

Biat kültürü statik ya da değişmez değildir. Her şeyin olduğu gibi onun da bir diyalektiği vardır. Bin yılların mirası olan bu kültürün insanlık tarihinde en vahşi ve çıplak hallerini köleci dönemde görsük de bu kültür bütün sınıflı toplumlarda varlık bulmuş/bulmaktadır. Köleci dönemde insanı tutsak edip mülkiyetine alan "sahip", feodal dönemde toprağı tekeline alıp köylüyü yaşamak için kendine bağımlı kılan angaryacı, rantçı feodal bey, ya da kapitalist-emperyalist sistemde yaşamak için sattığı emek gücü dışında hiçbir mülkü olmayan proletaryanın sermayedar karşısında durduğu nokta. Bütün bu örnekler biat etmenin ya da biata zorlanmanın farklı şekillerde yansımasından başka bir şey değildir. Özgünlükleri ekonomik sistemlerin ezen-ezilen ilişkisiyle ilişkilenebilirlerdir. Dolayısıyla bugünden baktığımızda bu kültürü ele alırken esas alacağımız noktaların başında Ortadoğu'yu oluşturan ülkelerin özgünlüklerini de göz ardı etmeden yarı-feodal, yarı-sömürge yapıları olmalıdır. Ayrıca ve elbette bu durumun üs yapıya olan yansıması ve kapitalist-emperyalist sistemin politikalarının bölge ve bölge ülkeleriyle olan ilişkilerini irdelemek gerekir. Ama hepsinden önce bu kültürü kavramak, kökenine inmek, kimi tekrarlara da düşmeyi göze alarak egemenlerin çıkarlarını korumak için halka karşı kullanılan en etkili silahlardan biri olan, bu kültürün oluşmasında tartışmasız önemli bir yerde duran **kulluk anlayışı** ve **köleliğe yaklaşımıyla** ayrıca ele almak gerekir.

Sınıflı toplumlarda din insana, itirazsız biat etmeyi buyurur. Halka bunun tanrının isteğı ve ona kulluk borcu olduğu söylenir. Elbette tanrının ve onun yeryüzündeki temsilcilerinin, peygamber ve kutsal kitaplarının aslında egemenlerin sözcüsü olduğu gerçeğini gizleyerek!

Kulluk anlayışının tarihin ilk uygarlığı olan Sümer çıkışı olduğunu ifade etmiştik. Köleci toplumsal yapının yeşermeye başladığı döneme denk düşen bu anlayış, sistemle de uyumlu bir şekilde ilerleyip gelişmiştir. Dinsel motife de uygun olarak bu dönem köle sahipleri ağırlıklı olarak tapınaklar –bunu üst düzey dini temsilciler diye de okuyabiliriz- ve yöneticilerdi. Savaş esirleri olan ilk köleler başlangıçta çok fazla sayıda değildi. Köleler bu

dönem ev işlerinde, tarlada ve hayvan bakıcılığında kullanılırdı. Yine uygarlığın ilerleyişi içerisinde “kul”u olunan tanrısal gücün yeryüzündeki temsilcisi ya da yansıması olarak “Tanrı kral” anlayışının toplumlara sirayet ettirilip kabul gördürüldüğünü biliyoruz. Buna bir nevi “kula kulluk etme” anlayışı, tanrının yeryüzündeki temsilcisi ya da suretine biat da diyebiliriz.

Yahudilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık tek tanrılı dinlere baktığımızda bütün dinlerde kul anlayışı ortak bir yerde duruyor. Hepsini tanrıya iman, verdikleriyle yetinip şükretme, sabır vb. telkin edip karşılığında öteki dünyada cennetle ödüllendirilecekleri bu dünyada sahip olmadıkları her şeye orada sahip olacakları öğretilir. Tanrıya biat etmemenin bedeli ise tarifsiz acıların çektirileceği cehennemdir. Buna halkı korkuyla terbiye etmenin başka bir biçimidir de diyebiliriz.

Dinin köleliğe yaklaşımı söz konusu olduğunda ise farklılıklar olsa da üç dinde de “din kardeşliği” anlayışı kölelerin durumunda iyileştirme nedenlerinden olmuş, özgürlüklerini satın alabilmenin ya da azat edilmelerinin yolunu açmıştır. Muhammed’in hadislerinde kölelere karşı iyi davranılması, onların azat edilmesi yönünde tavsiyede bulunduğu yazılmıştır. İslam kölelik hukukunda özgür bir Müslüman köleleştirilemezdi. Ancak sonradan Müslümanlaşan bir kölenin azat edilmesi gerekmediği gibi ondan doğan çocuk da köle statüsündeydi. Gayri Müslimlerin de Müslüman olmamaları şartıyla köle edinme hakları vardı. Ancak edinilen köle İslam dinine geçerse sahibi onu azat etmek ya da satmak zorundaydı. Yahudilikte de benzer bir anlayış söz konusuydu. Yahudi bir köle Yahudi olmayan birine satılamazdı. Savaş esirleri, savaşlarda mağlup edilen devletlerden haraç ya da vergi olarak alınan köleler, kölelerin çocukları ve satın alma başlıca köle edinme yollarıydı. Kurulan köle pazarlarına komşu ülkelerden çok sayıda köle getiriliyor; fetihlerin azaldığı, sınırların sabitlenmeye başladığı dönemde köle ihtiyacı bu pazarlardan karşılanıyordu. Bu pazarların ilk dönemler, köle kaynakları Mısır, K. Afrika, Orta Asya ülkeleri, Hindistan ve İspanya idi. (Bu köleler oldukça eğitilmiş ve bilgili insanlardı.) Köle ticaretinin dünyada geliştiği ilerleyen dönemlerde ise bölgeye dünyanın hemen her yerinde köle akışı sağlandı. Farklı kültürlerin insanları olan bu kölelerden birçoğu İslam dinine geçerek azat edildi ve toplumsal yaşama karıştı.

Bölgede Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde önemli bir köle ticareti ağı kurulmuştu. Ev işleri, tarım vs. dışında saraylarda da köle emeği çokça kullanılmıştır. 17. yüzyıl başlarına kadar süren devşirme usulüyle yetiştirilen gençlerden önemli devlet yöneticileri, ordu komutanları çıkmış, asker olarak kullanılmışlardı. Yine güzel ve genç kadınlar haremlere kapatılarak

cariye; hadım\* edilen erkekler harem ağaları olarak kullanıldı. Köle satın almak için pazara gelenler arasında satın alma önceliği üst düzey devlet yetkililerinin, ardından memurlar ve varlıklı kişilerini.

Ortadoğu'nun feodal yapısı içinde klasik anlamda kölelik 20. yy başlarına kadar tamamen ortadan kalkmamış, varlığını sürdürmüştür. Buna karşın batıda gelişen ekonomik ilişkiler imparatorlukları parçalayıp ulus devletler kurulmaya başlandığında bölge de bundan payını almıştı.

İlk ulusal hareketlerin meydana geldiği Batı Avrupa ve Amerika daha I. Emperyalist Paylaşım Savaşı bitmeden uluslaşma süreci tamamlanmıştı. Doğu Avrupa ise yoğun çatışmalar içerisindeydi. Doğu Avrupa'yı kaplayan iki büyük imparatorluktan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu I. Emperyalist Paylaşım Savaşının ardından parçalanarak birçok ulusal devlete bölünmüş, Rusya İmparatorluğu ise 1917 Bolşevik devrimiyle yıkılarak yerine SSCB kurulmuştu.

Öte yandan bölgeyi 16. yy'dan itibaren hakimiyeti altında tutan Osmanlı İmparatorluğu emperyalist devletlerce parçalanıp yapay sınırlardan oluşan birçok ulus devlet oluşturulmuştur. Oluşturulan bu devletler kapitalistleştirilen Avrupa ve ABD gibi "batı" ülkelerinin yeni pazar arayışlarının kurbanları olarak gelişimlerinin önlerine set çekilip, sömürge yapıları korunmuş ya da sömürgeleştirilmiştir. Osmanlı ancak yarı-feodal, yarı-sömürge\*\* yapıya "terfi" edebilmiştir. Emperyalistler böl-parçala-yönet stratejilerinin bir parçası olarak Suriye'nin Bağdat vilayeti Irak, Halep, Şam vilayetleri Suriye, Beyrut ve çevresi Lübnan, Ürdün nehrinin batı yakası Filistin, doğu yakası ise Ürdün adını aldılar. Kuveyt, Irak'tan kopartıldı. Emperyalistler kurdukları bu yapay devletlerin başına uydu krallar, şeyhler vs. getirip toplumları birbirlerine karşı kıskırttılar. Dinsel, mezhepsel, etnik vb. birçok farklılığı bölge halkına karşı bir silaha dönüştürüp bölgeyi her an patlamaya hazır istikrarsız bir zemin üzerine oturtular. Yine Kürtlerin devlet kurma

\* İslam dininde köleleri sakatlamak yasaktı. Hadım edilme işlemi İslam devleti sınırlarına girilmeden önce gerçekleştiriliyordu.

\*\* Yarı-sömürgeleştirme politikası bölgede II. Emperyalist Paylaşım Savaşının ardından "1946'da Tarns Ürdün'ün Ürdün ismini alarak bağımsızlığını ilan etmesi, 1950'li yılların başında Mısır, Lübnan, Suriye, Irak'ta bağımsızlığın ilan edilmesi ve yeni devletlerin oluşum sürecini başlatmıştır. "Tam bağımsızlık" sürecini bölgede sırasıyla 1951'de Fas, Tunus ve Sudan; 1961'de Kuveyt ve 1962'de Cezayir izlemiştir." ("Bölgesel ve Küresel Dinamikler Bağlamında Ortadoğu'daki Kadın Hareketi", Mehmet Fatih Nas, sf. 83)

hakları gasp edilerek toprakları dört parçaya bölündü. Bu hak gaspı karşısında ortaya çıkan isyanlar kanlı bir şekilde bastırıldı. Ve bugün de bölgenin en önemli sorunlarından biri olarak sıcaklığını korumaktadır.

Kökleri 15. yy'a dayanan sömürge sisteminin bölgeye yerleşmesi 19. yy'da gerçekleşse de bu sürecin temelleri İslam İmparatorluğunun zayıflama dönemine denk gelen, batılı feodal beylerin ve kilisenin yönlendirmesiyle başlatılan Haçlı Seferleriyle atılmıştır. Dini kılıf altında Müslümanların elindeki kutsal yerlerin kurtarılması için yapıldığı söylenen bu seferlerin gerçek nedeni batılı egemenlerin doğunun zenginliklerini ülkelerine taşımak istemeleriydi. Burjuvaziyle işbirliği yapan kilise bu siyasetin en büyük destekçisi olduğu gibi elde edilen ganimetten de payını almıştır. Bu seferlerle bölgede istenilen sonuç tam olarak elde edilememiştir. Ancak sömürgeci emperyalist güçlerin bölgeyi 19. yy'da başlattıkları sömürgeleştirme hareketi I. Emperyalist Paylaşım Savaşından bir süre sonra yarı-sömürgeleştirme sürecine evrilmiş, bölgenin büyük devletlerin emperyalist işgalcilerce parçalanıp paylaşılmasıyla sonuçlanmıştır.

Sömürgecilerin kendilerini meşrulaştırmak ve bölge halkının biat etmesini sağlamak için sarıldıkları temel argümanlardan biri sömürgeleştirdiği ülkeleri "uygarlaştırma" amacı taşıdıkları, onları yoksulluk ve cehaletten kurtarmanın "uygar ülkeler" olarak görevleri olduğu vs. söylemleridir. Lakin hem pratik yaşam hem de kapitalist-emperyalist sistemin yasaları bize bu söylemlerin birer yalan ve aldatmadan ibaret olduğunu göstermiştir. Sömürgeciler ileri bir kültür olarak sundukları kapitalist kültürle bölge toplumlarının binlerce yılda oluşturduğu ekonomik ve politik birikimleri, kültürel dokusunu paramparça etmişlerdir. Bu kültürel yıkımda sömürgeci ülkelerin en büyük yardımcısı ve garantileri yerli egemenlerin işbirlikçi tutumları olmuştur. İşbirlikçi egemenler bölge halkına uzak olan batının yönetim modelini kurumlarını, hukuk ve ideolojisini... tepeden inmece, biçimsel bir tarzla toplumlara dayatmış, karşılaştığı tepki ve reddi de büyük bir baskı ve şiddet kullanarak bastırma yoluna girmişlerdir. İlginç bir şekilde bu işbirlikçi egemenler aynı zamanda gelenekçi ve tutucu nitelikleriyle statükolarını da korumayı başarmışlardır. Ekonomik ve siyasal olarak sömürgeleştirilmenin yarattıkları, kültürel istilanın bir sonucu olarak bu toplumlar aynı zamanda birçok travmaya maruz kalmışlardır.

Buna karşın bölgede 19. yy'ın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan ulusal kurtuluş hareketleri hem bölge devletlerini egemenliği altında tutan Osmanlı İmparatorluğu'na hem de bölgenin yeni efendileri olma yolunda ilerleyen İngiliz ve Fransız emperyalistlerine karşı direnişe geçmiştir-

lerdir. Bölge, özellikle 19 ve 20. yy'larda bu güçlere karşı büyük halk isyanları ve ayaklanmalarla çalkalanmıştır. Bu ulusal hareketler başlangıçta zayıf ve dini İslami temeller üzerinden gelişse de Arap toplumlarında anti-emperyalist mücadele bilincinin gelişmesinde önemli bir yerde dururlar.

I. Emperyalist Paylaşım Savaşında İngiliz ve Fransız sömürgecilerin sözlerine inanıp savaş sonunda bağımsız bir Arap devleti düşü kuran Arap ulusçu hareketi Osmanlı'ya karşı bu emperyalist güçlerle işbirliği yapmış, savaşın sonunda 1916'da İngiliz ve Fransızların kendi aralarında yaptıkları Sches-Picot Antlaşmasının ortaya çıkardığı tabloyu gördüklerinde büyük bir aldatılmışlık ve hayal kırıklığıyla yüzyüze kalmışlar, işbirliği yaptıkları bu devletlerin öz olarak Osmanlı devletinden farksız olduğunu görüp bu defa da bu güçlere karşı mücadeleye girişmişlerdir. Mehdi Hareketi (Sudan), Sipahi Ayaklanması (Hindistan), Ulema Hareketi (Cezayir) sömürgecilığe karşı mücadele etmiş İslami hareketlere örnek olarak verilebilir. Yine bu dönem Cemalettin Afgani, Şeyh Bin Badis sömürgecilığe karşı mücadelede öne çıkmış önemli isimlerdendir.

1917 Ekim Devrimi sonrası bütün dünyayı saran yeni bir dünya ve sosyalizm düşü; eşitlik ve adalet sloganlarıyla birlikte bölge halkı geri bırakılmışlığın, esaretin ve yoksulluğun bütün öfkesini üstünde taşıdığı bu süreçte 20. yy'ın ilk çeyreğinden itibaren kurulmaya başlayan sosyalist ve komünist partiler emperyalist boyunduruğa bu güçlerle işbirliği içinde olan yerli gericiilere karşı direniş ve mücadele hattında yerlerini almaya başladılar.

1940'lı yıllarda, II. Emperyalist Paylaşım Savaşının ardından bölge İngiliz ve Fransız emperyalistlerinin hakimiyetinden çıkıp ABD emperyalizminin hakimiyetine girdi. Bu değişimin bölge halkının yaşamındaki yeri sömürgecinin isim değişikliğinden ibaretti. Nasıl ki Osmanlı egemenliği sonrası Fransız ve İngiliz egemenleri sömürüyü devraldı, bölge zenginliklerini yağmaladıysa şimdi de bunu ABD yapacaktı. Ancak ve elbette bu dönemin özgünlükleri, emperyalist politikalarda kimi değişimleri de getirdi. Kapitalist bloğun sosyalist blokla yürüttüğü mücadele "iki kutuplu dünya", "soğuk savaş" gerçekliği içinde bölge yeniden şekillenmeye başladı. Yine etnik, dini, mezhepsel farklılıklar üzerinden çatışmalar bölge halkının egemenlere karşı verdiği mücadelede direncini kırmak için devreye sokuldu. Bunun başarılamadığı yerlerde askeri darbeler gerçekleştirilerek devrimci ve komünistler işkence ve katliamlardan geçirildi. Cunta yönetimleri toplumların üstünden silindir gibi geçerek devrimci ruhları örseleyip silikleştirdi. Bunların yanında Arap dünyasına 1948'de kuruluşun ilan eden Siyonist İsrail, Arap dünyası ve bölge siyasetinde bambaşka bir yerde durur. Bu uğurda

yaşanan Arap-İsrail savaşları direniş, ayaklanma, katliam, ihanet, yengi ve yenilgilerle önemli bir yerde durur. Filistin direnişi\*;

Haluk Gerger İsrail'in kuruluşunun yıkıcı etkilerinin özetini bir Arap araştırmacının kaleminden şöyle aktarır:

*"Bir: İsrail 1948'de kurulmamış olsaydı, bir dizi Arap ülkesinde askeri darbeler gerçekleşmeyecekti. Bu diktatörler, İsrail'e karşı çıkma bahanesiyle Arap milli kaynaklarını heder edemeyecek, sivil toplum bünyesini yozlaştıramayacak; toplumsal değişimi engelleyip siyasi hayati felce uğratamayacaklardı. İki: İsrail'in bölge çapında süper güç olarak ortaya çıkması, Arap gerçekliğini dondurmuş; Arap birliği yolundaki bütün girişimlere darbe vurmuş; sosyal değişim ve modernleşme projelerine karşı çıkıp engelleyen gerici, muhafazakar akımları güçlendirmiştir. Üç: Kuruluşundan İsrail, büyük sömürgeci devletlerin askeri, ekonomik ve casusluk üssü haline gelivermiş; bu meyanda İngiltere-Fransa'yla 1956'da, ABD'yle 1967'de stratejik ittifak kurmuştur. Dört: İsrail'in Filistin varlığını reddetme temelinde izlediği iskancı sömürgeciliğe dayanan işgal politikası, Filistin halkını tahakküm altına almış; ulusal güvenlik adına göttüğü yayılmacı politikalar, Arap dünyasında çözülmesi imansız krizlere yol açmıştır ki, bugün bile bölgemiz istikrarsızlık ve güvensizlik batağındadır."*(6)

Bölgenin Arap olmayan ve öne çıkan iki ülkesinden biri olan ve güçlü bir direniş geleneğine sahip İran da yine bölgedeki toplumsal çalkantıdan muaf değildi. Emperyalizmin uşaklığını yapan ve ülke petrollerini İngilizlere peşkeş çeken şah yönetimine halkın büyük tepkisi vardı. Ulusal cephe hareketinin önderi ulusçuluk akımının İran'daki öne çıkmış ismi ve yine o dönem İran'ın başbakanı Musaddık'ın ülke petrolünü millileştirme hareketi 1953'te ABD ve İngiltere işbirliğiyle yapılan darbeyle son buldu. Musaddık'ın devrilmesinin ardından dizginleri eline alan Şah yönetimi tam bir baskı ve terör uyguladı. Ancak darbeyle meşruiyeti ciddi anlamda sarsılan monarşiye halkın yanıtı, eşitlik, adalet, özgürlük, bağımsız bir ülke ve daha iyi yaşam koşulları gibi sloganlarla yüz binlerin sokaklara döküldüğü büyük kitle gösterileri vs. oldu. İran'da birçok İslami, sosyalist kimlikli devrimci parti ve örgüt Şah karşıtlığında birleşiyordu. Tudeh, Peykar,

---

\* Benzer bir direnişe I. Emperyalist Paylaşım Savaşı sonrası toprakları dört parçaya bölünen Kürtlerin verdikleri ulusal kurtuluş mücadelesinde de yakinen tanık oluruz. Bugün, her iki sorun da henüz Filistin ya da Kürt halkının lehine bir çözüme kavuşmuş değil.

Fedayin, Mücahidin kitlelilikleriyle öne çıkan sosyalist kimlikle devrimci partilerdi.\* Ancak bu örgütlerin 1960'lı ve 70'li yıllarda estirilen devlet teröründen gördüğü zarar büyük oldu. Önderlik düzeyinde önemli kadro kayıplarını getirdi. Binlerce militanı tutuklandı. Bu ve benzeri birçok nedenlerden İran sosyalist hareketinin kitleliliği, olmasa da önderlik yeteneği ve inisiyatifi zayıf kaldı. Bu durum İran muhalefetine İslami örgütleri öne çıkardı. Özellikle Ayetullah Humeyni'nin önderliğinde gelişen din adamları hareketi, Ali Şeriat ve Celal Al-i Ahmed'in fikirleri halk kitlelerinin çekim merkezi haline geldi.

İran sosyalist devrimci hareketi 1979'da Şah'ın devrilmesinin ardından bütün kitleliliğine rağmen inisiyatifi Mollalara kaptırdı. 1979 yılı yazında İslam Anayasasının onaylanmasının ardından ülke yeni rengini almaya başladı. 1981 yılı sonu başlayan ülke içindeki şiddet ortamı binlerce muhalif ve devrimcinin katliamıyla sonuçlanacak bir çizgi izleyecekti...

Bir ulus devlet projesi olarak 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mübarekesi ile fiilen parçalanıp dağılma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nun devamcısı niteliğinde olan Türk ulus devleti, kuruluş aşamasından itibaren emperyalistlerin güdümünde şekillenmişti.

İran'ın aksine Türkiye'deki komünist hareket 1920 yılında M. Suphi ve on beş yoldaşının katledilmesinin ardından 50 yıllık suskunluğa gömülmüştü.

TC'nin kuruluşu batıdaki ulus devletleşmesinin aksine tepeden inme ve sancılı bir şekilde gerçekleşmişti. Sayıları yüz binleri, milyonları bulan Ermeni, Rum, Kürt, Süryani vd. ulus ve azınlığın sürgün ve katliamı üzerinden şoven, tekçi ve faşizan bir anlayışla kurulmuş ve bu anlayışla yoluna devam etmiştir. Özellikle Kürtler başlattıkları isyanlarla Osmanlı'nın ardından TC tarihinde de bu anlayışa karşı önemli bir ulusal kurtuluş mücadelesi geleniği yaratmışlardır. Gerek emperyalist devletlerle ilişkilenişi gerekse de kendini ait olduğu Ortadoğu toplumunun dışında gören ruhi şekillenilişiyle onu reddeden, küçümseyip yabancılaşan bir yerde duruyordu. Batının gözünde Türkiye ise kendilerine hizmet noktasında istekli diğer Ortadoğu ülkelerine örnek olacak bir yerde duran doğu ülkesiydi. TC emperyalistlerin bu tanımlamasına uygun olarak zaman zaman batılı bir görüntü çizmeye çalışan "uygar" ülke rolünü benimseyen, kimi zaman da geçmişten gelen hegemon güç olmanın ağırlığını kullanmaya çalışan bunalımlı bir duruşla bölge ülkelerinin yoğun tepkisini üstüne çekiyordu.

\* O dönem İran'da Çin Devrimi ve Mao, İran sosyalist devrimci hareketi üzerinde önemli bir etkiye sahipti.

Ülke 2. Emperyalist Paylaşım Savaşı sonuna kadar İngiliz, Fransız ve Alman emperyalistlerinin pazar dalaşına sahne olmakla birlikte esas olarak Alman emperyalizminin güdümü altındaydı. Bu paylaşım savaşının ardından ise bölgede egemenlik kurmaya başlayan ABD'nin güdümüne girmeye başladı. TC'nin zayıf burjuvazisinin aradığı destek ve "koruyucuya"; ABD'nin ise bölgede aradığı karakol işlevi görecektir ülkeye kavuşması demektir. TC'nin NATO'ya üye olmasıyla birlikte ABD'nin bölge karakolu olmasının yanında emperyalizmin tam bir vurucu gücü haline geldi. Üstelik Türkiye hizmeti kadar jeostratejik konumuyla da üstünden atlanamayacak bir ülkedir. Sonuç itibarıyla bu alışveriş her iki tarafın da genel olarak memnun olduğu bir alışverişti diyebiliriz.

TC'nin aldığı bu güzergahın aksine diğer bölge ülkeleri halkları özgürlük, sosyalizm, bağımsızlık vs. için ayağa kalkmış, emperyalist, faşist sömürü düzenine karşı set öryörlardı. Türkiye'de bu hareketlilik ancak 1960'lı yıllarda baş gösterecek, 1971 devrimci çıkışıyla da ülke devriminin stratejisi çizilecekti.

### **Ortadoğu kültüründe kadın ve kadın hareketi**

Ortadoğu'da kadının durumunu incelediğimizde Türkiye'yi de içine alacak biçimde bu coğrafyada, coğrafi sınırları da aşan kültürel, dinsel, toplumsal, tarihsel birlikteliğinden feodalizmin ve yarı-feodal yapının yansımalarına, emperyalist sömürü, talan, işgal ve bağımlılığın yarattığı ortak etkilenmişlik ve bir dizi benzerlikler karşımıza çıkar. Aynı şekilde tüm ortaklıklarına rağmen her ülkenin sosyo-ekonomik yapısından, emperyalizmle kurduğu ilişkiye, İslamcı anlayış ve yapılanmanın devletin kurumlarına (aileden hukuka, ekonomiye, yargıya, eğitime vb.) sirayet ediş oranına göre de farklılaşmakta, kazanılmış haklar da bunlara paralel gelişmekte, şekillenmektedir.

Dünyanın her yerinde kadının yaşadığı şiddetin, sömürünün, eşitsizliğin, cinsiyetçiliğin, ikinci cins olmanın ve ataerkil baskının en yoğun yaşandığı coğrafyalardan birisini oluşturuyor Ortadoğu. Erkek egemen sistemin içinde kadın yok sayılıp, görünmez kılınıyor: Kadının toplumdaki esas yeri ev ve aile olarak belirlenmiş durumda.

Kadının konumunun daha geri, ikincil ve erkeğe bağımlı olmasındaki yoğunluğun kaynağını ise öncelikle dinin –özelde de İslam dininin- bölgedeki etkisinde ve bölgenin feodal, yarı-feodal sosyo-ekonomik yapısı ve bunun yarattığı feodal değer yargılarının kadın üzerinde kurduğu tahakkümde aramak gerekiyor.



Genel olarak Ortadoğu'ya baktığımızda tek tanrılı (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet) üç dinin de bu coğrafyada çıktığını görüyoruz. Üç din de aynı coğrafi, kültürel, ahlaki, toplumsal vb. kaynaklardan beslenmiş ve yaygınlaşmıştır.

Üç dinin "yaradılış" öykülerinin de ortak noktasında kadının doğurganlığı bulunur. Yani kadının can verme gücünün elinden alınarak tanrıya, tanrı aracılığıyla yeryüzündeki temsilcisi olan erkeğe verildiği görülür. Fiziksel olarak elinden alınmayan doğurganlığı küçümsenir. Soyun sahibi erkek olarak yüceltilirken kadın bedeni de "kirli", "lekeli" kabul edilir. Böylece kadın bedeninin kimliğinin denetimi de meşrulaştırılır.

Her ne kadar bütün tek tanrılı dinler oluşum döneminde kadınlara ve ezilenler dönemin koşulları içinde bazı haklar tanısalar da, süreç içinde var olan eşitsizlikleri meşrulaştıran bir mekanizmaya, araca dönüşürler. Kadınlardan açısından baktığımızda da dinin yasalarıyla kadın baskı altında tutulurken, isyan etmemesi tanrıya ve erkeğe itaat etmesi buyrulur.

Tüm dinler ortaya çıktığı tarihi, toplumsal koşullar içinde dönemin toplumsal ilişkilerinin, gelişmelerinin, üretiminin, yeniden üretiminin, ataerkil yapının ve sistemin ihtiyaçlarına yanıt olmayı hedeflemiş; yasa, kural ve normlarıyla buna göre örgütlenip örgütlemiştir yaşamı. Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam da birbirlerinin devamı olarak ve kendisinden önceki dinlerden beslenerek doğmuş/şekillenmiştir. Lakin yine de belirtmek gerekir ki; Ortadoğu topraklarında çıkan son ve bölgedeki en yaygın din olan İslamiyet ayrı bir yerde durur. Zira İslamiyet kabile toplumundan "devlet"e sıçrayış aşamasındaki ihtiyacın ürünü olarak Arap kabilelerini feodal topluma devlete sıçratmasının ideolojisi olarak doğmuştu. Ve iç içe geçen devlet ve din yaşamının her alanına dair düzenlemeler getirmiş, kural ve yasalar koymuştur. Bu yasalarda kadın ise hep ikincil olan, erkeğin hizmetçisi ve itaat etmek zorunda olan kölesidir. Erkeklerse onun bekçisi, kahyasıdır. Öyle ki kadın insandan sayılmaz. Aile fertleri sayıldığında sadece erkeklerden bahsedilir. Kadın ve kız çocukları dahil edilmez bu toplama. İslam'ın kadına yaklaşımını Kuran'dan yapılan bu alıntı özlüce anlatmaktadır:

*"Erkekler kadınlar üzerine hakim dururlar. Çünkü bir kere Allah birini diğerinden üstün yaratmıştır. Bir de erkekler mallarından (kadınlara) nafaka verirler. Geçimsizliklerinden korktuğunuz kadınlara gelince, önce onlara nasihat verin. Sonra onları yataklarında (yalnız) terk edin! (yine dinlemezlerse) dövün!"*

İslam'ın kadına yaklaşımı feodal sistemin yaklaşımıyla örtüşüyordu.

Daha doğrusu feodal sistemin sınıf çıkarlarına paralel şekilleniyordu dinin ve İslam dininin de yaklaşımı. Ataerki-feodalizm ve din iç içe girmiş, birbirini besleyen, büyüten gerçekliklerdi. Kadın açınsındansa onu prangalayan, baskı altına alan, yok sayan erkeğe bağımlı kılan bir hegemonya demekti. Ve her üçünde de kadının yeri kale, harem ve ev sınırları içine hapsedilmekte.

Bu sistemin içinde ise aile toplumun merkezine oturtulur. Ortadoğu'daki aile yapısı ise *"ataerki, babasoylu, baba yerli, aile içi evlilik ve kısmi olarak çokeşli bir temele dayanır. Birçok temele dayalı bu yapı cemaatlerin haneye dair konularını düzenlemelerin yanında, mensup olunan dini ve etnik cemaatin siyasi ve iktisadi yapılanmasını belirler."*(8) Ailenin içinde kadın ise "ev hanımı" ya da çalışan olarak eşine ve çocuklarına; geniş aile ise ek olarak kaynanası, kayın babası, görümcüsü, kayını vb.ne karşı sokumluluk taşır. Temel sorumluluğu, görevi ise eşine itaat etmesi ve sadakatidir. İslam hukuku gereği Ortadoğu'da kadına tek eşlilik ve erkeğe sadakat dayatılır. Aksi "zina" denilerek cezalandırılırken aynı durum erkek için söz konusu değildir. Erkek için tek eşliliğin yanında çok eşlilik de haktır ve dört eşe kadar izin verilir. Tunus dışındaki (1956'da yasaklandı) Ortadoğu ülkelerinde devletin çok eşliliği yasaklama gibi bir iradeleri olduğu da söylenemez. Kısacası kadın cinselliği baskı ve kontrol altına alınırken erkek cinselliği kısıktırılır.

Dini, ataerki yasaklar "namus" kavramında toplanır. "Namus" kavramı Arapça olan "ırz" kelimesi ile birlikte kullanılır. Korunması gereken ise kadının "namus"u ve "ırz"ıdır. Ve kadınların toplumsal davranışlarını kontrol mekanizmasına dönüştürülür, kadının evlilik öncesi cinsel ilişki yaşaması, evlilik dışı hamilelik durumu vb. "namus"un kirletilmesi olarak görüldüğünden, bu coğrafyada kadına yönelik şiddet "namus" cinayetleri gibi vakalar da yaygındır. Ve "namus" cinayeti, "namusu temizleme" vb. argümanlarıyla meşrulaştırılır.

Yine Ortadoğu'da kadını baskı altında tutup içinde bulunduğu cendereyi sıkın din ve ataerki yapıyla beslenen feodalizmin bir diğer ürünü de akrabalık ilişkileridir.

Özce Ortadoğu'da cinsiyetçi baskılardan dinin yasaklarına, feodal değer yargılarına, ahlaki kural ve normlara kadar tüm siyasi, politik, kültürel, psikolojik, ekonomik argümanlar ve uygulamalar kadının köleleştirildiği görülür. Lakin toplumsal yapıda yaşanan değişimlere paralel kadının durumunda da farklılaşmalar yaşanır. Yeni yapıya uyumlu hale gelir/getirilir.

Kabile toplumundan feodalizme geçen Ortadoğu'da kapitalizmin ise

kendi bağımsız dinamikleriyle gelişme olanağı bulamadığına değinmiş-tik. Bundan dolayı Ortadoğu ülkelerinde kadınların kapitalizmin gelişimiyle birlikte kitlesel olarak toplumsal üretime çekilip ücretli köleye dönüştürülme süreçlerini yaşamadığını görürüz. Hakim olan kapalı doğal iktisat olduğu için kadının toplumsal hayattaki yeri de daha ziyade “ev içi kölelik” biçimindedir.

Bu toprakların kapitalizmle tanışması ise kapitalist emperyalist sistemin kendisine yeni hammadde ve zenginlik kaynakları yaratma, pazar açma ihtiyacının bir ürünü olarak geliştirdiği sömürgecilik politikaları sayesinde oldu. Kapitalizmin bölgeye girmesiyle geliştirilen ulus devlet politikaları ve akabinde “modernleşme” vb. argümanlarla yaşama geçirilen sömürgeleştirme ve bağımlılık ilişkileri ise kadının konumunu, durumunu olumlu anlamda değiştirmek, geliştirmek bir yana daha da katmerleştirdi. Tüm ilerlilik söylemlerinin arkasında iç içe giren feodal ve kapitalist üretim ilişkileri –yarı-feodal- ve kültürü egemenlerin çıkarlarına göre yaşam buldu. İhtiyaca paralel toplumsal üretime çekilip ücretli emeği sömürülürken diğer taraftan da feodal değer yargılarının, dinin baskısı altında eve hapsedilip anne-eş-bakıcı rolü dayatıldı.

Yarı-sömürgelerde yönetim biçimi olarak devreye sokulan askeri faşist diktatörlüklere ek olarak yaratılan savaşlar, çatışmalar, işgaller vb. ile iktisat askerileştirilirken yükseltelen ırkçılık, milliyetçilik, cinsiyetçilik de kadına daha fazla yoksullaşma, şiddet, taciz-tecavüz, kadın cinayetleri, ölüm ve katliamlar olarak yansdı.

**Ortadoğu’da kadın hareketine geldiğimizde;** Ortadoğu’nun feodal, yarı-feodal kapalı yapısının bölgede hakim olan İslam dininin ve dinci şeriatçı hareket ve iktidarların baskıcı politikalarından dolayı genelde Ortadoğu’da kadın hareketinin olmadığı ya da çok zayıf olduğu düşünülür. Bu coğrafyadaki kadın hareketi pek bilinmez. Oysa bu doğru değildir.

Öncelikle Ortadoğu’da kadının durumunu anlamak için kadın hareketinin gelişim seyrine bakmak faydalı olacaktır. Zira kadın hareketinin gelişimi ve aldığı biçimler bölgenin geçirdiği siyasi toplumsal süreçlerden bağımsız değildir. Aksine kadın hareketinin gelişim seyri de Ortadoğu’daki genel siyasi, politik, toplumsal hareket ve gelişmelere göre biçim almıştır.

Ortadoğu’da kadın hareketinin başlangıcını Osmanlı İmparatorluğu’na karşı ve akabinde de İngiliz ve Fransız emperyalistlerinin 19. yy ortalarından itibaren –başta Cezayir, Tunus ve Mısır olmak üzere işgaliyle- başlattığı sömürgeleştirme hareketına karşı başlayan ulusal bağımsızlık mücadelelerinde aramak gerekiyor.

I. Emperyalist Paylaşım Savaş sonrasında ise Osmanlı'ya bağlı birçok Ortadoğu ülkesinin parçalanarak İngiliz ve Fransız manda sistemine geçmesi ulusal bağımsızlık mücadelesi veren hareketleri geliştirmiş, yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Kadın hareketi de bu siyasi toplumsal gelişmelerin ve “yeniden yapılandırma” hareketinin içinde ya ulusal hareketlerin içerisinde ya onların kadın kol ve komiteleri ya da ulusal hareketlerle bağlantılı kadın örgütlenmeleri biçiminde başladı.

Ulusal bağımsızlık mücadelelerindeki kadının konumlanması, başlarda daha ziyade lojistik, istihbarat vb. cephe gerisi faaliyetler biçimindeyken, ilerleyen yıllarda –Filistin örneğinde olduğu gibi- erkeklerle birlikte savaşın ön safalarına, cephe önlerine katılması biçimindeydi. 20. yy'ın son çeyreğinden itibaren bugün günümüzde ise kadınların ulusal ve sosyal kurtuluş savaşlarındaki etkin –yer yer de belirleyici- rolü ise tartışmasızdır.

Ulusal hareketlerin çatısı altında, ulusal mücadelelerin içinde örgütlenip savaşmanın dışında bu dönemde kadınlar ve kadın örgütlenmeleri; yoksul ailelere yardım, okuma-yazma bilmeyen kadınlara yönelik okuma-yazma kursları, sağlık hizmeti sunma vb. faaliyetler yürütüyorlar ve bu tür faaliyetler kapsamında da örgütlenmelere gidiyorlardı.

1930'lu yıllara gelindiğinde ise sosyal yardım ve eğitim içerikli faaliyetlerden uzaklaşmaya, toplumsal sorunlara müdahil olmaya ve kadın sorunu çerçevesinde örgütlenmeye başladıkları görülüyordu.

Ortadoğu'da kadın hareketinin gelişimine dair genel bir hattan bahsetsek de kuşkusuz ki emperyalist güçlerin uyguladığı sömürgecilik sisteminin uygulanışı ülkelere, işbirlikçi yönetimlere ve ulusal mücadelelerin durumuna göre farklılık arz ediyordu. Ancak Ortadoğu'da kadın hareketinin gelişmesinde Irak, Filistin ve Mısır'daki kadın hareketlerinin önemli rolüne değinmeden geçemeyiz. Öncelikli Filistin'in işgalinin 30'lu ve 40'lı yıllarda Arap milliyetçiliğini harekete geçirmesi ve Filistin sorunu etrafında bölgedeki kadın örgütlerinin birliktelikler kurmaya başladığını, Filistin sorununu ortak soruna dönüştürdüklerini görürüz. Bu süreç Arap feminizminin de doğuşunu getirmiştir.

II. Emperyalist Paylaşım Savaşı sonrasında bölgedeki emperyalist güçlerin sömürgesi olan ya da manda yönetimleri altında olan ülkelerin “bağımsızlık”larını ilan etmeye başlaması ve yarı-sömürgeleşmeleri kadın hareketi açısından da yeni bir süreci getirmiştir.

“Bağımsızlık” sonrasında bu ülkelerde emperyalizmin yeni politikala-

rına da uyumlu olarak toplumun dönüştürülmesi, ülkenin yeniden yapılandırılması gerekiyordu. Bunun için yeni yönetimler “modernleşme”, “batılılaşma” adı altında eğitim, hukuk, ekonomi vb. bir dizi alanda reformlar yapmaya başladılar. Yeni yapının inşası eski yapının tasfiyesi ve oluşturulan yeni merkezi otoritelerin güçlendirilmesi ve resmi ideolojinin gelecek yeni nesillere taşınıp ona göre şekillendirilmeleri için devletin en çok da kadınlara ihtiyacı vardı. Ve kadınları da bu sürece katması gerektiğinin farkındaydı.

Bunun için “reform”, “modernleşme” söylemleriyle kadınların da hukuk, eğitim, istihdam, siyasal katılım, sağlık hizmetleri gibi alanlarda vatandaşlık hakları düzleminde kamusal ve ekonomik yaşama katılmalarını sağlayan düzenlemelere gitti. Nitekim “bağımsızlığını” ilan eden bu ülkelerde 1950’li, 1960’lı yıllar boyunca kadınların seçme ve seçilme hakkını elde ettikleri\*, eğitim\*\* ve istihdam alanlarında büyük katılım sağladıkları\*\*\*, evlilik, boşanma ve miras hukukunda kadın lehine düzenlemeler yapıldığı görülür.

Devlet feminizmi de denilen bu süreçte, kadın hareketi devletin güdümüne sokulur. Devletin kendi oluşturduğu ve var olan örgütlerin devlet himayesi altında, devletin desteğinde ve devletin belirlediği sınırlar çerçevesinde hareket ettiği, faaliyet yürüttüğü, “kazanımlar” sağladığı görülür. Bu dönemde birçok kadın örgütü de kapatılır, yasaklanır.

---

\* Kadınlar seçme ve seçilme hakkını genel seçimler düzeyinde Ürdün’de 1974’te, Cezayir’de 1962’de, Mısır’da 1956’da, Lübnan’da 1952’de, Libya’da 1964’te, Fas’ta 1963’te, Yemen’de 1967’de, Sudan’da 1964’te, Suriye’de 1953’te ve Tunus’ta 1959’da kazanmıştır. Bknz: “Country Profiles”, Al-Raida (Sayı XX, No 100, Kış 2003) sf. 106-137(9)

\*\* 1965-75 yılları arasında üniversiteye devam eden kız öğrenci sayısı, Tunus’ta 1020’den 6070’e, Irak’ta 7626’dan 28267’ye, Lübnan’da 3685’ten 11000’e, Cezayir’de 1642’den 12171’e, Fas’ta 1089’dan 8440’a ulaşmıştır. Bkz: Ayad al Azzat, “Education of Women in the Arab World;www.library.cornel.edu/collodow/mideast/owemedic.htm (9)

\*\*\* Ücretli emek olarak istihdam edilen kadınların 1960-80 yılları arasında oranları Suriye’de % 3,4’ten 15,7’ye; Mısır’da % 25,9’dan 29,3’e, Lübnan’da % 5,6’dan 21,1’e ve Fas’ta % 20,6’dan 23,3’e yükselmiştir. Bkz: World Bank Development Indicators 2000 (NY: Oxford University Press, 2000)(9)

1970'lerin ortalarına kadar devam edecek olan devlet feminizmi süreci ülkelerin durumlarına göre farklı biçimde gelişti. "Bağımsızlığını" ilan eden (Mısır, Suriye, Ürdün, Kuveyt, Tunus, Bahreyn ve Fas gibi) ülkelerde devlet desteğinde şekillenirken Filistin, Yemen ve Sudan gibi "bağımsızlaşma" sürecini tamamlayamamış ya da daha geç tamamlayan ülkelerde ise ulusal mücadele yürüten parti ve cephele veya komünist partiler tarafından desteklendi. Kuveyt, Bahreyn ve S. Arabistan gibi Körfez ülkelerindeki gelişim seyrinin ise ayrı bir yönü mevcuttu. Bu ülkelerin mandater ülkelerle yapılan anlaşmalar sonucu prenslik ve monarşi temelli oluşturulan rejimlere dayanması ve geleneksel kabile yapısını devletin kuruluşunda önemli bir faktöre dönüştürmeleri toplumsal değişimi yavaşlattığı gibi kadın hareketine desteği de sınırlıydı. Ancak 1960'lardan sonra petrol üretiminin artmaya başlamasıyla artan gelirleri sayesinde "sosyal devlet" politikaları geliştirmiş, kadınları da kapsayan eğitim, sağlık, istihdam ve altyapı alanlarında büyük değişimler yaşanmıştı.

Varlığını devam ettiren kadın örgütlerinin yeni yapılanmalarına baktığımızda; geçmişte kazandıkları özerk yapıyı, diğer Ortadoğu ülkelerindeki kadın örgütleriyle kurdukları birliktelikleri ve siyasal yapılanmalara karşı yürüttükleri muhalif kimlikleri kaybettiklerini görüyoruz. Yine kadın sorunları çerçevesindeki yürütülen mücadeleden de uzaklaştıklarına tanık oluyoruz.

1970'li yılların ortalarından itibaren İslamcılığın bütün Ortadoğu'da güçlenmeye başlaması kadın hareketi açısından da yeni bir sürecin başlangıcı oldu.

Mısır'da Nasır iktidarından sonra E. Sedat'ın artan toplumsal muhalefete karşı İslamcı ve muhafazakar grupları desteklemesiyle güçlenen İslamcı gruplar kısa sürede bütün Ortadoğu'da İslamcılığın yükselmesine etki eder. İslamcılığın yükselmesi ise devlet feminizmi çerçevesinde devletin kadınların kamusal yaşama katılmaları yönündeki politikardan vazgeçilmesini ve yeni yasal düzenlemeler hukuk, eğitim vb. alanlarında yeni bir muhafazakarlaşma sürecine gitmesini getirir. Kadının elde edilmiş haklarında büyük bir gerileme yaşanır. Ve kadınlara yönelik şiddet ve baskı biçimine bürünür.

Yeni sürecin Ortadoğu'da kadın hareketi açısından iki önemli sonucu oldu. Birincisi; İslamcı muhafazakar hareketlerin etkisine paralel İslamcı kadınların öncülüğünde, İslamcı kadın örgütlenmelerinin yaratılmasıdır. İkincisi ise devlet feminizmi politikalarından vazgeçilmesine, İslami

muhafazakarlaşmanın ve İslamcı kadın örgütlerinin gelişimine tepki olarak uzun dönem (devlet feminizmi sürecinde) örgütsüz kalan, solcu, devrimci gelenekten gelen feminist kadınların yeniden örgütlenmeye başlamalarıdır. Onların kurduğu kadın örgütleri 80'lerden itibaren gelişen Sivil Toplum Kuruluşları ve bağımsız kadın örgütlerinin itici gücünü, temelini oluşturur.

Ortadoğu'da 1980'den sonra toplumsal yaşamda kendisini hissettirmeye başlayan İslamcı harekete ve genel olarak Ortadoğu'da monarşik ve otoriter yapıyı miras alan "modern" devletlere karşı tepki olarak ve devlet karşısında bireyin alanını genişletmeyi hedefleyen "sivil toplumcu" anlayışlar gelişmeye başladı.

Bu anlayışın içinde kadın örgütleri de devlet güdümünden çok bağımsız ve sivil toplum kuruluşları şeklinde örgütlenmeye başladılar. O güne kadar Ortadoğu'da gelişen tüm dönemlerdeki kadın hareketi açısından, yer yer kadın sorununun kimi boyutlarına yönelindiği olsa da esas olarak kadının toplumsal yaşamdaki durumunu kısmi iyileştirmeyi hedefleyen "muhtaç" ailelere dönük yardım kampanyaları, yoksul mahallelerde klinik açmak ve kadınlara ücretsiz sağlık hizmeti sunmak, ev ekonomisi, dikiş nakış ve okuma-yazma kursları açmak gibi faaliyetleri aşamamışlardı. 1980'lerden sonra bağımsız kadın hareketlerinin gelişmeye başlamasıyla birlikte ABD ve Avrupa'da 1960'lardan sonra gelişen ikinci dalga feminist harekettten de etkilenmiş, gündemine uluslararası kadın hareketinin de gündeminde olan kadına yönelik şiddet konuları, toplumsal cinsiyet ve yasal haklar, kadının siyasal yaşama katılımı, ekonomik bağımsızlığı ve istihdam hakkı, kadın emeği, ev içi emek, üreme sağlığı ve kürtaj hakkı gibi konuları da almıştı. Kadın çalışmalarını güçlendirecek yayın faaliyetlerine de yönelinmişti.

Uluslararası alanda CEDAW sözleşmesinin imzaya açılması ve bu sürecin devam niteliğinde olan 1995'te yapılan Pekin Konferansı Ortadoğu'daki kadın hareketinin organizasyon yapısını da, mücadele sahasını da genişletti. Kadın örgütlerinin büyük çoğunluğu bu dönemde uluslararası kuruluşların finans ve desteğinde projeler gerçekleştirdi. Başta İsveç, ABD, Kanada ve Almanya'daki resmi kuruluş ve STK'lardan destek alan kadın örgütleri, UNICEF, UNESCO, UNFPA gibi organizasyonların öncülüğünde projeler hayata geçirdiler. Bu faaliyetlerde özellikle de BM'ye bağlı UNIFEM (Birleşmiş Milletler Kadın Geliştirme Fonu)'ün ve ESCWA (Birleşmiş Milletler Batı Asya Ekonomik ve Sosyal Bölümü)'nin büyük etkisi olmuştur.

2000'li yıllardan sonra İslamcı hareketlerin genel olarak bölgede etkinliğini artırmaya başlaması emperyalist güçlerin müdahale ve işgal-leri, bölgesel ve mezhepsel çatışmalar, artan militarizm, yeniden yeniden inşa edilen erkek egemenliği, genişlemek yerine daralan kadın haklarının basıncı, neo-liberal politikaların ve yoksulluğun yansımaları 2010'da Tunus'ta başlayıp tüm Ortadoğu'ya yayılan "Arap İsyanları"nda meydanların doldurulmasındaki kadınların etkin ve yoğun katılımlarını görebiliriz.

**Ortadoğu Türkiye benzerliğine baktığımızda;** Sadece coğrafi olarak değil, tarihi, toplumsal, sosyal, ekonomik, dini ve bunlar üzerinden şekillenen kültürel olarak da Ortadoğu'nun bir parçası olan Türkiye'de kadının durumunun ve kadın hareketinin de benzer süreçleri yaşamış olduğunu görürüz. Genel olarak kadının toplumsal yaşamdaki ikincil konumundan, dinin, feodal değer yargılarının, ahlak, töre vb. argümanlarla yaşama geçirilen baskıya, milliyetçi, ırkçı, cinsiyetçi tüm faşizan saldırılara, kadına yönelik taciz-tecavüz, şiddet, cinayet ve katliamlara kadar birçok boyutuyla aynı ortak "kader"i paylaştıklarına tanık oluyoruz. Aynı şekilde kadın hareketi açısından baktığımızda da Ortadoğu'nun diğer ülkelerinde yaşanan süreçlerin Türkiye'de biraz daha erken bir dönemde yaşandığını görüyoruz.

I. Emperyalist Paylaşım Savaşı sonrasında Kemalistlerin emperyalistlerle yaptığı anlaşma sonucunda "bağımsızlığı" ilan eden Kemalist Türk devleti de Osmanlı'dan itibaren var olan kadın örgütlerini yasaklamış, devlet güdümünde Kemalist bir kadın hareketine izin vermişti. Kadının vatandaşlık hakları kapsamındaki seçme-seçilme, medeni hal kanunu, eğitim hakkı gibi haklar da "modernleşme", "batıya uyum" vb. söylemlerle kapitalist, emperyalist sisteme entegre çerçevesinde yaşama geçirilmişti. "Bağımsız" kadın hareketi diyebileceğimiz feminist kadın hareketi de tıpkı diğer Ortadoğu ülkelerinde olduğu gibi 1980 sonrasında gelişti. Yine 1990'lardan itibaren Türkiye'de de Ortadoğu ülkelerinde olduğu gibi "sivil toplumculuk" anlayışı ve sivil toplum kuruluşları yükseltiyor, "proje feminizmi" de denilen uygulamayla AB, BM, DB gibi emperyalist devlet ve sermayeye bağlı kuruluşların finansmanlığı ve desteğinde projeler yürütülmeye başlanıyordu.

Bu projecilik biçiminde yürütülen kadın çalışmaları Türkiye'de de diğer Ortadoğu ülkelerinde de bir taraftan devlet bağımlılığını ortadan kaldırıyor. Ama finansman ve desteği sağlayan kuruluşlara bağımlılığı da getiriyordu. Yine proje eksenli çalışmalar kadın hareketini kendi



dar kabuğuna hapsederken bu örgütlerin geniş kadın kitleleriyle buluşmasını da sınırlıyordu.

Bu konuda çarpıcı bir örnek olması açısından Ortadoğu'nun en önemli ülkelerinden Mısır'da 25 Ocak 2011'de patlak veren halk isyanında Tahrir Meydanı'nı dolduran bir milyon kişilik kitlenin yarısını oluşturan kadınların alana taşınması kadınlar üzerindeki kadın örgütlerinin etkisini değerlendiren Mısırlı akademisyen Rabab El Mahdi'nin ifadeleri çarpıcıdır: *"8 Mart Dünya Kadınlar Günü münasebetiyle tüm kadın hakları STK'lar ve birey feministler Tahrir Meydanı'nda yürüyüş için çağrı yaptılar. Bir aydan daha az bir süre önce bu meydan, en az yarısı kadın olan bir milyon kişi ile dolmuş olmasına rağmen, yürüyüş çağrısı birkaç yüz kişiden fazlasını çekemedi. Bu düşük katılımı, kadın haklarına desteğin yokluğu olarak değerlendirenlerin tersine, ben bu tepkisizliği bu organizasyonların ve bireylerin toplumdaki ne derece kopuk olduğunun çarpıcı bir göstergesi olarak değerlendiriyorum...*

*Bu STK'ların proje temelli oluşu ve kadın haklarını çok sınırlı bir çerçevede (çoğunlukla kadın politikalarına odaklanarak) tanımlamaları, dışı açılımlarını sınırlandırmış; işyerlerinde, kampüslerde ve demokrasi hareketinde aktif olarak çalışan kadınlar gibi farklı Mısırlı kadın gruplarını cezpt etmesine mani olmuştur. Kadın katılımcıların yer aldığı mücadeleler ile meşgul olmak veya bu kadınların seçtiği gündemler üzerinde çalışma yerine, birçok kadın hakları STK'ları kadınlar için belli bir kimliği önceleyen sınırlı gündemler belirlediler; bu gündemler sınıflarına, konumlarına, hatta en acil sorunlarına değil, sadece cinsiyetlerine dayalı. Bu durum, rejimle bağlantılı feministler kadar daha bağımsız olanlar için de geçerli.*

*Ayrıca taktik bakımından ele alındığında da, bu STK'ların talepleri etrafında halk tabanı oluşturmaya çalışmak ve alttan baskı oluşturmaya yerine lobicilik ve iktidar sahibi olanlara hitap etmeye odaklandığı görüldü..."(10)*

Tıpkı Türkiye'de olduğu gibi, diğer Ortadoğu ülkelerinde de daha ziyade küçük ve orta sınıf kadın hareketi olma niteliği taşıyan 1980 sonrası gelişen kadın örgütlenmelerinin, işçi, emekçi, yoksul kesim kadınlarla yeterince bağ kuramadığını, bu noktada en büyük görevin sınıf hareketi olan o ülkenin devrimci ve komünistlerine düştüğünü görüyoruz.

**Sonuç yerine:** Ortadoğu kültürüne renk veren temel unsurları birkaç başlık altında da olsa işlemeye çalıştık. Konuyu irdelediğimizde sosyo-

ekonomik yapı kültürel renklilik ve etkileşim yaşanan siyasal süreçler gibi birçok noktada bölgenin Türkiye toplumuyla gösterdiği benzerliği görmekte hiç de zorlanmıyoruz. Bugün birçok konuda olduğu gibi siyasal analizlerde bulunurken Türkiye'nin kültürel şekillenişini ve bir bütün bölgeyle olan etkileşim ve bağlarını göz ardı edemeyiz. Dolayısıyla Türkiye kültürel tarihine –siyasal tarihten bağımsız değil- bilmek günü yorumlayıp doğru sonuçlara ulaşmak için üstünden atlamamız gereken bir noktadır.

### **ALINTILAR:**

1. Ortadoğu (Vaat Edilmiş Topraklar), Suat Parlar, Bibliotek Yayınları
2. İlkçağ Tarihi I. Cilt, Sf. 69, V. Diakou-S. Kovalev, Yordam Yayınları
3. Age, sf. 107
4. Ortadoğu, Bernard Lewis, Yeni Binyıl Yayınları, Sf. 44
5. age, sf. 78
6. ABD Ortadoğu Türkiye, Haluk Gerger, Ceylan Yayınları, Sf. 28-29
7. İslami Ortadoğu, Charles Lintholm, sf. 388, İmge Yayınevi
8. Bölgesel ve Küresel Dinamikler Bağlamında Ortadoğu'daki Kadın Hareketi, Yüksek Lisans Tezi, M. Fatih Naz, sf. 6
9. age, sf 3
10. Mısır Devriminde "Kadın Meselesi"nin Ötesindekiler, Lila Ab-Lughat ve Rabab El Mahdi [www.feminist.yaklasimlar.org](http://www.feminist.yaklasimlar.org)

### **YARARLANILAN KAYNAKLAR**

1. Ortadoğu, Bernard Lewis, Yeni Binyıl Yayınları
2. Ortadoğu (Vaat Edilmiş Topraklar), Suat Parlar, Bibliotek Yayınları
3. Ortadoğu'nun Siyasal Sosyolojisi, Hamit Bozarlan, İletişim Yayınları
4. İlkçağ Tarihi I. ve II. Cilt, Sf. 69, V. Diakou-S. Kovalev, Yordam Yayınları
5. Mezopotamya'da Dinlerin Doğuşu ve Gelişimi, Musa Şanak, Aram Yayınları
6. Allah Devletinde Demokrasi, Faik Bulut, Berfin Yayınları
7. Arap Halkları Tarihi, Albert Haurani, İletişim Yayınları
8. Türkler 4. Cilt, Yeni Türkiye Yayınları
9. Ortadoğu'da İrk ve Kölelik, Bernard Lewis, Truva Yayınları
10. Marks'tan Mao Zedung'a Devrimci Diyalektik Üzerine, George Thomson, Kaynak Yayınları

# Kültür sanat faaliyeti açısından halk oyunları

►► Tahmini rakamlara göre oyun türünün 2.000 ile 3000 civarında olduğu söyleniyor. En çok öğretilen ve yaygın olarak oynanan oyun sayısı ise 500 civarında. Yani kesin olan halk oyunları sayısının üçte biri öğretiliyor ve gösterisi yapılıyor. Geri kalan üçte ikilik kısım eğlence, şov, tanıtım ve yarışmalara uygun olmaması ya da kapitalist tüketime uygun olmaması nedeniyle tarih sayfalarına karışması için bir kenara bırakılmış durumda. ◀◀

Halay, horon, zeybek ve diğerleri... Kimi hasat anını anlatır, kimi kartalın avlanmasını, kimi savaşı, kimi aşkı... Ama nihayetinde her biri halkın maddi yaşamını dile getirir. Topluma mal olmuş, halk kültürünün bir değeridir halk oyunları. İktisadi yapının bir yansıması olarak, iktisadi gelişime paralel, ilk ortaya çıktıkları dönemde, kapitalizm öncesi iktisadi yapılarda, taşıdıkları anlam ile bugün taşıdıkları anlam bir ve aynı değildir. İktisadi gelişimle birlikte halk oyunları da değişmiş, her şey gibi metalaştırılmış ve kapitalist tüketim kültürünün, burjuva-feodal kültürün bir ögesi haline getirilmiştir.

Halk oyunlarının, burjuva-feodal kültürün ögesi olması, onun, doğrudan metalaşması anlamını taşır. Üretimin yaygınlaşması, toplumun iktisadi ve sosyal yaşamında önemli değişimlere neden olur. Halk oyunları bu değişimden, diğer kültürel öğeler gibi payına düşeni alır. Dolayısıyla halk oyunlarına dair bu çalışmada, ilk olarak, iktisadi gelişimle birlikte halk oyunlarının metalaşması/metalaştırılması, sonrasında toplumsal yapının değişimine paralel, halkın kültürel değerlerinin bu değişime paralel nasıl şekillendiği, en sonunda da halk oyunlarına dair ele alış tarzımız şeklinde bir yöntem izleyeceğiz.

Kapitalizm öncesi ekonomi biçimlerinde, oyun ve eğlence bir amaç değil, halkın kutlama, şenlik, düğün gibi törenlerinde eğlenme aracıydı. Halkın oyunlara katılması herhangi bir kâr amacı taşııyordu. Kapitalizm halkın bu doğal kültürel yapısını değiştirdi. Her şeyi alınıp-satılır hale ge-

tiren kapitalizm, halkın kültürel değerlerini de azami kâr amacıyla metalaştırdı. Halk oyunları da bu metalaştırmadan muaf değildir.

Metalaşma, halk oyunlarının oyun olarak alınıp-satılır hale getirilmesidir. Halk kültürünün bir ögesi olarak değil, kâr alanı olarak görülmesidir. Alınıp-satılma, kâr alanı olarak görülme sermayenin varlığını ön koşullar. Sermayenin yönelimi ile birlikte halk oyunları, kültürel özelliğini yitirir ve nesneleşir. Halk oyunlarının daha fazla kâr getirmesi ya da sermayedarın yatırım yaptığı miktarın üzerinde doyurucu bir kazanç sağlaması için tüm olanaklar seferber edilir. Pazar anlayışı ve tüccar mantığı egemendir. Pazara, dolayısıyla tüketime sürülecek metanın, her şeyden önce, onu tüketecek olan insanların beğenisine, tüketme arzusuna ve göz zevkine hitap eden bir niteliğe sokulur. Halk oyunlarının halk kültürünün bir ögesi oluşunun getirmiş olduğu beğenin yanısıra, onu satabilecek özellikler de eklenerek bir görseellik yaratılır. Tüketim en üst seviyeye çıkarılarak bir halk oyunları gösterisi hazırlanır. Böyle bir aşamadan geçen halk oyunları bir tüketim nesnesi olarak metalaşır. Yatırımın yapıldığı andan itibaren metalaşma süreci başlar. Sermayedar, halk oyunlarını satmak için satın almıştır. Satın alındıktan sonra halk oyunlarının yeniden üretim süreci başlar. Hocalar, akademisyenler, yetenekli oyuncular, sahneleme ve sahne kurma uzmanları, profesyonel müzikçiler, usta kostümcüler ve diğerleri... Her biri halk oyunlarının yeniden üretim sürecine dahil edilir. İşin erbapları tarafından günler, aylar ve hatta yıllarca süren çalışmalar sonucu ortaya, adına halk oyunları denilen bir ürün çıkarılır ve tüketime sunulur. Bu meta öyle bir albenili olmuştur ki yüz yıllardır oynadığımız halay, o oynadığımız şekliyle değil, bize sunulan meta şekliyle daha çok hoşumuza gider. İzlemekten zevk alırız. Böylece hem sermayedarın arzuladığı tüketim gerçekleşmiş olur hem de halk oyunlarının metalaşma süreci tamamlanmış olur.

2000'li yılların başında **Sultans of the Dance** adıyla anılan, daha sonra **Anadolu Ateşi** olarak adını değiştiren oluşum halk oyunlarının metalaştırılmasının somut örneğidir. Bu oluşumun sermayedarı eğlence ve şov dünyasının önde gelen şirketlerinden Mydonose Showland'tir. 90 dakikalık bir gösteri için 1,5 yıl hazırlık yapıldı. Halk oyunlarında eğitmen, koreografi, kostüm, dekor, müzisyen gibi kollarda uzman kadro ile çalışmalar sürdürüldü. Daha önce halk oyunları ve değişik dans türleri ile ilgilenmiş, oyuncu olarak başvuru yapan 1000 kişiden en iyi 90 kişi seçildi. Daha ilk 90 dakikalık gösteride, sosyal medya

araçlarının da etkisiyle yoğun bir ilgi ile karşılandı, izlendi. Halk oyunları, tam da istenildiği gibi, birden popüler hale geldi. Fakat *“Sultans of the Dance bir halk oyunları gösterisi değildir. Halk oyunları adımlarından faydalanılmış bir gösteridir.”* (Murat Uygun, Anadolu Ateşi grubunun ilk eğitmen kadrolarından)

Anadolu Ateşi dışında Hürrem Sultan, Dance of the Karadeniz gibi gruplar da, halk oyunları figürlerinden yararlanarak gösteri yapıyor. Bu gösterilerde sergilenen oyunlar da birer halk oyunu değildir. Figürlerin eklenip çıkarıldığı, yöresel özelliklerden uzak kıyafetlerin kullanıldığı, koreografilerle oyunların çıkış öyküsünden ve de anlamından oldukça uzaklaştırıldığı oyun gösterisidir. Bu oyunların halk kültürü, halk oyunları olarak sunulması hazırlanan metanın tüketim zorunluluğundan ileri gelir. Daha yalın ifadeyle halk oyunlarını metalaştırmanın bir zorunluluğudur. Halk oyunlarında figürler oyunun kendisi değil, oyunun bir parçasıdır. Yapısal açıdan halk oyunları motif, figür, bölüm, oyun ve oyun seri olarak şemalandırılıyor. En küçük birim olan motiflerin bir araya gelmesi ile figürler oluşuyor. Figürler bölümü, bölümler de oyunu oluşturuyor. Bahsi edilen gruplar, halk oyunlarının yapısal özelliklerini birbirinden ayırıştırarak daha iyi bir şov elde edebilmek için halk oyunlarını metalaştırıyor.

Halk oyunları yarışmaları (kast edilen kâr amaçlı yarışmalardır. Halk kültürü içinde diğer köyden ve yöreden daha güzel oynamak gibi doğal bir yarış söz konusudur) ve turizm sektöründe tanıtım amaçlı yapılan gösteriler de farklı bir amaç taşıyor. Bilinçli ya da bilinçsiz yapılan gösteriler, halk oyunlarını kültürel özelliklerinin dışına taşıyor; “iyi niyetler” tam tersi bir amaca dönüyor.

1960’lardan günümüze yarışma biçimi ile de ele alınan halk oyunları gösterileri, “iyi niyetlerin” tam tersine dönüşünün örneklerindedir. “İyi niyet” derken, yarışmalardaki amacın “kültürel değerleri korumak”, “genç nesillere öğretmek”, “unutulmasını engellemek”, “yaygınlaştırmak” olarak sıralanmasıdır. Fakat yarışmanın kendisi ortaya konulan amaçlarla örtüşmez. Kazanmak için oynanan bir oyun, halk oyunlarının kültürel dokusuna da aykırıdır.

Yarışmalarda temel hedef yarışmayı kazanmaktır. Halk oyunlarının tüm öğeleri bu amaca uygun olarak düzenlenir. Kostüm, oyun figürleri, sahne düzeni, müzik, müzik aletleri ve diğerleri... Yarışmalar oyunları belli bir zamana sıkıştırır. Kimi yarışmalarda süre sabit tutulurken, kimi

yarışmalarda da oyun türüne göre 1-2 dakika uzatılır. Oyuncuların tamamı, oyunun sergilenme anından çok önce duygu ve düşünce olarak yarışmaya odaklandırılır. Oyunun kendisi de zaten yarışma amaçlı öğretilir. Yarışmaya hazırlık sürecinden yarışma bitimine dek halk oyunlarının, halk kültürünün bir parçası olduğu gündemde değildir. Sadece telaffuz edilir. Amaç, kazanmak olduğu için oyunların yapısal özellikleri değiştirilir. Oyun normal, kendi hızından daha hızlı oynanır veya figürler çıkarılıp, beğeni toplayan, yarışmayı kazandıracak olan figürler eklenir. Oyun ortaya çıkış anlamını kaybeder, mekanik bir hale gelir. Kazanma amacının nesnesi olan oyunlar, halk kültürünün değil yarışmaların bir parçası haline getirilir.

Yarışmalarda belirleyici olan halk oyunlarının kültürel özelliği değil, yarışma kurallarıdır. Sergilenen oyun bu kurallara göre oynanır ve yarışma kuralları dışına çıkamaz. Sahneye diziliş, oyunun başlaması ve bitirilmesi, figürlerin yapılış tarzı, kullanılan çalgılar, kostüm, koreografi yarışma kurallarınca belirlenir. Yarışmacılar oynayacakları oyunu, oyunun yöresine ait özelliklere göre değil, yarışma kurallarına göre sergiler. Oyun, belirlenen kurallara uyup uymadığına göre değerlendirilir. Dolayısıyla halk oyunlarında halk sıfatı yerini yarışma sıfatına bırakarak yarışma oyunları haline gelir, getirilir.

1960'lı yıllarda okullar arası düzeyde olan yarışmalar günümüzde uluslararası seviyede periyodik olarak yapılıyor. 2008 yılında düzenlenen Altın Adımlar TV programıyla halk oyunları yarışması ekranlara taşındı. Yarışmaya 13 grup katıldı. Birçoğu halk oyunları araştırma derneklerine ait olan gruplar yarıştı. Her grup kendilerine ayrılan süre içerisinde çeşitli yörelerin oyunlarını oynadı. Jüri yarışma kuralları çerçevesinde değerlendirdi, kısa mesaj usulüyle oylama yapıldı. Her hafta en az oy alan (yarışma kurallarını yerine getiremeyen) grup elendi. Diğer yarışmalarda olduğu gibi Altın Adımlar yarışmasında da oyunu sergilenen yörenin en güzel oyunları seçilerek, diğer yörelerle yarıştırıldı. Halk oyunlarını yarışmanın bir parçası haline getirilerek, bu sürece halk oyunlarının asıl sahibi olan halkımız da dahil edildi.

Halk oyunlarını kültürel niteliğinden soyutlayan bir diğer etmen tanıtım amaçlı yapılan gösterilerdir. Bu gösteriler daha çok turistik bölgelerde yapılır. Oteller, eğlence merkezleri yerli ve yabancı turistlere, Türkiye'nin kültürel özelliklerini tanıtma amaçlı halk oyunları gösterileri yapıyor. Gösteriler tanıtım amaçlı denilse de uygulamada daha fazla turist çekmek, re-

zervasyonu doldurmak ve turistleri eğlendirmek, onları memnun etmek ön plana çıkıyor. Bu tarz gösteri düzenleyenlerin büyük bölümü maliyeti düşürmek adına ilgili-ilgisiz ne varsa halk oyunları namına sergilerken belli bir kısmı da doğrudan sermaye yatırarak gösteriler yapıyor. Her iki durumda da gösteriler tamamıyla anlık eğlencenin aracı olarak turistlerin tüketimine sunuluyor. Tanıtım, daha fazla kazanç elde etme amacıyla yer değiştirerek, halk oyunlarını doğrudan metalaştırıyor.

Eğlence, şov, tanıtım ve de yarışma amaçlı yapılan halk oyunları gösterileri oyunları metalaştırırken aynı zamanda tek tipleştiriyor. Yapılan araştırmalar Türkiye’de 1.500 çeşit halk oyunu olduğunu belirtiyor. Tahmini rakamlara göre oyun türünün 2.000 ile 3000 civarında olduğu söyleniyor. En çok öğretilen ve yaygın olarak oynanan oyun sayısı ise 500 civarında. Yani kesin olan halk oyunları sayısının üçte biri öğretiliyor ve gösterisi yapılıyor. Geri kalan üçte ikilik kısım eğlence, şov, tanıtım ve yarışmalara uygun olmaması ya da kapitalist tüketime uygun olmaması nedeniyle tarih sayfalarına karışması için bir kenara bırakılmış durumda.

İktisadi gelişim paralelinde kapitalist kültürün, halk kültürü üzerindeki etkisinin kaçınılmaz sonucu bu aslında. Aynı zamanda kapitalist tüketim kültürü ekseninde ele alınan halk oyunlarının da kaçınılmaz sonudur. Şov, tanıtım ve yarışmalar tüketim kültürünü yaygınlaştıran araçlardır. Tüketilebilecek her unsur piyasaya sürülür ve tüketimi sağlanır. Halk oyunları da bugün her meta gibi tüketilen bir nesnedir. Fakat halk oyunlarının tamamı değil. Şov dünyasında beğenilecek, tanıtımı güzel yapacak, yarışmaları kazanacak oyunlar tüketim kültürünün parçası haline getiriliyor ve pazarlanıyor.

Bir metanın tüketilmesi için önce o metanın kullanım değerinin olması gerekir. Daha sonra o meta tüketim pazarına uygun hale getirilerek azami oranda tüketimi sağlanır. Halk oyunlarının, halk kültürü olması açısından tüketim alanı doğal olarak vardır. Bu alanda, tüketim pazarına uygun oyunlar seçilip pazarın ihtiyacına göre yeniden üretilerek uygun oyunlar seçilip pazarın ihtiyacına göre yeniden üretilerek azami kâr gerçekleştirilir. Oyunların kâr amaçlı seçilmesi ve gösterime sunulması doğal olarak halk oyunlarını tek tipleştirir. Popüler olan yörenin (Doğu Karadeniz) oyunları genel olarak bilinir, fakat popüler olmayan (aynı bölgenin batısı gibi) yörenin oyunları pek az hatta hiç bilinmez. Anadolu Ateşi gibi grupların, Altın Adımlar gibi yarışmaların nezdinde ele alınan çalışmaların yaptığı tam da budur.

Halk oyunlarında metalaşma/metalaştırmadan bahsediyorsak bu aynı zamanda iktisadi gelişime paralel toplumsal yapının değişime uğradığı anlamına da gelir. İktisadi gelişim ve toplumsal yapıdaki değişim doğrudan halk oyunlarına da yansır.

Halk oyunlarının ortaya çıkış zamanına ve öyküsüne baktığımızda kapital iktisadi yapının varlığını görürüz. Kültürel bir öge olan oyun oynandığı ya da üretildiği yerin iktisadi, coğrafi ve sosyal yaşamının özelliklerini bünyesinde taşır. Üretici güçlerin gelişim düzeyine göre oyunlar farklılaşır. Üretim aletlerinin oldukça sınırlı, az gelişmiş olan bölgelerde oyunlar hayvan taklitleri, hasat tasviri gibi doğa ile iç içedir. Bu tarz oyunların maddi zemini, insanların doğaya tabi oluşudur. Türkiye’de 41 adet hayvan taklidi oyunun oynanması bu zeminin ürünüdür.

Maddi üretim arttıkça, üretici güçler geliştikçe sosyal yaşam da değişir, farklılaşır. Karasabanla kendi geçimi için üretim yapan bir köyün, traktör kullanarak pazara dönük üretime geçişi, o köyde sadece maddi yaşamı değil aynı zamanda sosyal yaşamı da değişir. O köyde yaşayan, üretim yapanların her biri artık bir meta üreticisidir. Dolayısıyla sosyal yaşamda da meta üretimi belirleyici hale gelir.

Sosyal yaşamdaki değişim yaşamın bir parçası olan halk oyunlarını da etkiler. Doğa ile iç içe yaşamda, kapitalizm öncesi ekonomilerde, halk oyunları doğaya olan minnet borcu, şükran duygusu ve emek yoğun üretimin sevincini taşıırken, üretim aletlerinin gelişimi ile doğa üzerinde sağlanan hakimiyet, halk oyunlarını ata yadigarına daha ileride de bugünkü biçimiyle tüketim nesnesine dönüştürür.

Günümüz Türkiye’sinde halk oyunları böyle bir evrim geçirmiştir. Kent yaşamı, doğa ile iç içe olan yaşamı meta ilişkilerine çevirir. Toprağından koparak, malını mülkünü satarak kente gelen kırsal nüfus, geçimini sağlamak için işgücü pazarında, işgücünü satarak bir meta haline gelir. Kırdaki kendisi için üreten köylülerin yaşamının bir aracı olan üretim, kentte yaşaması için bir amaç haline gelir. Maddi üretim araç olmaktan çıkıp yaşamak için bir amaca dönüşür. Sosyal ilişkiler de bu dönüşüme paralel yavaş yavaş metalaşır. Para ilişkisine döner. Kültürel özellikler, kırsala ait özgünlüğünden soyunarak kentleşmeye başlar. Bu değişime en büyük direnç orta yaş ve üstü nüfustan gelir. Genç nesil kent yaşamına hızla uyum sağlarken, orta yaş ve üstü grup kendi yetişmiş olduğu kültürde kalır, onu korumaya çalışır. Genç nüfus kapitalist kültürden hızla etkilenir. Doğal bir kültür ve kuşak çatışması yaşanır.



Bu çatışma Türkiye özgülünde 2000'li yıllardan sonra kentler lehine dönmüştür. Burada etkili faktör, sadece nüfusun kentlerde yoğunlaşmasıyla sınırlı değildir. Kapitalist kültürün meta üretimi ve dolaşımı ile yaygınlaşması önemli bir etkiye sahiptir. Kırsal kesimin pazar için üretime yönelmesi (meta üretmesi) ve bugün en ücra yerlere dahi televizyon, bilgisayar, ev ve cep telefonu, internet vb. tüketim-iletişim metalarının ulaşması (meta dolaşımı) sosyal yaşama kapitalist kültürün nüfuz etmesini ve etkin hale gelmesini hızlandırıyor.

İktisadi yaşamı değişen nüfusun sosyal alanda da beğenileri, zevkleri, alışkanlıkları, davranışları, kişilik ve kimlik tanımları, duygu ve düşünceleri değişime uğrar. Kentte yaşamaya başlayan nüfusun, kırdaki dış dünya algısı bir süre sonra değişir. Kentlerde yaşayanların da, ekonomik gelirine göre yaşam tarzı, sosyal faaliyeti değişir. Bu değişim halk oyunlarını ata yadigarı konumuna düşürür. Geçmişin bir anısı olarak algılanır hale getirir.

Bu durum, iktisadi gelişim seyri içinde kaçınılmaz bir sonuçtur. Halk kültürü gelişen üretici güçlerin yarattığı yeni iktisadi koşullar karşısında, halktaki etkisi oranında, yavaş yavaş değişir. Kapitalizm için kâr sağlayan kültürel öğeler daha kalıcı olur. Halk oyunları açısından hem halkın yaşamının bir parçası olması hem de kapitalist kâra uygun oyunların olması nedeniyle kalıcı oyunlar olurken, bu halk oyunlarının değişime uğramadığı, uğramayacağı anlamına gelmiyor.

Halk oyunları ortaya çıktığı sürecin toplumsal özelliklerini, üretim ilişkilerini anlatır. Fakat geline aşamada bu toplum biçiminde çözüme yaşıyor. Halk oyunları bu çözüme karşısında yeni toplum biçimine göre şekilleniyor.

Halk oyunlarının bugün açısından, doğal ortam sınırları oldukça sınırlanmıştır. Doğal ortamdaki kasıt, halk oyunlarının ortaya çıktığı, yaygın olarak halk tarafından yediden yetmiş herkesin katıldığı mezra, köy, bucak, kasaba gibi kırsal mekanlardır. Dolayısıyla oldukça geniş bir alan söz konusudur. Fakat gecekondulara, düğün salonlarına, dernek çatılarına taşınmış ve orada sıkışık kalmıştır.

Yani toplum biçimine göre şekillenme sürecinde halk oyunları doğal ortamda oynanan biçiminden uzaklaşır, sahne ortamında oynanma biçimi yaygınlaşır. Doğal ortamda oynanan halk oyunları ile sahne ortamında oynanan halk oyunlarının özellikleri birbirinden farklıdır.

Doğal ortamlarda oynanan oyunlarda; oyuncuların fiziksel uyum gibi

kaygıları yoktur, oyun için önceden hazırlık yapılmaz, belli bir hareket, zaman ve kişi sınırı yoktur, oyunların başlama ve bitirme zamanı oyunculara aittir, oyunlar birileri tarafından öğretilmez, izleyerek ve yaşayarak öğrenilir, oyun alanının tamamı oyunculara aittir.

Sahne ortamında oynanan oyunlar bunun tam tersi özelliklere sahiptir. Fiziksel uyum, önceden hazırlık, belirli hareket, zaman ve kişi sınırı oyuna başlama ve bitirme süresi, özel kıyafet, biri tarafından öğretilmesi gibi özellikler vardır. Dolayısıyla sahne ortamı, doğal ortamda oynanan halk oyunlarını sınırlar. Bu sınırlama biçimseldir. Fakat kâr amacıyla sahnelenen halk oyunlarında bu sınır hat safhaya çıkar. Estetik kaygı adına figürlerin ve hareket yönlerinin değiştirilmesi, koreografi adına figürlerin zorlanması, oyun ve oyuncular arasında uyum sağlamak amaçlı oyunların kalıplaştırılması, oyunların ortaya çıkış öyküsü ve anlamları dışına taşılarak aykırı ve mizansenî oynanması, görsellik adına çok sayıda oyuncunun sahneye çıkarılması, giysilerde yöresel özelliklerden uzaklaşarak tek tip giysi oluşturulması, çok seslilik adına uyumsuz çalgıların kullanılması gibi uygulamalar halk oyunlarının yapısal özelliklerini ve kültürel dokusunu bozan uygulamalardır. Kâr amacıyla yapılan sahneleme, sahne kurallarına yeni kurallar ekler. Yeni kuralların tamamı beğeni, görsellik ve şov merkezleridir. Dolayısıyla kâr amaçlı beğeni, şov kurallarına uymayan figürler, bölümler, oyunlar çıkarılıp atılır. Yeni ekleme ve süslemeler yapılır.

Türkiye’de 1900’lerin başından bugüne halk oyunları sahneleniyor. Sahneleme ilk dönemler kutlama ve şenliklerde, gösteri amaçlı iken 1960’lardan itibaren yarışma biçimini almıştır. Daha sonraları turizm sektöründe tanıtım, eğlence sektöründe görsel şov amaçlı gösteri biçimini almıştır. Bunların yanı sıra devletin çeşitli kurumları, okullar, yöre dernekleri ve devrimci kurumlar halk oyunlarında sahneleme çalışmaları yapıyor.

Yapılan sahne çalışmaları iktisadi gelişim ve toplumsal yapının değişimine paralel, halk oyunlarının aldığı biçimi yansıtır. Kapitalizm bunu kâr amaçlı kullanır ve halk oyunlarını metalaştırır. Fakat kâr amacı gütmeyen kentlere sıkışmış kültürünü yaşamak isteyen, görmek isteyen halkın bu istemini dile getiren sahne çalışmaları, gösteriler, yeni toplum biçimine göre halk oyunlarını şekillendirir. Halk oyunları, birçok yöre insanının bir araya geldiği gecekondu semtlerinde birbiri ile kaynaşır. Aynı zamanda kent kültüründen de etkilenerek yeni bir biçim alır.

Dolayısıyla iktisadi gelişim ve toplumsal yapıdaki değişim, halk oyunlarını hem metalaştıran hem de onu kendine göre yeniden şekillendiren bir zemin yaratır. Bu zeminde halk oyunları bir yanda tüketim nesnesi olarak metalaşır, bir yanda yeni toplum biçimine göre şekillenir.

Halk oyunlarının ortaya çıkışından bugüne geçirmiş olduğu evrim, gelmiş olduğu nokta kısaca böyledir. Bu somut durum üzerinde burjuva-feodal kültürün temsilcisi kurumlar, yöre dernekleri ve devrimci kurumlar halk oyunları faaliyeti sürdürüyor. Her kurum kendi hedefi-amacı doğrultusunda sürdürüyor bu faaliyeti. Kültür-sanat alanında bir kültür faaliyeti olarak biz nasıl bir pratik içinde olmalıyız?

İlk olarak, halk oyunlarını bir faaliyet olarak ele almak kitlelerle ilişki kurmak amaçlıdır. Kırdan veya kentte halkın kendi maddi yaşamı üzerinde şekillenen ve sahiplendiği kültürel öğeleri onlarla ilişki kurma aracına dönüştürmektir. Halkın, özlemlerini, sevinçlerini, acılarını, hüznlerini, kavgalarını yansıtan oyunları onlardan öğrenmek ve öğretmek amaçlıdır.

Bu amacı yerine getirirken ne gelenekçi bir pratik ne de ticari kaygı ve beklenti güden pratik doğrudur. Burada daha çok yanlışa düşülen nokta gelenekçi bir yaklaşımdır. "Aslına uygun oynama", "halk kültürünü koruma" gibi anlayışlarla kendini gösteren gelenekçi yaklaşım, halk oyunlarının iktisadi gelişim ve yeni toplum biçimine göre şekillenmesine terstir. Dolayısıyla, kurumumuzda, halk oyunları pratiğinin, uygunluk ya da koruma merkezli oluşu iktisadi gelişimin, nesnel gerçekliğin gerisinde bir pratik olacaktır. Halk oyunlarının, bugün almış olduğu biçime uygun bir ele alış doğru bir yaklaşım olacaktır. Şehirlerde, gecekondu semtlerinde, düğün salonlarında, yöre dernekleri çatısı altında, halkın maddi yaşamına göre biçim alan oyun ve eğlence, dolayısıyla halk oyunları, ele alış tarzımızın maddi zeminedir. Halk oyunları aracılığı ile onlarla ilişki kurmak da bu zeminden yükselecektir.

Halk oyunlarını sahneleme biçimini benimseyen, yöre derneklerinde sahneleme çalışması yapan halkımız, kültürel değerini kentlerde yeni bir biçime sokmuştur. Halk oyunları faaliyetimizin esası da geçmiş pratiklerde olduğu gibi bugün de sahneleme yöntemi olacaktır. Bu bir anlamıyla kaçınılmazdır da. Fakat sahneleme çalışmamız geçmiş pratiğimize yön veren kendiliğindenci tarzda da olmamalı. Kendiliğindenci tarz, bir faaliyet olarak ele alınan halk oyunları çalışmasının ağırlıklı kısmının deneyimsiz faaliyetçilerin omuzlarında olması, halk

oyunlarını öğretme ve sahnelenmesinin tamamının eğitime bırakılması, halk oyunlarına dair sorumlu faaliyetçilerin, oyuncuların ve de eğitimcilerin yetersiz bilgiye sahip olması, bilgilendirme açısından bir yönelime girilmemesi olarak kendini göstermekteydi. Bu tarz çalışma halk oyunlarının görsel ve estetik açıdan niteliğini düşürürken, bir faaliyet olarak ele alınan çalışmayı istenilen seviyenin altına düşürür.

Sahneleme çalışması en nihayetinde göze ve beğeniye hitap eder. Beğeniye yakalamak, çalışmanın niteliği ile ilintilidir. Fakat biz, sahneleme çalışmasını salt beğenilmesi için ele almıyor, bir de kitlelerle ilişki kurmak amacı güdüyoruz. Dolayısıyla halk oyunları çalışmasının niteliği doğrudan faaliyetin niteliği ile bağlantılıdır. Bu durumda kendiliğindenci tarzın değil müdahaleci tarzın yön verdiği bir çalışma zorunludur. Bunun pratikteki anlamı, kurumun müdahaleci-denetleyen yaklaşımı taşıyan, eğitimcileri halk oyunlarına dair hem teorik hem pratik yeterli birikimi olan, oyuncuları sadece oyunlarla değil oyunlar hakkında da eğiten, kültürel değer özelliğini bozmadan oyunların ortaya çıkış öyküsüyle bütünleşen, mizansenli oyunlar sergileyen, şova kaçmadan görsellik ve estetik bir seviye yakalayan, toplumun feodal, cinsiyetçi vb. yanlarını yansıtan (dini motifler, haremlik selamlı oyunlar gibi) figürlerini ayıklayan, halk oyunlarını, sadece bir gösteri olarak gören değil, onu mücadelenin bir aracına dönüştürecek olan bir çalışma tarzıdır.

Halk oyunlarının, iktisadi gelişim ve değişen toplum yapısı özgünlünde, onun almış olduğu biçim paralelinde, salt bir gösteri oyunu olmaktan çıkarıp Umudu Tohumca Büyütmenin aracı haline getirmek; kültür-sanat faaliyeti açısından halk oyunlarının taşıdığı anlam budur.

# Kültürel çalışmalar üzerine Hindistanlı Maoistlerin bir deneyimi

►► Parti, hedeflerini ve görevlerini çeşitli uzmanlık alanları yoluyla propaganda eder. Aynı şekilde kültürel cephenin de bu hedefleri sanat ve çeşitli yazınlar biçiminde propaganda etme görevi vardır. İlk görevi, hareketin halk içindeki görevlerini geniş çapta yerine getirmektir. İkinci olarak halkın sanatı üzerine çalışma yapmak, üçüncüsü halkın sanat biçimlerini devrimcileştirmek. ◀◀

Hindistanlı Maoistlerin Devrimci Kültürel Çalışmaları üzerine söyleşi

Kültür-sanat etkinliğinin sınıf-devrim mücadelesinde, özgülde ise Halk Savaşı pratiğinde çok büyük önem taşıdığı Hindistan'da Dandakaranya'daki kültür hareketinin sorumlusu Yoldaş Lenj ile People's March tarafından yapılmış olan bu söyleşi bizim kültür-sanat faaliyetine bakış açımızı geliştirirken kaynak olarak kullanabileceğimiz bir veri de oluşturuyor. Bu söyleşi de elbette Hindistanlı Maoistlerin bakış açısının tümünü bulamayacağız, ancak devrimci yazar ve sanatçılar için Hindistan Komünist Partisi(Maoist)'in kitle örgütlenmelerinin arkasındaki çalışma ve düşünüş biçimi hakkında büyüleyici bir söyleşi olduğunu düşünmekteyiz. (Söyleşi, People's March dergisinin Ağustos-Eylül 2006 sayısında yayımlanmıştır.)

**- People's March: Chaitanya Natya Manch'ın amaçları nelerdir?**

**- Lenj:** Halkın sanatı ve edebiyatı, asırlardır halkın koruduğu-sürdürdüğü zengin bir kültürel mirastır. Fakat şimdi emperyalist tüketim kültürü tarafından tahrip edilmektedir. Halkın kültürel mirasını, tüm köşelere nüfuz eden sömürücü, çürümüş kültür yiyip bitirmektedir. Bu durum, önümüze önemli görevler koymaktadır. Bir yanda, halk arasındaki kadim kültürel mirası korumak zorundayız. Bunun miras içinde hangisinin artık zamanı dolmuş, hangisinin iyi olduğu üzerine derinlemesine ve ayrıntılarıyla bir çalışma yapmak zorundayız.

Chetana Natya Manch (CNM), içinde yazar ve sanatçıları barındıran devrimci bir kitle örgütüdür. Bu örgütün halkın sanatı üzerine çalışmak ve onu devrimcileştirmek için fazlasıyla fırsatı bulunmaktadır. Bu nedenle halkın sanat ve edebiyatına dair çalışmalar yapmalı. Bu, üs bölgelerinin inşası görevine tabi olarak yapılmalıdır. Tüm kitle örgütleri, savaşın geliştirilmesi çabası içinde ol-

malıdır. Ve aynı şekilde savaş tüm örgütlenmelere, faaliyetlerini etkili bir şekilde gerçekleştirebilmesi için yardım etmelidir. Bu ikisi arasında ayrılmaz bir ilişki mevcuttur. Bu nedenle kültürel cephe, savaşın üs bölgeleri inşa etme çabasına yardımcı olmalıdır. Aynı şekilde Jharkhand, Bihar vb. komşu eyaletlerde sürmekte olan Halk Savaşı da... Bizler onların bu çabalarını kültürel cepheden incelemeli ve bu deneyimleri kültürel harekete mal etmeliyiz. Başka bir deyimle bizim çabamız feodal ve emperyalist kültürü yıkararak, yeni bir demokratik kültür geliştirmek üzerine kuruludur.

**PM: CNM'nin oluşturulması, aynı zamanda kültürel çalışmaların merkezeleştirilmesine de yardımcı oluyor mu? Oluyorsa, nasıl?**

- Kesinlikle. Bizler, birçok yeni sanatçı ve edebiyatçıyı ortaya çıkarabildik. Halkın sanat biçimleri üzerine çalışıyor ve onları devrimcileştirmeye çalışıyoruz. Halkın kültürel mirasını muhafaza ediyoruz. Aynı şekilde diğer bölgelerde sürmekte olan kültürel çabalar üzerinde de çalışmalarımız var. Son olarak, bir başka bölgeye giderek oradaki devrimci hareket ve kültür cephesi üzerine çalışmalarımız oldu. Diğer eyaletlerdeki kültürel cephede yaşanan değişimleri anlamaya çalışıyoruz.

Parlamento seçimleri, 8 Mart, parti sınıfları, 28 Temmuz gibi çeşitli vesilelerle, kadrolara, bu gündemlere uygun olarak önemli şarkılar, dans biçimleri ve oyunlar hazırlayarak gönderiyoruz. Şarkı kitapları basmaya çalışıyoruz. Kolektif hareketin çalışmalarını belgesel formunda kaydetmeye de çalışıyoruz. CNM'nin kuruluşu, sanatçıları bu alanda teorik, politik ve kültürel meselelerle ilgili heyecanlandırdı. Kültürel alanda uzmanlaşmış deneyimli üyelerinin varlığı, kültürel hareketin gelişimine doğru bir yön verirken aynı zamanda önderliğini de sağlıyor.

**PM: Yoldaş, CNM'nin Dandakaranya'daki doğumunun arka planı hakkında bilgi verir misin?**

- Bu soruya yanıt verebilmek için Dandakaranya bölgesinde devrimci hareketin ayakları üzerine dikildiği günlere doğru gitmek gerekecek. Devrimci kültürel faaliyetler DK'ya devrimci hareketin 25 yıllık tarihi ile birlikte girdi. Bildiğiniz gibi DK, tamamen bir Adivasi bölgesidir. Burada sanat, halkın yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu nedenle devrimciler, başlangıçtan itibaren birçok sanat biçimini -şarkılar, danslar vb.- kitleleri ayağa kaldırmak için icra ettiler. Aslında DK'da kültürel bir performans olmaksızın hiçbir toplantı gerçekleştirilmez.

Devrimci mücadelenin ilk dönemlerinde sadece gerillalar, Andhra Pradesh'e ait Jana Natya Mandali'nin şarkıları ve dans formları üzerine kültürel performanslar sergiliyorlardı; tabii bunları yerel Gondi diline çevirerek... Daha

sonra gerillalar geleneksel Adivasi şarkılarının ezgileri üzerine, onlarla uyumlu şarkılar bestelemeye başladılar. O zamana kadar, devrimci hareket, yüzlerce insanın öne çıkarak çeşitli sorumluluklar aldığı kitle hareketi haline gelmişti.

Bunların arasında birçoğu şarkı bestelemeye ve çeşitli sanat dalları yoluyla devrimci coşkularını ifade etmeye başladılar, ki bu durum hem biçimde ve hem de içerikte çeşitli dönüşümleri de beraberinde getirdi. Bu şekilde, devrimci hareketin hızlı bir yükselişte olduğu süreçte kitlelerin içinden yüzlerce yazar ve sanatçı ortaya çıktı. 1997'ye kadar, gerilla birliklerinden, çeşitli kitle örgütlerinden ya da her ikisinden birden sanatçılardan oluşturulan yorğun, asık suratlı kültürel gruplar köylerde ve ihtiyaç olduğunda üslerde sunum yapıyorlardı. Bu nedenle parti bu yüzlerce sanatçının enerjilerini tek bir örgütlenme içine kanalize edebilmek ve kültürel alandaki çalışmalara verilen önemi yoğunlaştırmak için CNM'yi kurma kararı aldı.

***PM: CNM'nin, kurulduğu zamanki görevleri nelerdi?***

- Parti, hedeflerini ve görevlerini çeşitli uzmanlık alanları yoluyla propaganda eder. Aynı şekilde kültürel cephenin de bu hedefleri sanat ve çeşitli yazınlar biçiminde propaganda etme görevi vardır. İlk görevi, hareketin halk içindeki görevlerini geniş çapta yerine getirmektir. İkinci olarak halkın sanatı üzerine çalışma yapmak, üçüncüsü halkın sanat biçimlerini devrimcileştirmek. CNM kurulduğunda tüm DK çapında sadece bir tane kültür grubu vardı. Bu nedenle bu tür gruplardan daha fazlasını oluşturmak ve çok sayıda yeni sanatçıları yetiştirmek görevini üstlendi. Bu da dördüncü göreviydi.

***PM: Tüm bu görevleri yerine getirmeyi başarma sürecinizi anlatabilir misiniz?***

- Son on yıllık çabalar, birbirini takip eden bir şekilde pratik süreçlerin sonuçları ve bu sonuçların yeniden anlayışımızı geliştirdiği, fikirlerin, anlayışların değiştiği, hareketin gelişim süreciydi. Pratikte, DK'da bir kitle örgütlenmesi olarak CNM'yi geliştirmek birkaç yılımızı aldı. Son üç yıldır, köylerdeki kitle tabanı düzeyinde bir kitle örgütü olarak yoğunlaşmaktadır. Böyle bir çalışma, köylerde Adivasi ve Adivasi olmayan yazar ve sanatçıları birleştirme ve güçlendirmeyi başarabilir. Şu anda, CNM'de birleşmiş binlerce sanatçı ve yazar bulunmakta. Bu bile, kendi başına büyük bir kazanımdır. CNM'nin, köy düzeyinde devrimci bir kitle örgütü olarak geliştirilmesi, bir manifesto ve tüzük hazırlanarak bir bayrak tasarlanması iyi bir ilerlemeydi. Bir başka başarı ise, CNM'nin resmi yayın organı haline gelen, 1994'te yayımlamaya başladığımız kültür dergisi "Jhankar"dır.

Biz halkın kültürünü geliştiriyor ve onların sanat formlarını devrimcileştiriyoruz. Üs bölgeleri inşa etme görevi, dönemin Halk Savaşı Partisi'nin (Hin-

distan Komünist Partisi(Maoist)'i oluşturan iki partiden biri olan Hindistan Komünist Partisi/ML-Halk Savaşı -ÇN) 9. Kongresi tarafından ortaya konmuştu. Buna uygun bir şekilde, kültürel cephe, bu görevin bir parçası olarak halkın iktidarının yerleşmesini yoğunlaştırmak ve kendi rolünü yerine getirmek için görevlerini formüle etti. Yani CNM çalışması, bu süreçte ortaya çıkan bu dört görevi yerine getirdi. Biz bunun iyi bir ilerleme olduğunu düşünmekteyiz.

***PM: CNM gruplarını inşa etmek için çalışmalarınız nelerdir?***

- 1997'de Güney Bastar'da sadece bir tane CNM grubu vardı. Parça parça DK'nın her yerinde daha fazla gruplar oluşturuldu. 2003 itibariyle, sonuçlar umut vericidir, bu tür gruplar tüm bölgelerde kurulmuş durumdadır. Bazı alanlardaki gruplar, bu bölge gruplarının altında oluşturulmuştur. İlk olarak, harekete katılan gençler arasından sanatsal ve kültürel yeteneklere sahip kişilerden oluşturuldu. Şu anda grup ve birimler geniş çapta köy merkezleri (4-5 köyden oluşan) düzeyinde de oluşturuldu. Bakış açısı olarak, bilinç seviyesi yüksek ve halk için sadakatle çalışmaya hazır -kadın ve erkeksanatçılar CNM'de tam zamanlı olarak çalışmak üzere seçiliyorlar. Bu sanatçılar, CNM'nin manifesto ve tüzüğüne uygun bir şekilde alan ya da bölge düzeyinde çalışıyorlar. Eğitim, tüm örgütlenmelerin gelişmesi için zorunludur. Şimdi bölge grupları, kültürel düzeyde alanlara yoğunlaşıyor ve geliştiriyorlar. Aynı şekilde alan grupları da yerel grupları ve bir merkez içinde çalışma yürüten grupları geliştirmeye yoğunlaşıyor. Yani CNM, çeşitli düzeylerde kültürel hareketi geliştirmeye ve eğitmeye çalışıyor.

***PM: Bir kitle örgütü olarak CNM'i, nasıl güçlendirmeye çalışıyorsunuz? Örgütlenme yapınızdan bahsedebilir misiniz?***

- Şimdiye kadar birbirinden ayrı 5-6 bin kültürel aktiviteyi birleştirmeyi başardık. DK'da genel olarak küçük mevralar bulunmaktadır. Her bir mevrada 20 ila 30 kulübe bulunmaktadır. Erkekler ve kadınlar DAKMS ve KAMS üyeleridir; DAKMS köylü, KAMS ise kadın örgütlenmeleridir. Fakat başka örgütlere katılmalarını engelleyen sınırlamalar yoktur. Bir köylü, bir köylü örgütünün üyesi olabilir, fakat aynı zamanda kültürel faaliyetlere de ilgi duyabilir ve CNM'ye katılabilir. Bu konudaki tek prensip, aynı anda iki örgütte birden yönetici pozisyonunda bulunamaz. Bu prensip, sorumluluklarını yerine getirmede yaşanabilecek pratik sorunlar dikkate alınarak tüzüğüne yazılmıştır. Kültürel birimleri tek bir köy düzeyinde değil, 4 ila 5 köy için bir birim şeklinde oluşturmaya karar verdik. Bu sonuca yeni iktidarın şekillenişini göz önünde bulundurarak vardık. Halk iktidarının bir organı 500 ila 300 kişi için oluşturulmuştur. Bu, tek bir birim olarak alınır. 4-5 köyün halkı bir halk hükümeti seçer.



Yani bir CNM birimi, ilişkili bu 4-5 köy için oluşturulmuştur. Büyük köylerde, bu köy için bir birim kurmaktayız. Yürütme kurulları bunların üzerinde seçilir. Bölge ve alan yürütme kurulları bulunmaktadır. Gelecekte DK düzeyinde bir yürütme kuruluna da sahip olacağız. Sonuç olarak, örgütsel yapıyı, köyden bölge düzeyine yürütme kurullarını oluşturarak ve kitle örgütünü güçlendirerek sağlamlaştırmaya çalışıyoruz.

***PM: Bugüne kadar yaşama geçirdiğiniz eğitim kamplarınız ve çalışma atölyelerinizin detayları hakkında bilgi verir misiniz? Bunların sonuçları ne oldu?***

- Bugüne kadar DK'da JNM'nin yardımıyla örgütlediğimiz iki büyük kamımız oldu; 1998 ve 2001 yıllarında. Mayıs 2002'deki Tüm Hindistan Atölyesinin ardından, Aralık 2003'te DK çapında "Adivasi sanatını devrimcileştirelim" başlığı altında bir atölye örgütledik. Delejelere CNM'nin manifestosunun taslağını vererek düşüncelerini aldık. DK'da onların sayısız dans biçimini devrimcileştirdik ve sistematik bir şekilde halkın içine götürmeye çalıştık. Aynı zamanda daha fazla devrimci edebiyatın yaratılması için insanları eğittik. Yine, bu biçim ve halkın ihtiyaçlarını tartışarak oyunlar üretme konusunda delegelere eğitim verdik.

Bu atölyeden sonra, bölge, alan ve köy düzeyinde eğitim kampları gerçekleştirdik. Bunlar, önemli ölçüde, tüm DK'daki kültürel alanda ortak bir şekillenişin kazanılmasına yardımcı oldu. 2002'de Güney Bastar'da bir atölye ve iki eğitim kampı düzenledik. Sonuç olarak gençliğin kendi başlarına gruplar oluşturduğu ve bu şarkılarla komşu köylerde performans sergilediği devrimci bir atmosfer yaratıldı. Bu sonuçları göz önünde bulundurarak, Kuzey ve Batı Bastar ile Maad bölgesinde de birçok eğitim kampı örgütlendi. Buna bağlı olarak gençlik, kendi alanlarında şarkılar yazıyorlar.

Mayıs 2002 ile Aralık 2003 arasında yaklaşık 1500 sanatçı, alan ve bölge CNM grupları tarafından örgütlenen eğitim kamplarında eğitim gördüler. Gençliğe esas olarak Devrimci Halk Komitelerinin altındaki köylerde ya da Devrimci Halk Komitelerinin kurulacağı köylerde eğitim verdik. Bu gruplar, kitlelere mesajlarımızı iletmektedir. Yani bu tür kolektif çabalara bağlı olarak pozitif sonuçlar almaktayız.

***PM: Tüm Hindistan Atölyesi'nde CNM'nin rolü nedir? Bu atölye sizin çabalarınıza nasıl yardımcı oldu?***

- Atölyenin perspektif raporunun hazırlanması kültür hareketi açısından iyi bir şeydi. Birçok eyalette kültür hareketine yoldaşların önderlik etmesi bu dokümana teorik berraklık kazandırılmasına yardımcı oldu. CNM, çeşitli eyaletlerden gelen kültür örgütlenmeleri ile düşüncelerini ve deneyimlerini pay-

laştı ve dokümanın tartışılmasında rolünü oynadı. DK kültür hareketinde ortaya çıkan birçok sorunu, zorlukları, deneyimi tartıştık. CNM'nin bugün bir kitle örgütü olarak işlev görmesinde atölyenin etkisi çok büyüktür.

**PM: Köylerde kadın, erkek ve çocuklara ne tür bir eğitim uyguluyorsunuz?**

- Tüm CNM üyelerine eğitim veriyoruz. 10 yaşından büyük çocuklar CNM'ye üyeler. Onların faaliyetleri ve heveslerine göre özel kamplara davet ediyoruz onları. Onlara, bilimsel düşünmeyi geliştiren basit cümleleri olan marşlar ve danslar öğretiyoruz. Biz daha çok genç kadın ve erkeklere yoğunlaşıyoruz. Eğitim süreçlerinde polislin ciddi baskısıyla yüzyüze geliyoruz. Özellikle Gadchiroli (Maharashtra) gibi yerlerde eğitim vermek büyük problemler yaratıyor.

Köylere giderek CNM üyelerini seferber ediyoruz. Onların tarımsal işlerine, kazançlarına ya da orman ürünleri toplama işlerine göre 4-5 günlük ya da iki günlük programlar yapıyoruz. Aynı zamanda onlarla birlikte üretim işine katılıyor ve onlara eğitim veriyoruz. Bir gidişimizde çok fazla şarkı, dans, jimnastik ya da enstrüman öğretmiyoruz. Sadece bir şarkı, bir dans ya da bir enstrüman öğretiyoruz her gittiğimizde. Onların yeteneklerini, ilgilerini ve öğrenme kapasitelerini göz önünde bulundurarak eğitim veriyoruz. Bu iyi sonuçlar veriyor. Bazı zamanlar, eğitimin bir parçası olarak onlara şarkı yazmayı da öğretiyoruz. Örneğin 2002'de Güney Bastar'da beş günlük bir eğitim kampı düzenledik. Onları yazmaya cesaretlendirmeye yoğunlaştık. Buradaki insanlar doğaçlama şarkı söylemede uzmanlar.

Bu şekilde kendi deneyim ve sorunlarından doğan şarkılarını devrimcileştirilmeye yoğunlaştık. Kampa katılan kadın ve erkekler bu kampta, şehit yoldaş Ranadev üzerine "Palapitta keyamuntha" ve "Errajanda dadimithe" (Kızıl bayrağın altında) şarkılarını yazdılar. Bu şarkı kızıl bayrağın altında gelişen halkın yeni iktidarının nasıl bir şey olacağını tarif ediyordu. Bu şarkı, ilham kaynağı olarak yeni iktidarın organlarının kendi çıkarları için ortaya çıktığı gerçeğini yansıtıyordu. Şarkı yazma konusunda kendilerine olan güvenleri artıyor. Bu, tam da bizim istediğimiz şey. Onların şarkı yazıp söyleyebileceklerini ve devrimci harekete kendi geleneksel formlarını yansıtabileceklerini öz güvenle söyleyebilmeleri çok önemlidir. Bu olgunun büyük bir geleceği var. Bu durum, CNM'nin temel prensibi olan "Tarihi yapan ve yeni kültürün yaratıcısı halktır" ifadesinin karşılığıdır.

**PM: Adivasi kültürünün temel karakteristiklerini açıklayabilir misiniz?**

- Adivasi sanatı ve edebiyatı esas olarak sözlüdür. Edebiyatları doğaçlamadır. Bu kültürün en büyük niteliği kendi içinde her şeyin kolektif olmasının-

dan ileri gelir. Mehtaplı geceler özellikle tarlaların verimli olduğu kış aylarında -hasattan önce ve yağmurlu bir mevsimin ardından- tüm köy ateş etrafında mutlu bir şekilde dönerler ve keyifle dans ederler. Bu neşeli eğlenceye herkes katılır. Bu kolektif bir duygudur. Orada, bazı insanlar katılabilir, bazıları katılamaz diye bir kısıtlama yoktur. Biri şarkı söylemeye başlayınca tüm dansçılar nakaratlarda koroya katılır. Adivasi kültüründe dans için şarkılar ve danslı enstrümanlar vardır. Fakat şarkı, enstrüman ve dansın birleşimi bulunmaz. Bu geliştirilmesi gereken bir durumdur. İnsanların enstrümanın müziğiyle dans etmesi çok ritmiktir ve hepsi tek bir beden gibi olurlar. Enstrümanlarını melodik ve armonik bir şekilde çalarlar. En önemli, yaygın ve dikkate değer özellik her şeydeki kolektif ruhtur. Dışarıdaki gibi asalak sahne sanatçıları, yazarları ya da şairleri yoktur. Bu önemli bir unsurdur.

***PM: Bu somut koşullarda CNM'nin programı nedir?***

- Biz, kolektivizme zarar vermemeye dikkat ediyoruz. Bu nedenle, sekiz, on ya da ne kadarsa üyelerinin sayısına önem vermeksizin CNM gruplarını oluşturuyoruz. Özellikle grup köye bir kez girdiği zaman, tüm köy çıkıp gelir. Bu gruplar, oyunlarını onların hepsine oynar ya da bazıları oyunda rol alırlar. Seyircilerden bazıları oyuncu olur. CNM aktivistleri tüm köyün dansa katılmasını sağlar ve böylece dansı geliştirirler. Bir şarkıcı bir şarkı söylediğinde, sadece grup üyeleri değil, tüm köylüler nakaratlara katılırlar. Biz, şarkıları kolektif bir şekilde öğretiyoruz. Yeni bir form sunduk. Sözlü gelenekte bir kişi doğaçlama bir şekilde şarkı söyler, diğerleri onu yanıtlarlar. Yaptığımız şey şu, bir kişi ilk dörtlüğü ve şarkının gidişatını hazırlar. Bir başkası bir sonraki dörtlüğü ve ikinci, üçüncü kişiler devam ettirirler. Ardından bir başkası takip eder onları. Bu şekilde herkes bir şarkı yazmış olur. Bir CNM grubunda on kişi varsa, bunların hepsi kolektif olarak bir şarkı yazmaktadır.

"Narayanpur atum the baathal naiku keyantha" şarkısı polis ve onların baskısıyla dalga geçerek yazılmıştır. Bu şekilde kolektif olarak yazılmış birçok şarkı vardır. Ayrıca sözlü bir gelenek mevcuttur. Onların doğaçlama olarak söylediği şarkılar biz yazıyoruz. Onlar kendi yaşam deneyimleriyle devrimci pratiği birleştiriyorlar. Bizler onları yazıyoruz. Her şey kolektif olarak yapılıyor. Aynı şekilde şiir yazımını da geliştirmeye çalışıyoruz.

***PM: Adivasi sanat ve edebiyatını nasıl kayıt ediyorsunuz?***

- Özellikle Gotul Paata ve Gotul Peto gibi bazı çok eski sanat formları üzerinden materyaller topluyoruz. İlk insanların mutluluklarını ve diğer duygularını sesle ifade etmelerinin tarihi üzerine çalıştık. Bunu hala Maad'da bulabiliyoruz. Şu anda onların soyları tükenmekte. Gotul Paata ve Gotul Peto dahi yok oluyor. Sadece birkaç Gotul Peto gurusu (bilgini) kalmış durumda.

Bu bölgelere gittiğimizde halktan soruşturuyoruz, buradaki yaşlı sanatçıları tanıyıp tanımadıklarını, kaç köy büyüğü olduğunu, bölgede hangi çeşit sanatçıların olduğunu vs. Onlarla buluşuyor, birlikte zaman geçiriyor ve sanatları üzerine çalışıyoruz. Evlilik törenlerine katılıyoruz. Karsadlara (köy fuarları) gidiyoruz. Doğum, ölüm, yeni doğanlara isim koyma vb. törenlere katılıyoruz. Onları izliyor ve kaydediyoruz. Kamera kullanılabilir olduğu zaman fotoğraflarını çekiyor, sesleri kasetlere kaydediyoruz. 4-5 yıldır topladıklarımızı muhafaza ediyoruz. DCSC'nin kuruluşunun ardından, bu süreç ivme kazandı.

**PM: CNM içinde kadınların rolü nedir?**

- Evlilik törenleri ve festivallerde veya gecelerde gençlik Gotul'a katıldığında onlar şarkı söylüyorlar. Klasik şarkı söyleme konusunda herhangi bir eğitim almamış olmalarına karşın, Adivasi kadınlar berrak, melodik ve tek bir ses halinde şarkı söylüyor. DK hareketi içinde yaklaşık yüzde 50 kadın bulunmakta; aynı şekilde CNM içinde de köylerden bölge düzeyine kadar kadınlar yüzde 50 oranını aşmaktadır. CNM içindeki önder kadroların yarısından fazlası kadındır. Burada hüküm süren sosyal koşullarda kadınlar evleninceye kadar özgürdür. Bu nedenle genellikle kadınların sanattaki rolü oldukça büyüktür.

Bu, CNM için pozitif bir bakış açısıdır. Kadınların yazılı edebiyat alanında da rolleri yükselmekte. CNM, kültür hareketi içindeki rollerini yükseltebilmek üzere özel kadın grupları oluşturmuştur. Bu ilk olarak Güney Bastar'da varlık gösterdi. Onlar sayesinde çok iyi sonuçlar almaktayız. Her köyde kadın sanatçılar, bunu gruplarımız içinde hissetmekte ve gruplarımızı korumaktadır. Birçok kadın CNM'nin arkasında yürümekte ve çoğalmaktadır. Kadın gruplarının sayısı çeşitli bölgelerdeki çeşitli alanlarda yükselmektedir.

**PM: Kullandığınız giysi ve enstrümanlar hakkında da bilgi verir misiniz?**

- Dans için kullandığımız giysiler var. Oyunlarda, bildiğiniz gibi, sunulan karaktere ya da sahneye göre değişiyor giysiler. "Gotul Peto" isimli popüler sanat formundaki Guru karakterini sergilediğimizde giysilerini ayarlamaya çalışırken, kadrolarımız rahatsız oldu. Giysinin yeterince etkileyici olmadığını düşündüler. Onlara göre inandırıcı olmakta başarısız kaldık. Farklı kültür örgütlenmelerinin giysileri bizim Guru'nun kıyafetinden daha etkileyici göründü. Yavaş yavaş CNM de performanslarını sergilerken özel giysiler kullanması gerektiğini düşündü. DK'daki göreve uygun giyinmeye karar verdik. Zira, kurtarılmış bölgelerde her şey halk savaşı ve askeri aktivitelerle bağlantılı bir şekilde inşa edilmek zorundadır. Baskının ortasında sanatımızı icra etmek zorundayız. Bu nedenle ormanlarla uyumlu ve bizi koruyacak giysiler seçtik. Sanatçılarımız yeşil "ger" (lehenga: Hintli kadınların özellikle düğünlerde giydikleri bluz -ÇN), üstüne de aynı renkten keten bir ceket giyiyorlar. Ka-

dınlar onun üzerine yarım sari giyiyorlar. Yeşil renk, ormanın güzelliğini yansıtır ve onunla uyumlu oluyor.

DK'nın enstrümanları oldukça eskidir. 18 çeşit enstrüman mevcut. Bunlardan sadece birkaçı şu anda kullanılmaktadır. Bizler hem bu enstrümanları ve hem de modern olanları kullanıyoruz. Enstrümanların önemi küçümsenmemelidir. Biz, sadece yerel enstrümanların kullanılacağına dair bir kısıtlama koymuyoruz. Çeşitli enstrümanların kombinasyonunu kullanıyoruz. Müzik, şarkıya ve onun sözlerine baskın gelmemeli. Bu nedenle biz, performansın ihtiyaçlarına uygun olarak modern ve yerel enstrümanları onları geliştirecek bir şekilde kullanıyoruz. Kullandığımız temel enstrümanları "Dapp" (bir çeşit vurmalı çalgı) ve "Melam" (üflelemeli çalgı).

**PM: Halkla olan ilişkileriniz nasıl? Çalışmalarınızda kitle çizgisini nasıl uyguluyorsunuz?**

- CNM bu konuda olumlu sonuçlar elde etmektedir. Bir grup bir köye gittiğinde, çocuklar da dâhil herkes onların etrafını çevirir. Grupla büyük sevgi ve etkilenmişlikle ilgilenirler. Grubun ulaştığı haberi hızlı bir şekilde yayılır ve onları karşılamak için herkes elindeki işleri hızla bitirmeye çalışır. Gruplarımız köylüler arasında oldukça popülerdir. CNM aktivistleri aynı zamanda evlere girerler, içlerine karışırlar, çalışmalarında yer alırlar ve onlarla yakın ilişki kurarlar.

CNM, kitle çizgisine sınıf çizgisi olarak uyar. CNM, şarkılarında, danslarında ve oyunlarında halkın acılarını, problemlerini ve bu problemlerin çözümünü ifade eder. Bunlar aynı zamanda halkın bilincini yükseltir ve tüketime dayalı, emperyalist kültürün tüm köşelere sızmasına karşı mücadele ederler. CNM, onların problemleriyle ilgilenecek halkla yakınlık geliştirirler.

**PM: CNM ne çeşit baskılarla karşılaşmakta? Bunlarla nasıl baş ediyorsunuz?**

- CNM baskının ortasında doğmuştur. Merkezi devletin ya da eyalet hükümetlerinin dolaylı ya da dolaysız tüm baskı çeşitlerinin mağduru olmuştur. Düşman günbegün artan bir şekilde CNM gruplarını izlemektedir. Eğer bir gösterileri olduğunu öğrenirlerse, güçlerini harekete geçirmekte ve operasyon düzenlemekteler. Bazen CNM gruplarının kamp yerlerini ablukaya almaya çalışmaktadır. Fakat bunlar halkın desteğine bağlı olarak faydasız girişimler haline dönüşmektedir. Gadchiroli gibi bölgelerde gruplarımızın üzerine ateş de açmaktaydılar. Köylerdeki gençler festival ya da düğünlerde kolektif bir şekilde dans ettiklerinde, düşman, onların CNM üyeleri olduğunu düşünerek ayırım yapmaksızın saldırmaktadır.

Fakat halk CNM'yi gözbebekleri gibi koruyorlar. CNM aynı zamanda mil-

islerin geniş bir desteğine sahip. Özel durumlarda HKGO (Halk Kurtuluş Gerilla Ordusu) onlara koruma sağlıyor. Milis koruması altındaki CNM grupları, halkın talepleri üzerine polis karakollarının hemen bir-iki kilometre uzağındaki bölgelerde bile gösterilerini yapabilmekte. Halkın sanatçıları çok çeşitli baskının ortasında devrimci propagandayı kitlelere taşımaktalar. 19 Nisan'da Chhathishgarh hükümeti CNM'yi yasakladı.

***PM: Biraz da "Jhankar"dan konuşalım. Bu yayının oluşumunun arka planını, tarihini ve çabalarınızı anlatır mısınız?***

- DK hareketi 1980'de başladığından bu yana, devrimciler arasında bazı yazarlar ve sanatçılar bulunmaktaydı ve öykü, şiir, makale ve küçük romanlar şeklinde bazı edebi ürünler ürettiler. Bunların hepsi hareketin ihtiyaçlarına bağlı olarak yazılmıştır. Devrim, her şeyi talep etmektedir. Peki bu talepleri kim yerine getirecek? Bunları devrimin dışındaki birkaç kişi yerine getiremez. Devrimci hareketin kendisinin devrimin ve halkın taleplerini yerine getirmesi gerekmektedir. Yani sadece devrimci hareket tüm alanlarda gelişebilir.

Burada dil farklıdır. Problemler farklıdır. Geri kalmışlıkta da farklılık vardır. Buranın belli bir özgünlüğü vardır. Edebiyat tüm bunları göz önünde bulundurarak üretilmelidir. Bu yazar ve sanatçıları cesaretlendirmek ve halkın yaşamını tasvir eden ve halkın edebiyatını koruyan yazıları kaydetmek için bir dergi çıkarmayı düşündük. Sonuç olarak Jhankar 1994 Temmuz-Ağustos'ta yayımlanmaya başladı. Tüm yoldaşlar, bu derginin yayımlanmasına katkıda bulundu. Tabii tüm bunlar yine baskının ortasında gerçekleştirildi. Düşman saldırısı çok yönlü olduğu için bizim direnişimiz de çok yönlü olmak zorundaydı.

Bu dergide yoldaşlar Gondi, Hintçe, Marathi, Bengalce ve Telugu dillerinde yazılar yazdılar; bu da Jhankar'ın bir başka özelliğidir. Kendilerini hangi dilde ifade edebileceklerse o dilde yazabildiler. Adivasi, Adivasi olmayan, Bengalli, Marathi ve Odiya vb. çeşitli bölgelerden insanlar ve uluslar şimdi DK hareketi içinde bulunmakta. Yani Jhankar çok dilli bir dergidir. Sadece halktan değil, aynı zamanda kadrolarımızdan da yazarlar yaratmaya çalışıyoruz. Halkla ilgili olarak, onlar zaten doğaçlama olarak şair oldukları için, tek ihtiyaç duyulan şey, onları daha fazla devrimciye dönüştürmek ve yazıya dökmektir. Kendi problemlerini, acılarını, mutluluklarını ve duygularını şarkılarda muhteşem bir şekilde ifade ediyorlar. Esas olarak onlara tüm bunlara dair çözüm yolları konusunda da yazmaları için onlara devrimci bir bakış açısı kazandırmalıyız. CNM üyeleri aynı zamanda okumayı ve yazmayı da öğreniyorlar. Bu çaba içinde bazı yetersizlikler de mevcut. Yeni yazarların ne

yazacağına dair ve onları ilerletmeye tam olarak yoğunlaşamıyoruz. Bu yetersizliği gidererek daha iyi sonuçlar üretebiliriz.

**PM: Jhankar'ın onuncu yıl baskısının içeriğinde ne tür hedefler koydunuz?**

- Jhankar'ın 10. yıldönümünde yayın hayatına devam etmek çok mutlu bir olay. Bu 10. yıl sayısında yazarlarımızın karşılaştığı sorunları açıkladık. Büyük çoğunlukla yazarlarımız aynı kalıp içindeler. Bizim bunu değiştirmemiz gerekiyor. Yani temel hedefimiz yazarlarımızın halkın sorunlarını alıp, onları çarpıcı bir şekilde ifade etmelerine ve yeni edebi formlarda yazmalarına yardımcı olmaktır. Burada birçok problem mevcuttur. Toplumda çok sınırlı bir edebi form mevcut olmasına rağmen dış dünyadan diğer biçimleri almalıyız. Fikir alışverişi olmaksızın hiçbir yerde gelişme olmaz. Bizler mücadele deneyimlerini, fedakarlıkları ve halkın problemlerini sanat ve edebiyat biçimleri içinde ifade etmeliyiz. Ancak tüm bu ihtiyaçlara yetişmek mümkün değildir. Yetişmek için yazarlarımıza bir yön vermemiz gerekmektedir. Jhankar, onları yazar olarak bir kalıba dökmekte rolünü oynayacak.

**PM: DK'da halk savaşının gelişmesiyle bağlantılı olarak hedefleriniz nelerdir?**

- Bu alanda bir şeyler kazanmak zorundaysak, öncelikle kendimizi geliştirmek zorundayız. Bizim gelişmemiz bu alandaki halk savaşının kazanımlarıyla bağlantılıdır. Halk savaşı başlangıç aşamasındayken sanatçı ve yazarlar bir adım önde olmalı ve halkı buna hazırlamalıdır. Yazı standartlarını ve dil stillerini geliştirmeliler. Yazdıkları her şey savaşı geliştirmeye hizmet etmelidir.

Burada üs bölgesi perspektifi ile çalışıyorsak, üs bölgesinin ne demek olduğunu, halkın iktidarının nasıl ortaya çıkacağını, iktidar için sınıf savaşının nasıl olduğunu ve devrimin, politik iktidarın halka verilmesi anlamına geldiğini yazı ve sanat biçimleriyle halka açıklamak zorundayız. Bu bölgelerdeki halkın bilinci göreceli olarak daha yüksek olduğu için yazıların düzeyi de buna uygun olarak yükselmek zorundadır. Onların da halkın düzeyini yükseltmesi gerekir. Yani bizim devrimci yazarlarımız halktan bir adım önde olmalı ve halkın geleceğini tasavvur etmelidir.

**PM: Hindistan Komünist Partisi (Maoist)'in kurulması, kültürel alandaki çabaları nasıl ilerletecek? [2004 yılında Hindistan Komünist Partisi/Marksist-Leninist Halk Savaşı ile Maoist Komünist Merkez adlı örgütlerin birleşerek Hindistan Komünist Partisi(Maoist)'in kurulmasından bahsediliyor. -ÇN]**

- İki akımın birleşmesi emekçi halkın umutlarını yükseltti. Benzer şekilde bu durum, kültürel alandaki yazar ve sanatçılara ilham verdi ve coşkulandırdı.

Bu, daha da ilerlemek için bize fazlasıyla yardımcı olacaktır. Bir başka bölgede son 30 yıldır üs bölgesi perspektifiyle çalışmakta olan yazar ve sanatçıların deneyimlerinden öğrenmek çok faydalı olacaktır. Onlar da bizim buradaki deneyimlerimizden yararlanacaklardır. Bundan önce de bu tür çabalar olmuştü. Fakat komite üyesi müfreze komutanı Naresh kod adlı Rammohan şehit düştü. Şehit düşen sekiz yoldaşımız da kadın yoldaşlardı. Nallamala'da PRC Tanda yakınlarında 16 Haziran'da eyalet komitesi üyesi yoldaş Ravi Kumar (Sridhar kod adlı) ve komite sekreteri öldürüldü. Bir gün önce 15 Haziran günü yakalanan diğer üç yoldaş iki gün boyunca işkence yapıldıktan sonra vurularak öldürülmüş bir şekilde bulundu. Guntur Bölge Komitesinin bir üyesi olan Suresh kod adlı yoldaş Sudhakar, önce tutuklandı, iki gün sonra ise öldürüldü.

Haziran ayının son haftasındaki üçüncü olayda, Mahbobnagar'daki bir HKGO birliği ablukaya alındı ve ardından çıkan çatışmada sekiz yoldaş öldürüldü. 23 Haziran'da yaşanan dördüncü olayda ise eyalet sekreteri yoldaş Madhav'ın da aralarında bulunduğu 8 yoldaşımız şehit oldular. En son çatışma 3 Ağustos'ta yaşandı; Anantapur-Cuddapah bölge komitesinin bir müfrezesi saldırıya uğradı ve bu saldırıda aralarında bölge komite örgütçülerinden Kranti kod adlı Sathyam yoldaşın da bulunduğu dört yoldaşımız yaşamını yitirdi. HKGO'daki yoldaşlar iki ayrı parti ve iki ayrı önderlik altında kahramanca savaştılar. Şimdi bu savaş birleşik bir partinin önderliğine taşınmakta, bu durum, yoğun bir şekilde savaşı ileri taşıyacaktır. Bu durum, yeni demokratik kültürün hızlı bir şekilde inşa edilmesine hizmet edecektir.

**PM: Son olarak, dışınızdaki yazar ve sanatçılara bir çağrınız var mı?**

- (Gülümsüyor) Mücadele eden bir halk, mücadele eden başka bir halka ne söyleyebilir? Biz burada mücadele ediyoruz. Herkesin de mücadele etmesini istiyoruz. Hepsi bu. Anti-emperyalist, anti-feodal yeni demokratik kültürü inşa etmek için tüm gücümüzle mücadele yürütüyoruz. Halka çağrımız sömürücü sınıfların kültürünü ortadan kaldırmak için mücadele etmeye cüret etmeleridir. Bizim amacımız da aynı olduğu için daha yoğun bir şekilde birleşerek bu mücadeleyi ileriye taşıyalım. "Birleşerek yeni demokratik kültürü inşa edelim."

People's March'a buraya kadar birçok zorluğu yaşarak gelerek bizimle sözleşi yaptığı ve ülkemiz ve diğer ülkelerdeki kültürel hareket hakkında düşüncelerimizi anlatma imkanı verdiği için kızıl selamlarımızı ifade etmek istiyoruz.



# İçimin sözlüğü

## Tahrik gücü yüksek kelimeler

Mavi Cephane 1  
(Gezi İsyanı'ndan yansıyanlar)

### -a-

**Abdullah Cömert:** Bahar güneşinin sabırsız kelebeği/Kısa ömrüne kocaman mevsimler sığdırdı

**Ahmet Atakan:** Le tıpkı ye immi le tıpkı aleyyi/rehili, ithâkili bıhmili, veyrâki/u zılgıtili, ena mut darbil huri\*

**Abluka:** Romandan kaçışlar için cesaretlerin toplamı/Ormanların fosil tarlasında yıkılma ya da yeşerme

**Adalet:** Düşülkenin dışışleri bakanı Ortada kalmış devlet olmayınca

**Afiş:** Tırnaktaki kan izleri aşikâr eder günleri/Geceler meydan kalır, sirenlere altında suretlere

**Ağaç:** Halklar direniş yaratmayı öğrendi ondan Taksim'de/Marangoz ağlar şimdi kadim mesleğine

**Ağıt:** İz bırakmak, emzirmek tarihi Unutmamak yüreğe atılan çentikle

**Akın:** Yel cüretlenir, alınır günlerin ahı/Yiğit olur cenk için önde saf tutanı

**AKM:** Anlam kalıbını kırmış kale Burçlarında bayrakları dolandır zafer sahiplerinin

**Ali İsmail Korkmaz:** Yeter vurmayın ben öldüm/Ebedi yaşayacağım yüreklerde, siz tükenirken

**Aşırı uç:** Yorucudur bıçak sırtı yaşamak,/uçlara sürülmez halk/Karanlığa alışamadığından yükleniyor aydınlığın kapılarına

**AVM:** İnsanı maymuna çeviren tüketim/hapishanesi/İlkel güdüler satın almaya, bu kendinden geçmişlik

**Aydın:** Kamufrajcı fikirleriyle kara komedilerin şaklabanlarıdır/Halkın evladı olsun en önde, proleter affetmezliğiyle

### -b-

**Bağırmaq:** Ayna dökmektir bütün kaplumbağalara/Ters döndüklerini görsünler diye

**Bağnaz:** İlhamı çürük toprak kokusudur/Zehirler, yarım kalır göçleri dalına konan kuşların

**Bağzı şeyler:** Yüklemin öznesine utangaç seslenişi/Hayatında başka biri var mı, diye

**Balon:** Kara fetvalara karşı kurtuluş savunusu/Müjdeler, yüreğimizdeki yağmur ertesi kıpırtıyı

**Bandista:** Duygularımızın karanfil bahçesindeki kırlangıcı

Dalga seslerini taşıyor akdeniz'den barikat nöbetçisine

**Banka:** Karanlık mağaralara kan taşıyan yaralar/Hayatı emer, barbar tasmaları döver boynumuza

**Barınak:** Yorulan rüyaların barut deposu/Iskalanmış kimliklerin bile bile iadesi

**Barikat:** Arkasında başka bir dünya var/Gel ve gör kazanılması mümkün olanı

**Berber:** Eldeki eli hissetmek, serin sıcak/Yaşamak güzel, direnmek, bölüşmek güzel

**Berkin Elvan:** Uyan kardeşim bu devrim senin için/Ayrılık henüz değil, geleceğe taşıyoruz

**Beton:** Medeniyet kapanıdır doğanınboğazında/Yeteneğimizin bedeli ilkelliğe rahmet okumak

**Biber gazı:** Acıyı bal eyleriz, meydanları dar eyleriz, Hükümsüzdür kara dumanlarınız sloganlarımızın rüzgarında

**Biz:** Köleliğin panzehiri/Şartsız eşitlik ve mutluluk bahçivani

**Boyun eğme:** Biz diz üstündeyiz diye büyük görünürler/  
Kalkalım ayağa dikilelim

**Bölücü:** Kapitalizmdir, parçalar her şeyi ve herkesi/Tek çare, proleter usta öğretisi

**Bölüşmek:** Ayakta kalan tek umut Yarın yanağından gayrisına

**Brezilya:** Devrim aşkına yanar kalbi, yakar meydanları/İsyan kardeşiyiz onunla, kalbimiz bir ateşimiz bir

**Bugün:** Şafaklar toplayıcısıdır kanatlarıyla/Sözcüğün sırrını aşır sonra'ya

**-C-**

**Cahil:** Bütün renkleri kırmızı ışık sanar/Boğa olsa saldırırdı, bekler şimdi kaza yapana kadar

**Camillo:** Duydum şiirini yanan şili sokaklarının dilindeydi/Dağlarımız birleşti, aynı şiirin dizeleriyiz şimdi

**Cankurtaran:** Aradığı ben miyim şimdi, içinde gizlenmiş polisin Ayaklanmış bilincimizi hilelerinizi görüyor, baş edebilecek misiniz?

**Cehalet:** Bulunmamış kabilenin savaşı/Üremek ve büyümek için, tüm talanının gayesi

**Cehennem:** Gitmeseydin işte Biz olurduk

**Cephane:**Kaleme alınmış anılar defteri/Her sayfası sararan infilak hali

**Cesur:** Kendi yarasının koşullarına dövüşür/Sevmeler uğruna içer zehri, yalnızlık ölmek diye

**Cinayet:** Trajik senfoniden kovulan gitar/Sesine sevgili arar, vurur kendini sokaklara

**CNN:** Penguen zekalılar, iktidar hizmetlisi, sömürücüler/Penguenleri sürerler öne, karartma gecelerinde

**Cop:** İt uykusu uyur bey koynunda Baltalar şarkıları daha ilk noktasında

**-Ç-**

**Çadır:** Esintilerimin istasyonudur serüvenlerde/Trenleri raysız gider, takmaz garları

**Çalgı:** Ruhun büyülü feneridir Karaya da götürür, anafora da

**Çapulcu:** Anam olmuş, kardeşim olmuş, yeğenim olmuş/Yürümüşler meydana, devrim yakışır diye bize

**Çare:** Dayanışmak şimdi/Severek, yaratarak

**Çarpışmak:** Yaratım ritüelidir Bütünlük bozular başladığında

**Çarşı:** Babil kapısıdır onurlu futbolun ve öte/Hayatın ortaklar soyundan, bize kardeştir

**Çevik kuvvet:** Vicdanları sökülmiş güdümlü intikam aracı/Sorgulama yeteneğini kaybetmiş, saldırdıkça uzaklaşıyor kendinden

**Çıkan göz:** Karanlık bir dünyada yaşamaktansa/Aydınlık bir gelecek için feda edilen

**Çıkış:** Gereğçemdir, nerede olduğunun önemi yok/Bir ben değilim unutulana, unutanlar kadar

**Çit:** Düşüme duvar, kuşuma zincir, aşkıma kurşun/Alnımızın ateşi ile yakılmalı, uçmalı kırlangıçlar

**Çocuk:** Avluda düşleyip Duvarların ardında yaşayan

**Çoğul:** Katmış kovalıyor önüne, medeniyetleri/Anlamadım niye ağlıyor, şimdi bu cenaze töreninde

**-d-**

**Dalga:** "kardeş kahramanlar örgütü" nün/"hep isyan hep özgürlük" şarkısı

**Dans:** Gerillaya öykünmektir Özgürlüğe ithaf olunur

**Davet:** Bazen barikatta, bazen sevdiğinin kollarına/El ele ama ille de yarına

**Davide Martello:** Taksim Meydanı'nda kardeş dayanışması Yorulmaz bir gerilla soluğu

**Değişim:** Hükümdür, tarihin ebesidir/Düşünen maddedir, içinde ben varım

**Destan:** Numarasız süreçlerden atılan taş/Düşer suyuma dalgalanır bilincim

**Destan yazmak:** Şah çektim diye mi korkuyor bu kadar/Barbarlık alışkanlıklarını sileceğiz tarihin satırlarından

**Devrim:** Hayatı dengelemek, insana yakışır günler başlangıcı Cesur düşlerin ve kaybettiklerimizi geri almanın ispatı

**Devrim kütüphanesi:** Bilinçli yüzleşmeler aynası/Kendinden geleceğe odaklanmanın güç merkezi

**Devrim marketi:** Halkımıza beleş Faşolar giremez

**Devrim otobüsü:** Sevda bulutudur, özlemlili yürekler bütünü/İlk durakta başlar daha, özgürlük kavuşmaları

**Dış güçler:** Çatal dilli gölgenin iftiralarıdır/Bu görkemli zaferimi yedirmem ucuz yalanlarına

**Dicle:** Medeni yıldırım'ın özgürlük inancını taşır Mezopotamya'ya Yarın'ın sesi, rengi olsun diye

**Dipten gelen dalga:** Dalga kıranları parçalayan dev/Gemileri kurtaracak limanların altını üstüne getirip

**Direniş:** Spartaküs'ten paris komünü'ne/Taksim'den umut ağacı'na

**Doğa:** Anaç aşkı kine dönüştü artık Korkun gazabından, bu hoyratlıktan vazgeçemedikçe

**Dönüşüm:** En büyük dedemin vasiyetidir/Git ve yarat dedi, ne biliyorsan güzele dair

**Duran adam:** Israrın ve bitmemişliğine gece devriyesi/Teslim olmak kurtulmaya yardımcı olmaz diye

**Düş:** Yaşamak için kopartılacak elma değil/Elmayı koparmak için yaşadığın bilinç

**Düzen:** Nereden bilir saraydaki, rüzgar nereden eser/Heybetin kurusu etmez direncim dağdan büyük

**-e-**

**Efsane:** Yalnızlık çeken dilencidir şimdi/Ucundan tutulmuş kalabalıklarda

**Ekmek:** Sevgiliyi özlemek gibi yoğrulan/Bölüşmek uğruna aşk gibi saklanan

**Elisa Couvert:** Bir güzel bulut kavgamıza su taşımış/Bir güzel umut kıtalardan bize taşımış

**Emekçi:** Yabancılaştıkça kendine yaklaşan usta/Gecikme, seni bekliyor akacak zaman

**Engel:** Düşlere gerçeğin tel örgütüdür/Dönüştürülebileceksen düşler gerçeğe

**Erkek:** İktidara kendi cinsiyetini veren/İktidar olamayınca kendini reddeden siyaset

**Esas:** Bey'fendi her şey değişir, çöker saltanatın Onların abad olunmaz zulmü

**Ethem Sarısülük:** Yüreğimin umut dağına varmış solmaz çiçeği Şarkın susmadı, korumuzun sesi senden yansıyor

**Evlat:** Analarına berrak ülke sözü verirler/İnfazlarında yakalarındadır yeminleri

**Eylem:** Mümkünlerin dışı vurumu Ve silkinip kendine gelmesi kazanma arzusunun

**-f-**

**Fabrika:** Mavi tulumlu erlerin okulu Talim edilir yeşil gözlü öğretmenin kitabından

**Faiz lobisi:** İktidar yetiştirmesi hırsızlardır/Yanlış ağaca havlatıyor onu yetiştirenler

**Fark ediş:** Korkunun öğrenildiği okul/Acıyan ama affetmeyenin hocalığında

**Faşizm:** İnsan çiftliğinin hayvan yöneticisi/İnsan ayaklanır ama yaratır kendini

**Feda:** Gördüm tanrısızdılar, ne ana-baba-gardaş ne yar dinlediler Düşlerini azık yapıp 'beni bu gitmelerimle sevin' dediler

**Felsefe:** Pratiğin ışık hazırlayıcısı Ve bir sır değil onu tanımak

**Ferman:** Kırılmış kalem, çekilmiş silah, kurulmuş darağacı/Gün gelir sular akar dağlar devrilir sallanan suretimde

**Firat:** İçim oradan bulur isimsizlere ismi/İçim oradan taşır yangınlarına suyu

**Fiyasko:** Olmazlıkların toplam hacmi, hiçliğin cenneti Beklemelerde gelmemişler, gitmelerde kalmalar

**Fokurtu:** Eskinin reddidir, yeni rota arayışı/Yeniye çizilen haritadır

**Form:** Maceracıdır, rehberlik eder asilere/Geçicidir işi, sigortasız ve kaçak işçi

**Forum:** Ferman padişahın parklar bizimidir/Bilinç büyütülüyor bahar yeşilleri içinde

**-g-**

**Genç kuşak:** Kendinden başkası olmayı reddeden volkan/Düşlediği yaşamı kendinden başkası veremez ona

**Gerçek:** Okyanusun devrimci şarkısıdır mavi için ölümüne Sevdiğimin gözleri bazen ben dışarıda uyurken

**Gezi Parkı:** Karanlıktan kurtarılmışlar bahçesi/Bugüne taşınması aydınlık geleceğin

**Gezi sanatı:** İyiyeye, güzele, doğruya kazılan tünel/Biraz daha var ama çıkışa

**Gezi şehitleri:** Bir gün herkes ölür Birileri toprağa birileri yüreklere gömülür

**Gitmek:** Böyledir işte Beklemektir mayalanan ekmeğe gibi

**Gözaltı:** Büyük düşünenler için küçük fedakarlık/Kan kaybı çaresini emiyor iktidarın

**Göz yaşartıcı:** İşe yaramayacak, planı bozulacak, o yol aşılacak Göze alınmıştır kırılıp dökülmek, yürüyüş uğruna

**Güçlük:** Tarih neler görmüş, yürümüş yaratıcılar/Unutulup gitmiş, tarihin vazgeçilmezi sanılanlar

**Gülmek:** Kabul etmeyişi, boyun eğmeyişi/Bu daha başlangıç, bu

büyük direniş

**Günah:** Ateşe düşmüş fikrim

Aşkların siyasi suçlusu

**Güneş:** Senin gözlerine çekmiş Umudun mutlaklığı

**Güzel:** Ben bir tane tanıyorum Diğer bütün güzeller ondan sebepli

**-h-**

**Haberci:**

Biçimlerden ötedir dönüşürücülüğü/Geldiğinde bilindir bittiği, saatte kumun

**Habertürk:**

Çığırdaşır zilleri, sermayesi oynadıkça/Gücü yobaz karanlığının özgürlüğünde

**Hak arayışı:** Kurtuluş yok tek başına Ya hep beraber ya hiçbirimiz

**Hain:** Kendine ait, kendinden çaldığı hayatı/Ve kendine verdiği tüm tükenmişliği

**Halk:** Kılıç döven demirciler suyundandır/Büyük halayımın atardamarı

**Hapishane:** Dört iklim gecesinde Haylaz nehirlerin huyu olmak

**Hayal:** Aptalların üfleyip şişirdiği Oynayıp tatmin olduğu balon

**Hayat:** Bir Şarlo uyarlaması işte Gökkuşaklarının buluşma sokağı

**Haziran:** Ölmek zordur, sevmek gibi cüretli/Bir değil bin çınara miras kalır Anadolu

**Hülya Avşar:** Olmak zorunda olanı görmüyor, tamamlayamıyor kendini Hep başa dönüyor bulanıyor zamanı

**Hukuk:** Zaman sahibinin uşağı Süreçler akar, gelir ve gider uşaklar

**Hücre:** Çoğul tarifelerin bireysel ödendiği yankı yeri/Zulada saklarım sahillerimi, parmaklığın gölgesi düşmesin diye

**Hürriyet:** Yunup yıkanıp yenileneceğiz her gün onun aşkına/Halkların ortak şarkısında buluşacağız bir gün

-|-

**İhlamur:** Gözlerimde vapurlar gezinir/Bulur kendine bir ada

**İlim:** Emeğe tuzaktır, sofraya kırıntı Dünyayı istiyoruz, yaşasın parkların kardeşliği

**İrk:** Bir dalda iki kiraz biri al biri beyaz/İstemeyenin gözü çüksün, nar da açsın bu yaz

**İrmak:** Özüne bağlı özünden ayrı yaşayan/Derdini denizlere ağlayan bedevi

**İsitmak:** Geri dönmek Sonrasız yaşamak

**İslanmak:** Dağılmaktır bazen, dağılıp her şeye karışmak/Kuş sürülerimin zihninde toplanması

**İslık:** Çocukları müjdeler, savunur perdeleri/Boğazlanan kentlerin nefesini sahiplenir

**İstrap:** Kanatlarını ölü kuşlara bırakıp/Öyküsünden ayrılacak yabancı

**İşık:** Bir dağı deliyorum ki granitten beter/Madenciyim, coşuyorum ferhat türküleriyle

**İşık hızı:** Gökkuşağından alınan hayatlar/Sonra'ya örülmesi, umut ipleriyle

**İşkın:** Karalamalardan kaçan yıldızın kirpiği/Bir ceylan sulanır yangınlar ortasında

-|-

**İç:** Dış'ın ada başkenti/Keşfedenler gibi boğulmaktan korktuğum

**İddia:** Yalan seni sevmeyi unuttuğum/Adın kalbimin anadilidir

**İdealizm:** Hayaletlerin uçurum senfonisi/Dipsiz yuvarlanıştıdır, zihnindeki esinti

**İllegal örgüt:** Meşru değildir sömürücülerin yasaları, yüz çeviririm/Halkın yakasında büyür devrim rozeti

**İşgal:** Cesetleri çürür kürek mahkumlarının/Yeraltı duygularıma kar yağıyor

**İstanbul:** Sen bize layıksın biz de sana/Umudunu devrimin zaferi için kullan

**İsyan:** Tut kendini yüreğim şiirin simyası çözüldü/Ver elini şalgam tadında toroslar

**İhtilal:** İpek üslup kırmızı biçem Mektup okundukça coşar tohumun yüreği

**İhbar:** Kabileleri piçtir, soyu belirsiz Ocağı tütmecek, kendinde bulacak sonu

**İntifada:** Görersen nasıl patlar, del'olur taşlar/Dağımın boynuna bıçak dayanmış dey

**İlk:** Muhteşem gelir önce her zaman/Gider bir zaman, değişir, gelişir her şey

**İnkâr:** Marianna çukurudur gerçeğin/Karanlık ve geleceksiz

**İşçi:** Cılgasını soluduğum imkanımın korosu/Utanç tablosunu indirecek duvardan

**İmha:** Ayrılığın abisidir, bi'yan sevinir bi'yan ağlar/Yalandır, yok olmaz öncesi olan hiçbir şey  
**İnsan:** Kendi suyunda boğulan yanım/Kendini bilmez yanlarımdan kaçırdığım toplamım  
**İmece:** Dalgaların ustası /Irmaklar çağırır halayına  
**İrfan Tuna:** Dilimizde adın olacak, anılacaksın sonsuza dek/Diyeceğiz ki, bir işçi ışıldıyor umutlu gözlerimizde  
**İşçi sınıfı:** Ya devrimcidir Ya da hiçbir şey

### -j-

**Jeton:** Bir atımlık özlem şekeri Gazellerin hışırtısında  
**Joker:** Tedbirli fırlama vesselam Her kontrolden atlatıyor malzemeleri  
**Jurnal:** Kara pelerinli atlı Kucağıma atar kurbanlarını

### -k-

**Kayıt:** Taksim'dir her yere dağılmış Ne kadar rezil olduysak o kadar direniyoruz  
**Kate Mullen:** Kimliğini ve daha fazlasını temsil eden meydan okuma/Bilindi artık korku, sıyrılmayacak bu işten  
**Karikatür:** Görünenin ardına kurulan köprü/Gerçeğe neşeli bir yolculuk  
**Kadın:** Göğün yarısıdır Sen varsın diye akıyor zaman  
**Kapitalizm:** İnsansızlaştırma süreçleri/Yıkılmalı suyun önündeki bu set

**Kahraman:** Ya gerçekten vardılar Ya da ütöpik yanlış anlamalar  
**Kanun:** Mağaranın ağzına duvar örer/Çayırları balıklar örmesin diye  
**Kamufraj:** Taşlanan kuşların fundalığı/Yumurtaları yesin diye yılanların bırakıldığı  
**Katiller:** Şehitlerimizin yüzü kalbi-mize mühür olsun/Dost sözü duymadan ömrünüz nihayet etsin  
**Kardeş Türküler:** Aydınlık yanı-mızda açan kır çiçekleri/Yalnız olmadığımızın hoş kokuları, yürek nefesimizdeki  
**Kitle:** Ne olursa olsun hiçbir gücün ezemeyeceği/Gerçekten yıkılmaz kale işte budur  
**Kırmızılı kadın:** Karanlığın rüzgarında gücünden emin şafak rengi/Yeni günün esintisiyle direnen rüzgar gülü  
**Köleleştirme:** Uyanmayanlar için kar tipisi/Kapatılması geriye dönüş yollarının  
**Kitap:** Beni dağların ardına götüren Saklı nehirlerin yaban atları  
**Kırmızı:** Karşı kıyıya geçildiğinde birbirini reddedecek olan Kavganın ve sevdanın oyalı yazması  
**Kızılırmak:** Ahı kalmışların ses taşıyıcısı/Biriktiriyor tarihe dökülerek  
**Kukla:** Gelecek kaygısı olmayan Hep geçmişinden kaygılanan  
**Köprü:** Kibar bir davet değildir eğlenceye /Gör, mecbursun zor'a, hız'a ve karşıya  
**-|-**  
**Lgbt:** Yönelimleri yine kardeşliğime

çıkar/Safımızda yerleri, barikatta  
elleri var

**Lice:** Sen bana ben sana  
umutlanınca varız/Bölüşüyorum  
seninle bu kalp atışlarımı

**Lir:** Homerosoğulları'ndanım  
sahnedeyim, elimde asa/Babamın des-  
tanını okuyorum modern zamanda

**Liste:** Bu hayatlar doyurmaz, yazıl-  
mamış kitaplara yazıldım/Beslenme  
çantamı çaldı yarasalar yasaklandım

**Limon:** Cellat olduğunu bilmeyen  
masumdur kapıda/Öldürmez, bir  
parça alır, ayrılırken ben

**Liman:** Yakalandığımda hamileydim  
mavideni/Habersizim çocuğumdan,  
öldürdüler beni

**Lisans:** Sürdürülen bir hatadır  
İş bölümü ölümüdür insanlığın

**Lokal:** Evcimen kaos alanı  
Ailesiz, adaletsiz, engelsiz

**-m-**

**Madde:** Zamanın ve gerçeğin  
efendisi/Konuşan, buzulları çözen  
yenilmez

**Marksizm:** Ateş bilgisini öğretisi  
Zincirlerden arenalara,  
meydanlardan aydınlığa

**Magma:** Özlemine doyamamalarım  
Ölmek gibi tekrarlanırım

**Mavi:** Duldasına serince uzandığım  
Hazreti düşlerimin gözleri

**Maya:** Koşulların dayatıcılığıdır  
Dilek ağacımı deviren gerçektir

**Marjinal:** Mezarlık önünden  
geçenin ışığı/Yok sayılan ölümler  
yarıyor toprağı, uyanıyorlar

**Mehmet Ayvalıtaş:** Yangınlardan  
yıldızlara eylem güzeli/Sabahın  
tebessümünü görmüş günebakan  
çiçeği

**Meşru:** Ateş atlarının okyanus zaptı  
Yeminini tutmak, gidenlerin  
ardından verilmiş

**Medya:** İhaleyle eğitilmiş maymun-  
lar sirkli/O güzelim isyan günlerini  
nasıl geçirdiniz habersiz

**Miting:** Rüzgarlarını sahiplenen  
uçurtmalar buluşması/Gökyüzü  
renksiz kalmasın diyedir yansımaları

**Mizah:** Yönünü çevirip, yaklaşıma  
odaklamak ilgiyi/Ortaya dökmek  
yaklaşmakta olanın karakterini

**Mücadele:** Ateşböceklerinin geceyi  
aşındırma girişimleri/Başarma  
kararlılığı dört mevsim bahar için

**Müjde:** Bitti masal, çatı yağmur  
sızdırıyor/Kolay olmayacak  
saraydan çıkmanız

**Müezzin:** Özgürlüğünü karanlığın  
iktidarına borçlu olmayacak  
Yalanın ellerini reddetti bu cesur  
adam

**Militan:** Gümüş yapraklı salkım  
söğüt düşlerinin/Çıplak ayaklı  
yurtsuz çocuğu

**Muhbir:** Kendi sonuna ilerleme  
Her adımda küllenir birazı

**Müzik:** Nuh ne yapsa kurtaramaz  
gemiye, isyan başladı/Bir tas aşu-  
reye kanmıyor kendinden başkası

**Mutlaka:** Esaslı yaratmaya inancın  
ejderha soluğu/Bir gün, diye başla-  
dığında görebilirsin şiirin sonunu



**-n-**

**NTV:** İki dakikalık bilimle mi örteceksin görkemli gerçeği Dökülüyor yaprakların ve halk suyuna uzaksın

**Necati Şaşmaz:** Sen dublajına aitsin/Bırakma ellerini kaybolursun

**Nöbet 2:** Dumanı tüten kentin tarafı olmak/Bahara çıkacağına inanarak

**Nasihat:** Yiycilerin şekere bulanmış zehri/Çatal dilini gizler aksakalı arasında

**Nükleer:** Heyelan bölgesindeki geçit/Ötesindeki ürkütücü cennet

**Naklen:** Tümel çıplaklıkKendinden öteye

**Noter:** Geremez tanıklık sevdama kavgama/Halkım taraftır, yazar kendi tarihini

**Nazım:** Kızıl şafak korosunda solist Yolu hep devrime sapar şiirinin

**Nitel:** Güvenli yolu bilen eke koyundur/Taşır çelişkiler sürüsünü köye doğru

**Nilüfer:** Umudun ağırlık merkezi Ardıç yeşilli gölün üzerinde

**Nikah:** Kölelik okulunun gümrük vizesi/Efendiler, düzene su çeker o okuldan

**Nicel:** Hayaletlerin meşru kapalı havzası/Kış bastırır, göçmezlerse donar kırlangıçlar

**-o-**

**Objektif:** Seni bilgilerden duyarım İnanamam yine de bulmam lazım

**Okul:** Yönünü tecrübe edenlerin ev sahası

**Ortak 1:** Beni bana bildirir ayetsiz sınavsız/Hudutsuz ağrı olur onsuzluğa kalmak

**Ortak 2:** Daha güzeli için eskiyle çatışma hali/Bire bin veren bahçede ve bir arada

**Olasılık:** Kayalıklarda parçalanmak da var/Ya da kaçan gemiyi yakalamak

**Olmak 1:** Bir ormanı keşfetmek Tutkunu olmak içinde bir akarsuyun

**Olmak 2:** Cesaretlerin doruğunda kırılmaların göbeğinde durmak Koşmak söylenemeyeceklerin uçlarına

**Okyanus:** Cumartesi saçlarından sürüklenen/Mavi martıların anaları

**Opera:** Mavinin soluğunda çöl motifi/İrmaklar uzanır ötelere duyanlara yol olur

**Orkestra:** Stratejik saldırı aşamasının tugayları/Ne coşkun olur bilseniz opus-1'in yorumu

**Ozan:** Kayıplar ve emanetçiler odacısı/Fark etmeseler de herkesin var orada bir parçası

**Orijinal:** Olaya hakim uçurum dibidir/Yıkılmaz kaleye bu tünelden geçilir

**Onur:** Cam ustasının büyük eseri Su değsin istemez yaşa kurt düşer diye

**-ö-**

**Özgürlük:** Boyları eşit olan gölgele- rin/Ateşin etrafında yaptıkları dans

**Örgüt:** Bataklıkta illegal nilüferim Ufkunda çitsiz bahçe taşır

**Ölüm:** Acılar şatosunun kapısında  
Efsanelerin yalnız savaşçısı

**Öte:** Korunaklı gizler bahçesi/Uzak-  
laşan ama gözden kaybolmayan

**Öbek:** Aşk örgütlenmektir abiler  
Bir düşünün

**Öğrenci:** Uyutulmuş kervana  
katılmak istenen/Yöntemi de  
değişime zorlayan itaatsiz

**Ölümsüz:** Damgasını silmişlerin  
kaçak gemisi/Vur emri çıkarılmış,  
yakalama şansı kalmayınca

**Örneğin:** Düşün ki kurumuş ayrık  
otları, bin çiçek açmış yan yana  
Yarimle uzanmışız çayıra, çocuklarla  
uçurtmalar yan yana

**Öğüt:** Kuklalar sendikasının kurucu  
üyesi/İtilmeyi bekleme kendin atla  
uçurumdan

**Öteki:** Sindrella'nın sevgilisiydim  
kenar mahallede/İhanet etti bir  
prense sattı aşkımızı

**Öykü 2:** Sınırlarımın ötesini arayan  
çoban/Görelî oluyor bazen, aynı  
ya da başka

**Ödeşmek:** Doğmamış çocuklara  
rüyalar hazırlamak/Kurşunlamak  
bütün jüri üyelerini

**Özne:** Kendini gözden geçiren  
yaratıcı/Yaratımı tasavvuruyla  
doğrudan ilişkili

**Özveri:** Sonsuzluk senfonisinde  
yaşamak/Savunmak barikatını tüm  
notaların

**Öz:** Yenilirsem kendime yenilirim  
İçimdeki ateş ağır gelirse bir gün

**-p-**

**Palalı saldırı:** İnsanlığına  
yetişememişlerin dili/Her geceleri  
sabahlara uzak

**Partizan:** İmkanlarımın direngen  
kızıl nilüferi/Omzuma dokunan  
sıcaklığı bana yol gösteriyor

**Park:** Yeterli devri, besliyor  
sahiplendiği direnişi/Öğrendi şimdi  
büyüyor, bu daha başlangıç

**Polis:** İncitebilir bizi, geciktirebilir  
özgürlüğümüzü/Ne o silahı ne de  
rozeti engelleyemez yürüyüşümüzü

**Piyano:** Taksim Meydanında gece  
kelebekleri/Dökülür kalplere ay ışığı  
yansımalarıyla notalar

**Para:** İnsanlığı firavun kuşu  
Başlar önce özünden yemeye

**Posta:** Uzaklar atölyesi/Hasretliğin  
med-ceziri

**Piyon:** Şah çekebilendir yine de  
Ve mat edebilen

**Provokasyon:** İkiyüzlü yazılardır  
ödlek ve sinsî/Küflü kimliklerin kara  
kalemleriyle yazdıkları

**Proleter:** Eskiyi yıkıp yeniyi kuran  
maviler ustası/Yeni yaşamda  
mutluluk bire bin verecek

**Prova:** Ağa takılmış tasavvurların  
Çıldırta tanışma merasimi

**-r-**

**Raks:** Sonsuza dek devrim aşkıyla  
Rengini umutlu kalbimden almış

**Ramak:** Zaten yaşadım/Öldüm de  
kaç kere

**Redhack:** İnkârların ve saklananların  
iz sürücüsü/Halktan yana tanıdık  
bir dost eli

**Roboski:** Yaşamları, sınırsız inkar edilmiş kendi vatanında

Sınırların ötesine sürülmüş ölümler

**Rüzgar:** Bitkinliğe verilen hüküm

Sabaha çıkmanın garantisi

**Ressam:** Soyut halkaların sabotajcısı/Gerçeğin tahtını sürer orta yere

**Rehber:** Bozkırın ortasında yükselen göz/Açlar sürüsüne eklenmeli ışığı

**Rezil:** Sahradaki gemi iskeleti  
Rüzgar çizmiş kaderini, okyanustan bu yana

**Ret:** Kader bozma mesleği

Fermancıların kalbine kızak

**Resital:** Yola düşmek, dağı aşmak, nehri geçmek/Direnmek yalnızlığa, çoğalacağını bilerek

**Renk:** Hayatın aydınlatma fişeği  
Aleyhte delilleri kilitli odanın

**Reklam:** Barbarların bu son hücumu kalelerimize/Ya onları yeneceğiz ya alışıcağız zincirlerle

**Ritim:** Ortaklıktır/Yok olmamak için

**Rölanti:** Alıklaşmışlar hapishanesi  
İtirazsızlaşmışlar sürü ninnisi

**-S-**

**Sansür:** İnsana hakarettir, koparmaktır bir parçasını/Ayrı düşmektir onur ve erdeme dair değerlerle

**Sınıf mücadelesi:** Omuz vermek tarihi rayına oturtmaya/Geri kazanmak beraberce, geride bırakılanları

**Saldırı 1:** Sadece birimiz çıkabilecek bu kapıdan/Ya ulaşacağım bahçeye ya bedenimde çiçekler açacak

**Saldırı 2:** Panik yapma/Organize ol

**Slogan:** Ses feneridir/Eylem gemilerine

**Sürgün:** Magmanın kalbinde üşümek/Tek kişiye mahsus mahşer yaşantısı

**Sosyal medya:** Damgasız atlar otlağı/Hayat yansımalarıdır gözeleri besleyen su

**Sırrı Süreyya Önder:** Devrimci onur ışıldıyor alnında/Selam olsun

gönlümüzün abisi yol arkadaşımıza

**Sen:** Ne ölüyorum ne yaşıyorum  
Hadi getir kendini

**Sevinç:** Arkanda seni takip eden Önünde senden kaçan ürkek maske

**Sabah:** Proleter devrimcidir, gözlerinle birlik/Ellerinde birlik, zafer kutlamalarında

**Son:** Yaşayamazsam yok olmam  
Gelecek tanışımdır

**Siren:** Çocuk doğumlarını haber vermiyor/Birazdan bir ev daha basılacak

**Sanatçı:** Gerçekçi ürünü ufukta, elinde silah/Cesaret cesaret daha fazla cesaret

**Soru:** Dağların ardına solucan deliği  
İşinlanmak kendini bulmaya

**Sosyalizm:** Tamamlanmaktır, yabancılaşarak/Kendini fark ederek insanlaşmak yurdu

**Sınır:** Yalın hayatlarımızı yalıtın  
Yok yerde bile var olan kötülük

**Sokrates:** O zehri içtiğinde ben ölecekmişim/Seni alabilecekmiş böylece, benim elimden

**Sürü:** Yabancılaşmışların sessiz mayalanma biraradılığı/Yürüyüşle başkalaşacak bu yeteneksizlik

**-Ş-**

**Şaka:** Ciddi tecrübelerin uyarıcı hissesi/Büyük yaşayıp büyük gülmek için

**Şarlatan:** Eylem kapasitesi tükenmiş zavallı/Pamuk ipliğiyle bağlı, gerçeğin bayrak gemisine

**Şair:** Kayıp kaldırımların iz sürücüsü Maskelere konan kelebek

**Şarkı:** Kitle uyandırma silahı, gizlice üretilen/Dün yine adam vurulmuş üst aramasından sonra

**Şiir:** Sarı kuyularda Düşlere takılan ateş balıkları

**Şifre:** Aşktan zoru var mıdır devrimden ötesi/Yalın bir şiire dayanır mı kapılar

**Şili:** Neruda'nın şiirinde buluşur kalplerimiz/Dövülüp isyan ocağında, sevda şiirinden alır suyunu

**Şinanay:** Şinanay zam, şinanay zulüm, şinanay kurşun/Öl eşeğim öl, bu yıl da yaz gelmedi, olmadı yoncalar

**Şok:** Doğruymuş/Gittiğin

**Şoven:** Anahtar deliğine sıkışmış mide bulantısı/Kötürüm yalnızlıktır kendinde kaybolmuş

**Şimdi:** Buruşuk anılar ormanı Bir rüzgar hışırdatıyor hayatı

**-t-**

**Taksim:** Ne zaman nerede kavgaya tutuşsak/İçimizde taşıdığımız bir Taksim ayaklanır

**Taksim anıtı:** Kızıl ordu erlerinden Türkiye halklarına bin selam Bin yıl geçse de bırakmamak dostluk sancağını

**Taksim dayanışması:** Adalet arayıcılar kervanı/İnsandan yana sürerler yollarını

**Taksim esnafı:** Direnenlere açık aydınlık kapıları/İnanırlar aydınlık günlerin insancılığına

**Taksim meydanı:** Şehitlerin yüzleriyle örülmüş emeğin kalesi Kavganın kardeşliği özgürlüğün umuduyla direnir

**Tek yumruk:** Direnişin forveti Çubuklu formasında devrim arması

**Tencere tava:** Beyaz güller korosudur, sahiplenir yağmurlarını/Tutunan sestir,

kurumasın diye yaşam toprağı

**TRT:** Habercilik ilkeleri tenis topudur/İktidarın merceği takılır kameranın objektifine

**Toplum:** Tarihin Gepetto'sudur Kızınca çok güzel oluyorsun

**Tutsaklar:** Eylemini ve gelmekte olanın şarkısını kuşanan şövalyeler O duvarlar durduramaz zamanın akışını

**Tutsak piyano:** Aldırma ayrılığa dokunuyormuş gibi yap tuşlarıma/Bu gece çok karanlık olacak, dudakların da susmasın

**Toma:** Sıvı çaresizliktir umut tükenişidir ulu orta/Korku yangınları engelleyemez cüretin selini

**Topçu Kışlası:** Anlamıyla birlikte yenilmiş tarihe/O konvoyu kaçırmış, geride bırakmış konvoy onu

**Trans:** Alaca gökyüzü düşer üstüme Saldırır bensizlik, giderim kendimden

**Taraf:** Ocak ateşine atılan tuz  
Birleştirir, direnenler soyundan  
olanları

**Tutanak:** Bir kanadı kızıl, bir kanadı  
mavi/Görün göç ederken, duyun  
çığılıkları

**Türkiye:** Bir gün güneş doğacak  
açacak çiçek/Gelip geçenler diyecek  
merhaba ey güzel çiçek

**Tekrar:** Umutla yoğunlaşmış diren-  
mek/Devrim, mavi aşkına devrim

**-U-**

**Ufuk:** Yalan tutmaz menekşe çiçeği  
Bakışlar çözer köprülerin  
düşümlerini

**Umut:** Mümkünatıdır olmaz olanın  
Göz kırpar tutar elinden, yollara  
çıkarrır

**Uyanış:** İşıyan Taksim yollarının  
çağırısı/Yayılr kapı kapı her yere

**Uzak:** Adaşımdır benim  
Aramızda duvarlar

**Ucube:** Esmeralda'nın kalbidir  
Acınası ölümler getirir

**Ufalmak:** Kafka sendromudur  
Paraya teslim oluşu ailenin

**Ulus:** Nasıl doğduysan  
Öleceksin öyle

**Uzlaşmak:** Teslimiyetin edepsiz  
ifadesidir/Çürürse ihanet çürür,  
düşler dağ başında

**Uygar:** Tarihin mağarasında uluyan  
gölge/Kendini yaratandan öğreniyor  
şiddeti

**Uçurtma:** Nar destanının  
okuyucusu/Takip eder yazılardaki  
çocukları

**Uslanmaz:** Pimi, kuşatılmışlıklarda  
çekilmiş karanfil/İntihar eylemi mi  
sandınız tohum dökmesini

**-Ü-**

**Üleşmek:** Kendi silahıyla vuralım  
politik açmazı/Oyun bozucumuz  
"herkese ihtiyacı kadar" olsun

**Ülkü:** Eylem yakıtıdır

Taşınır bir hayattan bir hayata

**Ülke:** Tek yarası imzasız şiirler olan  
bahçede/Çocukların boyadığı  
yediveren çiçeği

**Üretici:** Çarpık algılı hızlı tırmanıcı  
Tepeye varınca bulacak kendi  
ruhunu

**Ümit:** Yeryüzü çocuklarının  
konumlandığı mevzi/Ayazlar biter,  
baharlar taşıdığı o mevziden

**Ürün:** Tasavvurun aynasıdır  
Yarını fark etmenin

**Üretici:** Çarpık algılı hızlı tırmanıcı  
Tepeye varınca bulacak kendi  
ruhunu

**Ümit:** Yeryüzü çocuklarınız konum-  
landığı mevzi/Ayazlar biter,baharlar  
taştığında o mevziden

**Üniversite:** Gerçeğin devrimciliğini  
anlatan itaatsiz tellallar/Hayatı iyi  
etmek için insanlar arasında  
yaşayarak

**Ücret:** Özneyi tüketen, çiftlik  
havucu/İnsanlık uçurumuna çeker  
gizli zincirle

**Ücretli:** Utanç iskelesinde aydınlık  
bekleyendir/Ne kadar üretilirse, o  
kadar gider kendinden

**Üretim:** Kendini yaratımdır önce

Sonra tanrıları ve tapınakları

**Üniforma:** Korku balolarının zorunlu kostümü/Yağma ve cinayet siner gün boyu

**Üşüme:** Kabullenilmesi ağır gelen yargıların hükmü/İçselliğimin düzen yıkar ikilemler korusu

**Üniforma:** Korku balolarının zorunlu kostümü/Yağma ve cinayet siner gün boyu

**Üç çocuk:** Beceriksiz komutanın savaşa hazırlık çağırısı  
Gerçeklik yitimi onun felaketi olacak

**-v-**

**Vandal:** Faşist iktidarlardır, onların Gobells'leri, kolluk kuvvetleridir  
Camide içki, türbanlıya şiddet, diyen provokatör medyadır

**Veba:** Üretim araçlarının özel mülkiyetidir/Kabullenıştır sınıflı toplum fikrini

**Vitamin:** Düş bahçesinde karanfil kokusu/Yoldaşımsın savunurken insanı

**Vakit geldi:** Yaran yeterince derin, onarma vakti geldi/Yoksa çok yol alamazsın böyle kanayarak

**Volkan:** Yeter gayri, patlayın ey canlarım/Yakın sizi yakanları, yeni olan filizlensin

**Volta:** Epik aşklar vadisinde bir düş molası/Çoğaltılabilir gerçeklerin olduğu

**Vaat etmek:** Büyük dalgaların selamını ulaştırmak/Kısa bir gezinti duvarlar arasında

**Van:** O, omzunda ağır yaşamı  
Ben kalbimde onu taşıyorum

**Vukuat:** Her gün mahpus yolu, her gece kurşunlanma/İnadına ıslık, inadına yaşamı savunma

**Vatan:** Anam olsan ancak bu kadar severim/Esmer evlatları vurulur sevdasına

**Varoş:** Çapraz homurtulu devin yeşil sazlığı/Camekan güzellerinin hijyen uykularına karşı

**Vergi:** İnsanlığa karşı suçtur  
Karanlık damarları besleyen sömürü

**Vaka:** Damarında kanım dolanıyor  
Doğuyorum yine

**Vurulmak:** Yollara fırsattır  
Sahip çıkmanın adı

**-y-**

**Yalan:** Senin yüzünden büyüttüğüm  
Oy batmasın diye, bu buhranda

**Yayalaştırma projesi:** İnsansızlaş-tırma denemeleri/Kurutmak vahaları, insansız bırakarak

**Yüzde 50:** Gör fotoğrafta yerin olduğunu, benimle birlikte söyle  
Umutlanmak sana da iyi gelecek, anlayacaksın günün birinde

**Yarın:** Özlemlerin büyük adası  
Umudun tohumu oradan su alır

**Yandaş:** Yarattığı hayalde tutsak  
O uyku öldürür bu tipide

**Yağcı:** Anlaşma yapmaya gerek yok  
Size ithal küflü sözleri hazır zaten

**Yargı:** Boğuntunun plastik sanatçısı  
Esintiye teslim biçimler verir

**Yasak:** Deliliğime ayak  
uyduramayanların/ayaklarına döktükleri kurşun/Yol boyu ayaksız da giderim, karabasanlar kurbansız kalır

**Yenik:** Bildiğinden çok yaşayan  
Her şeyi bilmeye mülteci

**Yelken 1:** Başiboş bir şiiirdir  
Rüzgarlarla bekle beni

**Yelken 2:** Mavinin kız kardeşidir,  
uzağın sevgilisi/İskeleler çürür  
hasretinden

**Yobaz:** Senden uzakta güvendedir  
yaşam/Ne demek istediğinin  
şifreleri çözüldü

**Yadigar:** Lenin madalyasının ışığıdır  
Yansır göğsümüzün dazubosında

**Yalın ayak:** Ne zaman nereye  
istersek/Bu koşmalar yaşatır bizi

**Yüzük:** Silahsızlanma anlaşması da  
derler güller arasında/Son savaş  
çağrısı da, cehennem zindanında

-Z-

**Zeynep Eryaşar:** Kadınlığına  
vurulan zincire asılan onur  
Bir yıldızı da sen olacaksın  
gönlümüzün gökyüzünde

**Zengin:** Dosyanız kabarıyor  
çoğalıyor açlar/Yedi kıtada sizin için  
mahkeme kuracaklar

**Züğürt:** Hevesi yok, sineklenip  
duruyor/Naz ediyor tutarsız, rahatı  
bozular diye

**Zavallı:** Dönüş yoluna bıraktığı  
ekmekleri kuşlar yemiş

Yanlış hayatlarda şimdi, hiçbir  
sevinci denenmemiş

**Zamane:** Fırtına kılığında  
canlandırma durağı/Dışarıda olacak  
birazdan olacaklar

**Zeka:** Kılıcından düğümlerin kanı  
sızıyor/Gemileri serbest bırakıyor,  
hatırlatıyor başka ülkeleri

**Zıt:** Aynı sözde buluşmak  
Savunmak aynı öyküyü

**Zevat:** Şeffaf tünellerde saklanabile-  
ceğini sanıyor/Sıkı bir savaşçıdır  
oysa, talimini hatırlarsa

**Zindan:** Çelik ustalarının öfke  
bileylediği tepe/Dolar sevmeler  
ambarı, gecikmeler için

**Zula:** Düş yüklü kervanımdır  
Haramiler yolun çatında

**Zor:** O güne ulaşacak, dalım kolum  
bilincim/Ormanımı yaktılar, bu kışı  
ben istemedim

**Zorluk:** Sen git/Ben oylarım ayrılığı

**Zırva:** Çapsız lider

Taşeron bulamayacak

**Zoka:** Devre dışı tezgahı

Truva'dan bu yana yaşam hilesi

**Zorba:** Anlam hırsız/Pencereleri  
taşıyor

umutlar mevsimi  
mircan karaali





# Ekim ve Devrimci Silahlı Mücadele

►► Bilinir ki, “sosyalist-devrimcilik” okulundan çıkma “saf işçilik” salgınına kapılmış, Torçkizm’le bulaşık bu küçük burjuva çizginin bilinen hastalığı; yüksek sesle, lafebeleri misali sabun köpükleri uçurmak, herkesten yüksek sesle bağırarak, dünyayı kendinden ibaret saymaktır! Ve de teori ve pratiğiyle kendisini proletarya ve sosyalizmin Türkiye toprağındaki en rafine temsilcisi görmek gibi büyüklük cinnetine kapılmaktır. ◀◀

2013 yılı Mart ayı içinde Ekim dergisinde (sayı 288) H. Fırat imzalı “*Siyasal mücadele ve devrimci şiddet*” başlıklı bir yazı yayımlandı. Devrimci şiddet ve mücadele biçimleri konusunda TKİP’nin görüşlerinin özet bir açıklamasını içeren değerlendirme, bunu vesile sayarak her zamanki gibi Türkiye devrimci hareketine yönelik temelsiz eleştiri ve enerjik saldırı vesilesi haline getirilmiş. Lenin’in son derece önemli Gerilla Savaşı makalesi de bu saldırıya “koltuk değneğı” yapılmış. Böylece, Marksizm’in bu güvenilir pusulası eşliğinde, “Türkiye’nin halkçı solu”na, “halkçı küçük-burjuva hareket”e, “70’li yıllardan bugüne kalan kötü miras”ına, yani devrimcilerin hesap sorma, cezalandırma çizgisine, devrimci şiddeti silahlı propaganda biçimi olarak kullanan çizgiye, devrimci silahlı mücadeleyi temel mücadele biçimi olarak gören anlayışa, uzun süreli ve dağınık halk-gerilla savaşı çizgisine narsistçe kendini beğenmişlikle verip veruşturerek hak ettiği “ders” verilmiş oluyordu.

Bilinir ki, “sosyalist-devrimcilik” okulundan çıkma “saf işçilik” salgınına kapılmış, Torçkizm’le bulaşık bu küçük burjuva çizginin bilinen hastalığı; yüksek sesle, lafebeleri misali sabun köpükleri uçurmak, herkesten yüksek sesle bağırarak, dünyayı kendinden ibaret saymaktır! Ve de teori ve pratiğiyle kendisini proletarya ve sosyalizmin Türkiye toprağındaki en rafine temsilcisi görmek gibi büyüklük cinnetine kapılmaktır.

Ama ne ki, “insanın kendine bir şeyim demesi başka, öyle olması başkadır.”

En iyisi adım adım yazarı izleyerek “değerler bohçası” makalesinde neler var hep birlikte görelim.

Türkiye sol hareketine elde kağıttan kılıç sallayan yazar bilmelidir ki, özet değerlendirmesinin daha başında, yani Türkiye sol hareketine yönelik temelsiz eleştirilerine temel teorik dayanak yaptığı şeyde, kendisini fena halde kapana kısırmıştır.

Makalesinin çatısını mücadele biçimlerine dair Lenin'in Gerilla Savaşı makalesindeki iki önermeye dayandırarak, sözümona Marksizm'in "tanıklığında" kuran yazar, daha işin başında bu iki önermeyi özetlerken, özetin "iliği ve özünü" oluşturan ikinci önermedeki "temel teoriyi" okurdan gizleme yolunu seçiyor. O, bu hasıraltı etme yöntemi aracılığıyla, Lenin'i "düzelterek" zevahiri kurtardığını sanıyor.

Makalenin hemen başında "Materyalist tarih anlayışı içinde şiddet sorunu" alt başlığı altında Lenin'in, mücadele biçimleri ve devrimci şiddet sorunundaki yaklaşımlarını çarpıtarak özetleyen yazar, Lenin'de bu konudaki ikinci önermeyi şöyle açıklıyor: "İkinci temel prensip ise, marksistlerin mücadele biçimleri sorununu soyut değil fakat somut tarihi koşullar içinde ele alması ve anlamlandırması gerektiği üzerinedir. Lenin, mücadele biçimleri sorununu soyut ya da kendi içinde ele almanın diyalektik materyalizmden kopmak demek olduğunu önemle vurgular. Hareketin gelişiminin belirli bir aşamasındaki somut durum somut olarak tahlil edilmeksizin, herhangi bir mücadele biçimi ya da aracının uygun olup olmadığına karar verilemeyeceğinin altını çizer." (Ekim, sayı: 288, Mart 2013)

Lenin'in özgün metninin yazarca verilmeyen, atlanan, yok sayılan "özel çekirdeği", tam da bu özetle, bu ikinci prensip ya da Lenin'in sözleriyle, bu ikinci "temel teorik önerme"dedir.

Ekim yazarının dediği ya da özetlediği ikinci önerme şudur: Marksistler mücadele biçimleri sorununu soyut değil fakat somut tarihi koşullar içinde incelerler.

Lenin'in bu ikinci önermeye dair yazdıklarına, hiçbir şey katmadan, dolaysızca kendisinden, bu ilk elden dinleyelim. İşte yazdıkları: "... marksizm, savaşım biçimleri sorununun kesenkes tarihsel (abç) bir incelenmesini ister. Bu sorunla, somut tarihsel durumdan uzak olarak uğraşmak, diyalektik materyalizmin esas ilkelerinin anlaşılmadığını gösterir. İktisadi evrimin farklı aşamalarında, siyasal, ulusal-kültürel yaşam ve öteki koşullardaki farklılığa bağlı olarak, farklı savaşım biçimleri öne geçer ve savaşımın başlıca biçimleri halini alır; ve bununla bağlantılı olarak, ikincil, yedek savaşım biçimleri de değişikliğe uğrar" (Lenin, Marks-Engels- Marksizm, s. 186, Sol Yayınları, Ankara 2006)

Ne diyor Lenin: Marksistler mücadele biçimleri sorununu tarihsel olarak incelemelidir. Tarihsel kelimesine verdiği önemi belirtmek için de kelimeyi italik yapıyor. Ve ussal çekirdeğe varmak üzere, devam ediyor. İktisadi evrimin *farklı aşamalarında farklı savaşım biçimleri* öne geçer ve *savaşımın başlıca biçimleri halini alır*, bu evrimleşme sürecindeki siyasal, ulusal-kültürel, yaşam ve öteki koşullardaki farklılığa bağlı olarak. Ekim'in atladığı yer, tam da iktisadi evrimin farklı aşamalarında diye başlayıp devam eden ve ikinci önermeye kan ve can veren bu bütünlüklü cümledir.

Yazarımız niye bu cümleyi ya da ikinci önermedeki bu en yaşamsal teorik temeli atlamıştır sorusunun yanıtını biraz sonraya bırakarak şu kadarını söylemeliyiz ki; birincisi, bu atlanan, yani okurdan kaçırılan altı çizili pasaj, Ekim için öldürücü ibarelerle dopdolu; ikincisi, yazarın sansürüne uğrayan bu pasaj, Ekim'in tüm değerlendirmesinin temel teorik içeriğinin bütünü boşaltarak, yazarın kendisine "yeterli bir çerçeve" gördüğü temeli çerçevesiz bırakıyor.

Eğer Lenin'den aktarma yapacaksak ya da onu özetleyeceksek, onun özgün metnine bağlı kalarak, ona hiçbir şey eklemeyen ve hiçbir şey eksiltmeden, onun yazdığı gibi aktarmayı ve daha da önemlisi, ondaki en özsel olanı hasıraltı etmeyerek özetlemeyi ve yazmayı öğrenmek, bilimle uğraşan her insanın ve örgütün bağlı kalması gereken en temel prensiptir devrimci M-marksizm'e göre. Bu somutta yazar, özgün metindeki temel önermede özsel çekirdeği atlayarak Lenin'in "düzelticisi" durumuna düşmüştür. Yazar, Lenin'deki evrensel doğrulara, bu sorundaki temel teorik önermelere yaslanacağına, bu evrensel doğrular yontarak revizyonizminin, küçük-burjuva düşlerinin "hizmetkarı" durumuna düşmüştür.

Yazarımız, bu son derece önemli ve anlamlı temel teorik önermenin bu can alıcı noktasını niye atlamıştır sorusuna geri dönersek.

Çünkü bu ikinci önermenin yazarca atlanan pasajı işin özüne, mücadele biçimleri sorununa temel teşkil ediyor. İktisadi evrimin farklı aşamalarında diyor Lenin, farklı mücadele biçimleri başlıca mücadele biçimi halini alırlar. Yazarın bu büyük ehemmiyete sahip temel önermeyi hasıraltı etmesindeki asıl amaç, tüm bir 20. yüzyıla damgasını vuran bu çağın savaş biçimi olarak dünyalılaştıran uzun süreli ve dağınık halk-gerilla savaşından, zamanın sınavından başarıyla geçen günümüzün bu temel mücadele biçiminden kaçınmak ve dahası, bu sorundaki temel zaafını

ve zayıflığını Lenin'e bulaştırarak, onun özgün metnini çarpıtarak gerçeklik sınırlarının dışına taşıyıp Lenin'in eline vererek aşmaya çalışmaktır.

Bu mücadele biçimi çağımızın tarihsel gerçeğidir. Bundan kaçınmazsınız. Lenin'in, *iktisadi evrimin farklı aşamalarında farklı savaşım biçimleri öne geçer ve savaşımın başlıca biçimleri haline gelirler* dediği şey tam da budur. Yazarımızın atladığı ve gizlediği, tüm değerlendirmesi boyunca hiç sözünü etmediği, adeta susarak geçiştirdiği yer de burasıdır. Ve hatta bu öylesine böyledir ki; Lenin, aynı makalesinin bu ikinci önermesini aktardığı yerde, hemen ikinci paragrafta, yakın geçmişten o ana dek öne çıkan esas mücadele biçimlerinin bir özetini Batı Avrupa'daki Marksizm'in tarihinin tanıklığında örneklendirirken, yazarımız, bu örneklerden ışık hızıyla uzaklaşıyor, onları yok sayıyor, onlara sırtını dönüyor; teorisine inatla yapışan temel zaaf lar ve açmazlardan dolayı... Çok daha önemlisi, yazar, Lenin'e dayanarak somut tarihi koşullar demesine karşın, özet makalesinin hiçbir yerinde bu somut-tarihsel olgudan, koşullardan söz etmiyor. Yani yazarın tarihsel diye Lenin'den özetleyerek aktardığı cümleye karşın, mücadele biçimlerinin tarihsel ele alınışı yok sayılmış. Yazarın özet değerlendirmesinin tümünde bu kelime "yama" gibi, "raslantısal" duruyor. Hangi dönemde hangi mücadele biçimlerinin esas ve temel mücadele biçimi olarak tarihsel olarak öne çıktığına yan çiziyor; Lenin'se uzunca pasajın tamamını buna ayırıyor. Yazar Lenin'i, ancak onu tahrif ederek, onun özgün teorisini kendi hileli teorisinin aleti durumuna düşürerek, onu "düzeltrek" özetleyebilmiştir.

Ama ne ki; "Yatağınızı siz yaptığınıza göre, onun içinde şimdi siz yatmalısınız".

Ve dahası, yazarımız, Lenin'in iki önermesini özetledikten sonra "*şiddetin ve mücadele biçimleri sorununun materyalist tarih anlayışı içinde ele alınışı genel hatlarıyla böyledir*" diyerek özetlediği Lenin'in metnine, bir de "felsefi bir ifade" kazandırmaya çalışıyor. Ve üstelik bunun materyalist tarih anlayışı içindeki anlamı olduğuna o denli inanmış ki, ara başlığa bile "*Materyalist tarih anlayışı içinde şiddet sorunu*" demekten geri kalmıyor. Lenin, diyalektik materyalizmden söz ediyor bu metninde, yazar buna tarihsel materyalizm başlığı koyarak, diyalektik materyalizmle tarihsel materyalizmin yani materyalist tarih anlayışının özdeş olmadığını bile anlamamış bulunuyor. Tarihsel-felsefi teori yapayım derken başına dert açmış. Çünkü Lenin'in tüm bir makalesi, sorunu diyalektik materya-

lizmin ilkeleri temelinde ele alıyor. Yazarımız çanın çaldığını duymuş ama sesin nereden geldiğini anlayamamış!

Sahi nedir tarihsel materyalizm? Nedir diyalektik materyalizm? Bunu çözme işini ona bırakarak devam edelim.

Devrimci Marksizm'in mücadele biçimleri sorunundaki temel yaklaşımını vererek konuyu daha yakından görelim. Bu, Ekim'in mücadele ve silahlı mücadele biçimleri karşısındaki duruşunu sergilemede turnusol kağıdı olacaktır.

En baştan başlayalım.

Şu apaçıktır ki, gelişen tarihsel süreç, hareketin kendi içinden çıkan mücadele biçimlerinin çeşitliliğiyle dopdoludur. Bilimsel sosyalizmin temel içeriği olan devrimci Marksizm, mücadeleyi asla tek bir biçimle sınırlayıp daraltmaz. Mücadelenin koşullarının zorlayıcı baskısıyla ortaya çıkan ve bu koşulların gereksinimlerinin karşılığı olan mücadele biçimlerinin çeşitliliğini kabul eder. Bu demektir ki, mücadele biçimleri dışarıdan tarihe dayatılamaz. Devrimci Marksizm, "icatçı" iradeciliği değil, gerçeğin tüm yanlarının hesaba katılması temeli üzerinde yükselen mücadele biçimlerinin çeşitliliğini öngörür. Sınıf mücadelesinin gelişimi içinde mücadelenin ve savaşımın henüz bilinmeyen biçimleri de dahil olmak üzere, yaşamın yaşayan gerçeği, yeni ve canlı biçimler, yeni ve özgün savaş tarzlarını ortaya koymada gecikmez.

Lenin'in sözleriyle; *"Marksizm, mevcut toplumsal durum değiştiğinde, kaçınılmaz olarak, bu döneme katılanlarca bilinmeyen yeni savaşım biçimlerinin doğacağını kabul ederek, yalnızca o anda olanaklı ve var olan savaşım biçimleriyle kendini hiçbir koşul altında sınırlamaz."* (Lenin, Marks-Engels-Marksizm, s.186, Sol Yayınları, Ankara 2006) Ve dahası, devrimci Marksizm, geleceğin devrimci girişimleri ve devrimleri için hazır yemek reçeteleri hazırlamaz.

Üst üste binen deneyimler ısrarla tanıtlamıştır ki, geride bıraktığımız yüzyılın mücadele biçimleriyle bir önceki yüzyılın mücadele biçimleri farklı olmuştur. Napoleon dönemindeki biçimlerle sonraki biçimler farklıydı. Geçmişten bugüne uzanan ekonomik ve toplumsal evrimleşmenin çok çeşitli uğraklarına tanık olan tarihsel süreç zinciri "hareketin kendi içinden kendiliğinden doğan" mücadele biçimlerinin çeşitliliğiyle doludur. Geçmiş Avrupa demokrasisinin tarihi ve Rus devrim tarihi bu çeşitliliğe en canlı, en zengin örnekler oluntusu sunuyor. Ve tabii ki, 2. Emperyalist Savaş öncesi-içi-sonrasında gündeme gelen ve özellikle Çin,

Vietnam, Kamboçya, Laos, Küba vb. devrim pratiğinde somutlanarak genelleşen uzun süreli ve dağınık halk-gerilla savaşı biçimi gibi.

1840-1850'li yıllar, mücadelenin sokaklardaki barikat savaşları türünün Avrupa sosyal-demokrasisinde benimsendiği yıllardı. İkinci Enternasyonal'in egemenlik dönemi, yani barikat savaşlarının öneminin azaldığı ve bu savaş biçiminin büyüünün bozulduğu dönemin hemen akabinde parlamentarizm ve sendikal hareket sınıf mücadelesinin başat biçimi halini aldı. 1905 ile birlikte, yani yeni bir barikatlar taktiği yaratan Moskova deneyiminden sonra eski yargısını gözden geçiren sosyal-demokrasi partizan savaşı denen bu yeni taktiği benimsemeye başladı. Dahası, bu biçimin yararlılığını kabul etmeye başladı. Marks'ın "Fransa'da Sınıf Savaşmaları" kitabına 1895 yılında yazdığı önsözde Engels, "1848'in savaşım tarzı bugün her bakımdan eskimiş, zamanı geçmiştir..." diyordu. (Sol Yayınları, s. 13) Zira, 1890'lı yıllarda çekicilik ve büyüünü yitiren barikatlar savaş biçimi, yerini, mücadelenin barışçıl biçimlerine "proletaryanın siyasal ordularının az çok sakin gelişme koşulları içinde yetiştirilmesi ve eğitilmesi dönemi"ne bırakmıştı. Uzun bir aradan sonra ise bu biçim yerini partizan savaşı dediğimiz sınıf savaşımının yeni biçimine terk ediyordu.

Ve en sonu, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren, daha başkalarını saymazsak, Çin devriminin yarattığı yeni bir biçim tüm ehemmiyetiyle günümüzün savaş biçimi olarak sömürge, yarı-sömürge ve yarı-feodal ülkelerde devrimin zaferini sağlayan yolda temel biçim olarak tarihte yerini aldı. Bu biçim; 2. Emperyalist Paylaşım savaşı öncesi-içi-sonrası ve özellikle dünyanın "kırları"nda, emperyalist sistemin cephe-gerisi olarak adlandırılan, emperyalist sistem zincirinin bu en zayıf halkalarında fırtına gibi esen uzun süreli ve dağınık halk-gerilla savaşı biçimiydi. Bu biçim, şehirlerin kırlardan adım adım, küçükten büyüğe, basitten karmaşığa, başlangıcından zafere dek silahlı mücadele araçlarıyla, mücadelenin şiddet biçimlerinin zoruyla, uzun süreli, üs merkezli, çetin, engebeli bir savaşım ile kuşatılması stratejisinin özgüllüğüyle ortaya çıktı.

Bu demektir ki, gelişmenin çeşitli evrelerinde, tarih içinde değişik, yeni, alışılmadık biçimler kendilerini baş ve belirleyici rolde ortaya koyabilmektedir. Asıl sorun, öncülerin görevi, hareketin kendi içinden ortaya çıkan bu biçimlere egemen olmak, bu biçimlerin doğru, yaratıcı teorik sentezine varmak, bunları, sınıf mücadelesinin amacına uygun tarzda yönlendirmek olmalıdır. Bu mücadele biçimlerine "egemen olmak", bu biçimleri "genelleştirmek, örgütlemek, bilinçli kılmak" öncü-

lerin temel işlevidir. İnsanın dinamik rolü denen şey tam da bu noktada zaruret halini alır. Yaşamın, yaratıcı devrimci eyleminin ortaya çıkardığı bu biçimleri saptamak yetmez; bunlara egemen olmak, yığınları bu doğrultuda eğitmek, seferber etmek ve nihayet, ortaya çıkan ve saptanan bu biçimleri proletaryanın hizmetinde en iyi biçimde kullanmayı ve son olarak, bunlardan ustalıklı, akılcı bir biçimde yararlanmayı, bu biçimlerle yan biçimler arasında uyum ve bağlantıyı sağlamada bilinç ögesinin, yani komünist partilerinin önderliği yaşamsal önemdedir.

Lenin'in sözleriyle, *"gücümüzün yettiği kadar, hayatın zorunlu olarak ortaya çıkardığı yeni mücadele biçimlerinin doğru teorik değerlendirmesine katkıda bulunmayı ve bilinçli işçilerin bu yeni ve güç sorunu gerektiği gibi ele almalarına ve doğru bir çözüme varmalarına engel olan hazır kalıplar ve önyargılarla amansız biçimde mücadele etmeyi görev biliyoruz."*

20. yüzyılın devrimler tarihi tartışma götürmez bir yalınlıkla tanıtlamıştır ki, emperyalizmin cephe gerisi olarak adlandırılan dünyanın "kırları"nda silahlı mücadele, atmosferin bu toprak parçasında nesnel koşulların zorlayıcı baskısıyla ortaya çıkmıştır ve bu biçim, günümüzün "olmazsa olmaz" gerçeğidir.

Devrimci revizyonizmin çamura saplandığı yer tam da budur. Ekim yazarının mücadele biçimlerini değerlendirirken yeteneksiz ve yetersiz kaldığı yer tam da bu tarihi perspektiftir. Onun Lenin'de atladığı ve okurdan sakladığı yer tam da bu özsel içeriktir. O, bu biçimleri tarihsel perspektiften ele almayı becerememiştir. Çünkü bu pencereden bakış, yazarın teorisinin iflasının ilanı olurdu. Onun Lenin'in Gerilla Savaşı makalesindeki iki önermeyi açıklarken birinci önermeden ikinci önermeye geçememesinin gerçek nedeni de budur. İki temel prensip diye aktarır birinciyi ikinciyle bütünleştirememek ve tersine onu sulandırarak çarpıtmaktır bu. İşte budur Ekim'in handikapı!

Peki Lenin'in ikinci önermesi neydi?

Şu: Siyasal, ulusal-kültürel, yaşam ve öteki koşullardaki farklılığa bağlı olarak iktisadi evrimin farklı evrelerinde farklı savaşım biçimleri öne geçer ve başlıca biçimler halini alırlar.

Mücadele biçimleri sorununun anlaşılmasında teorinin "iliği ve özü" olan bu anlamlı ve önemli yeri perdeleyerek Lenin'i özetlemek ve böylece sulandırılmış bir özetle teorik dermansızlığını Lenin'in pelerinine büründürerek aşmaya çalışmak...

İşte budur yazarımızın teorik vicdanı!

Sürdürelim. Şu açıktır ki, iktisadi ve siyasi koşullarla bağlantılı olarak, sınıflar arası güç ilişkileriyle ilişkili olarak, toplumsal durumda meydana gelen değişmelerle koşutluk halinde ortaya çıkan ve her döneme damgasını basan temel mücadele biçimleri olmuştur. Tarihte bunlar, daha başkalarını saymazsak Fredrek-II ile en gelişkin noktasına varan “saf düzeni”, Amerikan bağımsızlık savaşında ortaya çıkan “dağınık avcı biçimi”, “barikat savaşları”, “parlamentar mücadele”, “genel grev”, “toplu ayaklanma” “uzun süreli, halk-gerilla savaşı” gibi temel biçimler olarak ortaya çıkmıştır. Bu biçimleri diğer yan mücadele biçimlerinden ayıran şey, bunların diğer biçimlerle birlikte var olmasına karşın, sürece damgasını vurması ve de sürecin yeni bir sürece evrilmesinde tayin edici bir savaşım biçimi olarak mücadele sahnesinde var olmasıdır. Gerek toplu ayaklanma, gerek gerilla savaşı ve gerekse bir dönem her derde deva görülen genel grev ya da sendikal/parlamentar mücadele, hep bu çizgide yürümüştür: İktidarı alt etmenin bulgulanmış en önemli yolu. Bu biçimler asla işçi ve öğrencilerin politik gösterileri ya da ekonomik grevlerle aynı düzeyde ele alınamaz.

Ne demişti ünlü burjuva savaş uzmanı Clausewitz: ... *her çağın kendine özgü bir de savaş teorisi olması doğaldır.* (Clausewitz, Savaş Üzerine, s. 291, Spartaküs Yayınları, 1997)

Ekim’de zihinsel kuraklığa yol açan da budur: Her çağın kendine özgü bir savaş biçimi olduğu gerçeğine kendisini kapalı tutması ve dolayısıyla sorunu, Lenin’in sözlerini yineleyerek konuşacak olursak, diyalektik materyalizmin ilkeleri doğrultusunda ele alamaması; topallaması.

Ne diyor Engels?

Baskınlar zamanı, yani küçük bir azınlığın önderliğinde gerçekleştirilen ayaklanma dönemi bitti. Neden? Çünkü, gelişmenin yeni koşulları ayaklanma için elverişli olmaktan çıktı. Demek ki, her özgün aşamanın, her büyük ilerlemenin, her toplumsal evrimleşmenin ve her iktisadi alt üst oluşun yarattığı yeni biçimler, yeni savaş yöntemleri ve yeni askeri savaş teorileri var. Tıpkı barikat savaşlarının bir dönemin en etkili savaş biçimi, ayaklanma biçimi olması gibi.

Aynı şey gerilla savaşları açısından da böyledir. Bu savaşım biçimi son yüzyılda ve özellikle de bu yüzyılın ikinci çeyreğinde tüm dünyada etkili bir savaşım tarzı olarak ortaya çıktı. Ve de tüm bir döneme rengini verdi. Birileri bu savaş biçimini esas biçim kabul etti diye hiç kimse bun-



dan iradeci-öznelliliğin aşırı zorlanması sonucunu çıkarma hakkına sahip olamaz; çünkü yüzlerce pratik, bu deneyim ve yaşamın yaratıcı devrimci eylemi buna tanıklık etti ve ediyor.

Devrim tarihinde esas olarak ilk Rus devrim girişiminde ortaya çıkan bu biçimin proletaryanın esas savaşım biçimi olarak kullanılması 2. Paylaşım Savaşı öncesi, içi ve sonrasında gerçekleşmiştir. Nasıl ki, 1848’li yıllara dek barikat savaşları isyancıların en etkili ve esas savaş tarzı olarak bir döneme damgasını bastıysa, bugün de, gerilla savaşı, yeni bir barikatlar taktiği yaratan Moskova deneyinden sonra, yani Lenin’i yinelersek Partizan Savaşı tarzı ile yeniden ortaya çıkan ve Çin, Vietnam, Kamboçya, Laos, 2. Paylaşım Savaşı içinde Doğu Avrupa, Küba vb. ülkelerde başarılı devrimlere giden yolda esas savaş biçimi olarak sınavdan geçen ve sonraları Hindistan, Filipinler, Peru, Nepal, Türkiye ve Türkiye-Kürdistanı’nda üst üste binen pratiklerle arz yuvarlağını dolaşarak parlak zafer ve zafer girişimlerine damgasını basmaya devam ediyor.

O halde gerilla savaşı türü mücadele tarzı, sınıf mücadelesinin ve gelişmenin yeni ve özgün koşullarının daha gelişmiş haliyle yeniden ortaya çıkardığı ve proletaryanın mücadele aracı olarak ilk kez ilk Rus Devrimi ve İç Savaş döneminde geniş şekilde uygulanarak geliştirilen ve Lenin tarafından teorik bir çerçeveye oturtulan bir mücadele biçimiydi. Bu biçime ilk kez 1905/1906 ilk Rus Devrim dalgasında tanık oluyoruz (elbette onun tarihsel arka planını bir yana koyarak konuşursak). *Moskova Ayaklanmasının Öğrettikleri* makalesinde Lenin, bu yeni mücadele biçimini şu uzunca pasajında 1848 yıllarından sonra artık tarihe karışan barikat savaşları ile karşılaştırmalı olarak şöyle izah ediyor: “Askeri taktik, askeri tekniğin düzeyine bağlıdır, bu gerçeği defalarca tekrarlayan ve hazırlanarak marksistlere sunan Engels’dir. Artık askeri teknik 19. Yüzyıl ortalarında olduğu gibi değildir. Yiğini topçunun karşısına çıkarmak ve barikatları tabancalarla savunmak aptallıktır. Kaatsky, Moskova’dan sonra, Engels’in görüşlerinin yeniden gözden geçirilmesi zamanı geldiğini ve Moskova’nın <yeni bir barikat taktiği> yarattığını yazarken haklıydı. Bunun örgütlenişi, çok küçük, seyyar müfrezeler şeklindedir, gruplar on, üç ve hatta iki kişilik olabilir. Bugün, bizde, beş ya da üç kişilik gruplardan söz edildiğinde bıyık altından gülen sosyal-demokratlara rastlanıyor. Fakat bıyık altından gülmek modern askeri teknik karşısında, sokak savaşları için getirilen yeni taktik ve örgütlenme sorununu bilmezlikten gelmenin kolay bir yoludur. Mos-

*kova ayaklanmasının hikayesini dikkatle okuyunuz baylar, 'beş kişilik grupların', 'yeni barikatlar taktiği' sorunuyla nasıl bir ilişkisi olduğunu göreceksiniz."* (Lenin, "Moskova Savaşının Öğrettikleri, 11 Eylül 1906", Partizan Savaşı, Marks/Engels/Lenin/Stalin, s. 185)

Bu pasaja konu olan gelişmeleri kısaca anımsayalım. 1848'li yıllarda meydana gelen ve yukarıda sıraladığımız yeni gelişmelerden sonra Engels, barikat savaşlarının artık geçerli bir savaşım biçimi olmaktan çıktığını yazıyordu. Lenin'in de sözünü ettiği gibi, yığını topçunun yoğun ateşi altında bırakmak ve barikatları tabancalarla savunmak zafer için geçerli bir yol olmaktan çıkmıştı. Ancak tam da bu noktada Engels şöyle bir ihtiyat kaydı da bırakmıştı; o da şuydu: *"Bu demek midir ki, gelecekte sokak mücadelesi hiçbir rol oynamayacaktır? Hiç de değil. Yalnız şu demektir: 1848'den bu yana koşullar, sivil savaşçılar için çok daha elverişsiz, birlikler için ise çok daha elverişli olmuştur. Şu halde bir sokak çarpışması, gelecekte, ancak bu elverişsiz durum başka etmenlerle kapatıldığı, giderildiği takdirde başarılı olabilir."* (Marks, Fransa'da Sınıf Savaşimleri, s. 26, Soy Yayınları)

Engels'in sözünü ettiği elverişsiz durum yeni bir barikatlar taktiği yaratan Moskova örneği etmeni ile kapatıldı ve Moskova türü bir barikatlar savaşı taktiği yeni biçimiyle yine gündeme oturdu. Engels'in *"gelecekte bu savaşım biçimi hiçbir rol oynamayacak mıdır?"* sorusuna verdiği, *"hiç de değil"* yanıtı, yeni barikatlar taktiği yaratan Moskova ayaklanmasında ete kemiğe bürünmüştü.

Neydi bu yeni etmen ya da yeni bir barikatlar taktiği yaratan Moskova örneği?

Elbette ki bu yeni taktik ya da etmen, Partizan Savaşı idi. Yani gerilla savaşı. Bu taktik, küçük gruplar halinde örgütlenmeye dayanan, hareketliliği ve çabucak toplanma ve dağılma kabiliyetindeki yeni bir örgütsel tarz ve savaş biçimiydi. Aynı makalede Lenin, *"Bu taktiği Moskova ortaya atmıştır, fakat onu geliştirmesi, geniş bir alana yayması, bunu gerçek bir kitle taktiği haline getirmesi için daha çok çaba gerekir"* diyordu. Ve bu geliştirme, sonraki devrimler selinde hem pratik ve hem de teorik yetkinleşmesinin doruğuna vardı. Bunun en etkili biçimde uygulanması, geliştirilmesi, örgütlenmesi ve teorileştirilmesine de en başta ve esas olarak Çin, Vietnam vb. uzun ve amansız devrim deneylerinde yaşanan gerçek halini aldı.

Ve de şunu rahatlıkla ifade etmeliyiz ki, gerilla savaşını, Lenin'in sö-

zünü ettiği onu geliştirme, genelleştirme ve onu Çin savaş iklimine bağdaştırma başarısı hiç şüphesiz ki Mao'ya aittir. Mao, gerillayı savaş sahnesine tüm görkemi ile çıkartmıştır. Ve bu deney, ezilenlerin elinde ezenlere karşı bayrak olagelmıştır. Bu işin sarrafı da Mao'dur; herkesten önce Mao'dur. Ne ki, Ekim'in yazarına göre ne Mao yaşadı ve ne de Çin devrimi yapıldı!

1848 yılına dek geçerli olan bir savaş biçimi, bu tarihten sonra tarihe karışıyor ve aynı biçim yeni bir biçimle 1905 yılında yeniden çekiciliğe kavuşuyor.

Neden? İşte mücadele biçimleri nesnelidir; dolayısıyla icat edilmez ya da uydurulmaz şeklindeki Lenin'in doğru yargılarının arkasına saklanıp kendi pasifizmlerini gizleyen sınıf mücadelesi kaçkınları ya da Engels'ten öğrenmemekte ant içen küçük burjuva sosyalistlerinin anlamak istemediği şey bu "neden" sorusunda gizlidir. Bu "neden", gelişmenin yeni koşullarında, tekniğin ve karşı-devrimci güçlerin yetkinleşmiş, birleşmiş ve elverişli koşulları arkasına almış olgularında aranmalıdır. İşte bu yeni dönemde Marksizm 1905 örneğini izleyerek ve bu örnekten ilham alarak onun yarattığı yeni mücadele biçimi olarak Partizan Savaşı tarzını kendi teorine kattı ve bu teorinin yol gösterdiği gerilla pratikleri geçen yüzyılda sınavdan başarılı çıkarak, yeni dönemin nesnel gerçeğini yansıtan bir tarz olarak tüm bir arz yuvarlağına yayılarak kendini esas mücadele biçimi olarak tanıtladı.

Elbette ki bu tarzın genelleşmesi, sistemleşmesi ve teorik bir ifadeye kavuşmasında etkili olan koşullar vardı. Nasıl ki, belli koşulların ortaya çıkması 19 yüzyılın ortasında barikat savaşlarını iskartaya çıkardıysa ve nasıl ki daha önceki mücadele biçimlerinin değişmesinde askeri tekniğin ilerlemesi etkili olduysa ve nihayet nasıl ki, barutun Araplardan Batı Avrupa'ya geçişi tüm bir savaş sistemini altüst ettiyse, aynı şekilde yeni dönemin, emperyalizm döneminin kendine özgü yeni koşulları, burjuvazi lehine elverişli, sivil savaşçılar için yarattığı elverişsiz durum, ancak başka bazı etmenlerle giderildiği ölçüde devrim lehine bir sonuç doğurabilirdi. Bu elverişli etmen de tıpkı, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda Amerikalılar gibi avcı bir halkın ancak bulabildiği bir savaş tarzı ile yani ormanların örtüsü altında ve dağları perde olarak kullanmaya olanaklı kırlardan küçük gerilla grupları halindeki bir örgütleniş ve mücadele tarzı ile giderilebilirdi. Ve bu tarz, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda, Napoleon ordularına karşı İspanya halkının mücadelesinde ortaya çıkan ve

şimdilerde proletaryanın mücadele biçimi olarak yetkinleşen gerilla savaşı tipi mücadele tarzıdır.

Bunda etkili olan şey, düşmanın demir ağırla örülü şehir kuşatmasının, bu alandaki üstünlüğünün ancak düşmanın daha az güçlü olduğu ve üstelik devrim için koşulların daha elverişli olduğu alanlardan ve o alanlardan devşirilmiş güçlerle adım adım karşı kuşatmayı yaratarak, azdan kuvvetliye doğru, küçükten büyüğe doğru genişleyen halklar halindeki ilerleme çizgisindeki uzun süreli stratejiye dayalı savaşıma tarzıdır. Bu tarz, yani gerilla savaşı biçimine öncüyü iten şey, düşmanla güçlü olduğu alanda değil, güçsüz olduğu alanda karşılaşma stratejisinin, "yumuşak karın" taktiğinin gereğidir. İktisadi, siyasi ve coğrafi özellikler, bu askeri stratejiyi ayakta tutan zorunlu ön koşullardır. Uzun süreli, dağınık halk gerilla savaşı stratejisi üzerinden şehirleri kırlardan kuşatma ve en sonu şehirleri zaptetme çizgisi bu ekonomik/siyasi/sosyal şekillenişin doyasızca sonucudur.

İşte tam da burada coğrafi özelliklerin karşılıklı güç ilişkilerindeki yerinin mücadele biçimlerini saptamada yeri son derece önemlidir. Bu, kırlardan şehirleri kuşatma çizgisinin üzerinde yükseldiği temeldir de. Bir devrimde, başka şeylerin yanı sıra coğrafi koşullar son derece önemlidir. Hele hele zayıf ve yeterli donanımı olmayan bir güç, donanımlı ve güçlü, merkezileşmiş ve birleşmiş karşı bir güçle karşı karşıya geliyorsa. Burada coğrafi koşullar yaşamsal önemde ortaya çıkar. Lenin bile, düşman karşısında devrim güçleri öyle güçsüz olmamasına karşın, coğrafi koşulların devrimin yazgısı üzerindeki etkisini önemli bir etken olarak sayıyor. Dinliyoruz: "*...coğrafi koşullar Rusya'nın ileri kapitalist devletlerin dış üstünlüğü karşısında başka ülkelerden daha uzun süre dayanabilmesine izin veriyordu.*" (Lenin, Seçme Eserler, Cilt 10, s. 51, İnter Yayınları)

Aynı tezini bir başka makalesinde de İç Savaş üzerinden ele alan Lenin coğrafi özelliklerin lehte bir etmen olarak devrim için yarattığı elverişli durumu şöyle açıklayacaktı, diğer etmenlerin yanında: "*kısmen ülkenin çok büyük oluşu ve ulaşım olanaklarının kötü oluşu yüzünden oldukça uzun bir içsavaşa dayanma olanağı...*" (Lenin, Seçme Eserler, Cilt 10, s. 121, İnter Yayınları)

Eğer karşı devrimci konak güçlü ve devrimci güçler zayıfsa bu zayıflığın başka etmenlerin yanında geniş coğrafi alanın yarattığı olanakla telafi edilmesi devrimde uzun süreli, dağınık halk gerilla savaşının gereği halini alır. Uzun süreli, dağınık halk gerilla savaşının kırlardan şehirlere doğru

bir rota izlemesinin bir nedeni de kırım coğrafi yapısının, bu coğrafyadaki devrim ve karşı devrimci güç dengesinin ve de bu coğrafya tabanındaki yaygın toplumsal sınıfın devrim için gerçek bir olanak, ideal bir dayanak oluşturmasındandır. Ama her şeyden önce de kırım dağlar, ormanlar ve geniş bir alana yayılan düzleminin gerilla için bulunmaz bir savaş sahnesi yaratmasıdır. Gerilla savaşı türü savaşım tarzı için bu sahne en olanaklı savaş sahnesidir. Kuvvetlerin toplanması, yayılması, saklanması, pusula, kendini koruma vb. için kırım derinlikleri, ormanların örtüsü, göller, derin vadiler, akarsu ağzları, bitki örtüsü, gerillayı perdeleyen dağlar şehirlerin açık savaş sahnesinden bin kez daha gerillaya kol kanat gerer. Devrimin özünde bir köylü/toprak devrimi olduğu çizgide dağlar, içinde devrimin temel gücü köylülüğü barındırdığı için de son derece önemlidir. Bu arazinin, aynı zamanda mücadele biçiminin gerçek uygulayıcılarının da savaş arenası olması bu coğrafyaya fevkalade bir rol biçer.

Mücadele biçimleri konusunda devrimci Marksizm'in görüşleri özetle bunlar.

Bunları çeşitli vesilelerle yayınlarımızda dile getirmiştik de. Ve biz, bu görüşler ekseninde, kendisine adeta siyasal otorite, "Marksizm tapınağının bekçisi" rolü biçen yazarımızın körlüklerini, sınırlılıklarını ve darlıklarını, bunlara temel teşkil eden ideolojik ve siyasal açmazlar üzerinden ele alacağız. Ama şu kadarını belirtmeliyiz ki; sorunun teorik sunuluşunda devrimci Marksizm'den sapan bir örgütün bu temel teorik taban üzerinde yükselen devrimci silahlı mücadelenin özgül ve somut sorunlarında sorunlu bir bakış açısına saplanması kaçınılmaz bir sonuçtu.

Yazarımızın daha derin bir kavrayışla aydınlatılmaya fena halde ihtiyacı olduğunu görüyoruz.

Ekim'in bu sorundaki açmazı, milyonların, on milyonların savaşıyla kazanılan devrimci zaferlerin sonuçlarından, bu deneyim zenginliğinden öğrenmemek, öğrenememek; ağır bedellerle kazanılan muzaffer devrimlere inatla sırtını dönmektir. O, tüm bir 20. yüzyıla damgasını basan bu savaşım biçimine karşı inanılmaz bir umursamazlık içinde hareket ediyor. İhtilalci geleneklerin özümsemesinin en yabancıısı olan Ekim'in bu alanda Lenin'in eline tutuşturduğu teoriyle Türkiye soluna karşı enerjik bir saldırıya girişmesi, Leninizm kılığına girmiş saçmalaktan başka bir şey olmasa gerektir. Üstelik bu saldırının sahte radikalizm üzerinden pompalanması bu konuda kendi köküyle hesaplaşması gereken Ekim'in dermansızlığının güçsüz bir resmedilişidir.

Ama biz sürdürüelim.

Ekim, değerlendirmesinin hemen başında, TKİP'in "*şiddete dayalı devrimi ilkesel bir sorun olarak ele*" aldığını ve de bunu programına yeterli bir açıklıkla belirttiğini özenle öne çıkarıyor.

Elbette ki, Marksizm'in kurucu ve sürdürücülerinin çok çeşitli vesilelerle apaçık bir biçimde ortaya koydukları ve Mao'nun evrensel karakterine vurgu yaptığı gibi, "*İktidarın silah zoruyla ele geçirilmesi, meselenin savaşıyla çözülmesi, devrimin başlıca görevi ve en yüksek biçimidir. Bu Marksist-Leninist devrim ilkesi, gerek Çin ve gerekse bütün diğer ülkeler için evrensel olarak geçerlidir.*" (Mao Zedung, Seçme Eserler, Cilt II, s. 224, Kaynak Yayınları)

Bu son derece önemli olmakla birlikte, bu evrensel ilke eğer proletarya partileri tarafından kendi devrimlerinin özel gelişme yoluna uygulanmıyorsa, bu ilkenin herhangi bir programda yazılı olmasının önemi kalmaz. Zira; "bir insan hakkında, kendisi için söyledikleri ya da düşüncükleri ile değil, yaptıkları ile hüküm verilir".

Bu açıdan baktığımızda Ekim, evrensel önemdeki bu ilkeyi nasıl uyguluyor ona bakalım. Zira, sorun bu temel ve genel ilkenin "nasıl" ele alınacağındadır. Ekim yazarının şişirilmiş laf salatasıyla sorunun özünü perdelediği yer de burasıdır.

Şiddete dayalı devrimi temel önemde ilkesel bir sorun olarak gördüğünü söyleyen yazar, sonraki analizlerinde bu temel ilkeden uzaklaşacak ve öyle ki, bu uzaklaşmayı en açık biçimde Türkiye soluna yönelttiği eleştirilerde dile getirecektir.

Yazarın dönüp dolaşım sıklıkla yinelediği dağınık eleştirilerini daha yakından görelim.

Kendilerinin şiddete tapmadığı, onu "idealize" etmediği yargısıyla, işin hemen başında Türkiye soluna gönderme yapıyor. İlerleyen sayfalarda ise eleştirinin dozunu yükselterek onu enerjik bir saldırı silahı haline getiriyor. Ve bunu 70'li yıllardaki o fevkalade devrimci çıkışa yönelttiği eleştirilerle başlatıyor. Yazarımıza göre, devrimci şiddet sınıf mücadelesindeki bir aşamayı değil, küçük insan gruplarının sınıf mücadelesinden kopuk bir biçimi olarak alınageldi. Türkiye solu bu işi Marksist bakış açısıyla ele almayı beceremedi. Peki, ne yaptı? Şiddeti "silahlı propaganda kavramı içinde formüle" ederek Marksizm'den uzaklaştı. Sonraki yıllarda da bu çerçeveden uzaklaşmadı ve 1970'lerin bu bakış açısı temel bir bakış açısı olarak "özünde" kalmaya devam etti. Ve öyle ki, "Halkçı küçük

burjuva akımlar şiddeti örgütlü öncü grupların devletle ya da onun örgütlü sivil uzantıları ile kapalı devre atışmasına indirgediler." Sınıf mücadelesinin bir biçimi ya da düzeyi olarak ele almadılar; siyasal mücadeleyi sınıflar gerçeğinden kopararak ele aldıkları için şiddeti de sınıflar mücadelesinin dışında ele aldılar. Ve üstelik bunu yanlış, zamansız, kuralsız, ölçüsüz ve ilkesiz olarak kullandılar. Yazarımıza göre, Marks ve Engels'in şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşimleri tarihidir cümlesini Türkiye'nin halkçı solu anlayamadı. "Bir parça akli olan her sıradan insan için" bu cümle "yeterli açıklıkta"ydı ama Türkiye solunun bir parça da olsa akli yoktu. Böylece de devrimci şiddetin egemen güçler tarafından terörizm olarak lanse edilmesine olanak sağladılar. Bu sayede sıradan emekçinin gözünde devrimci şiddet terörizm olarak yaftalanabildi vd. Dolayısıyla devrimci şiddetle terörizmin özdeşleştirilmesinde suçlu da bulunmuş oluyordu: Türkiye devrimci hareketi. Çünkü onlardı devrimci şiddeti dejenere eden, itibardan düşüren.

Dahası var: Siyasal mücadele ve çalışmanın bugün vardığı aşama devrimci şiddeti "belli sınırlar içinde örgütlenmesini giderek bir ihtiyaç olarak dayatmakta"ymış. "Devlet ve kapitalistlerin devrimci siyasal çalışmaya yönelen kuralsız terörü, kapitalistlerin tek tek fabrikalarda işçilerin en haklı ve masum taleplerini bile zorbalıkla sindirmeye çalışmaları bu ihtiyacın güncel temeli"ymiş. Ve yazarımız esip savurmaya devam ediyor. Biz diyor "*politik çalışmalarımızın gerekleri ve ihtiyaçları çerçevesinde durum gerektiriyorsa şiddette başvurmaktan geri durmayız*".

İnanılır gibi değil ama gerçek! Bunları söyleyen Ekim yazarı; H. Fırat.

En sondaki temel yaklaşımıyla başlayalım. Bu son bakış açısı, tezlerinin tümüne dağılan eleştirilerinin de temelini oluşturuyor. Yazar ülkemizdeki devrimci silahlı mücadelenin güncel temelini aranması gereken yerde, gerçekler diyarında değil, hayali formüller diyarında arıyor. Yazarımız, daha önce temel teorik temelini açıkladığımız devrimci Marksizm'in bakış açısından hiçbir şey anlamak istemediği için işin özü ve esasına yabancı kalıyor ve işin bu yanının, bu temel üzerinden atlıyor. Onun devrimci şiddetin belli sınırlar içinde örgütlenmesinin, evet yanlış duymadınız yalnızca "belli sınırlar içinde" örgütlenmesinin giderek ihtiyaç haline gelmesine temel teşkil eden şeyin devletin ve kapitalistlerin (devlet ve kapitalistler ayrı şeylermiş meğer) "kuralsız terörü" ve fabrikalarda işçi taleplerini "zorbalıkla sindirme" gibi iki gerekçeye bağlayarak bu temel ve genel sorunu özel somut sorun tabanına dek

daraltıp sınırlandırması, yazarın üzerinde teorisini inşa ettiği zemini yeterli bir açıklıkla gösteriyor.

Devrimci silahlı mücadeleye olan gereksinimi salt devletin “kuralsız terörü” ve işçi taleplerine yönelik saldırıyla sınırlandıran mantık, bu mücadele biçiminin ne evrensel karakterini ne de onu ülkede vareden koşulları kavramış olur.

Önce şu: Bu gerekçe fena halde Troçkizm kokuyor. Sayılan gerekçede devletin kuralsız terörü yanında salt işçilerin haklı taleplerine yönelik saldırılardan söz edip başta köylülük olmak üzere diğer emekçilere, öğrenci ve aydınlara yönelik saldırılardan söz etmemek ve daha da önemlisi Kürt Ulusal Hareketi’ne yönelik saldırıları verili gerekçenin dışına itmek salt işçilik hastalığıdır; Troçkizm bulamaçlıdır.

Ekim dergisinin yazarı yukarıda uzun uzadıya açıkladığımız devrimci Marksizm’in devrimci silahlı mücadele konusundaki tezlerini anlamamakla kalmamış yalnızca, ama o aynı zamanda bu tezlerin Türkiye’deki anlam ve önemini de anlamamış bulunuyor.

Yerleşik demokratik alışkanlık ve geleneklerden yoksunluk, sınırlı siyasal özgürlüklerin her türlü güvenceden yoksunluğu ve güdük burjuva demokratik öğelerin kaygan bir zemin üzerinde oluşu, kuvvetler ayrılığının olmayışı (yasama/yürütme/yargı arasında), pre-kapitalist unsurları iktidara ortak eden feodal karakterli süreğen faşizm, bununla koşutluk halinde yükselen ve alçalan eğrideki süreğen devrimci durum, ulusal sorunun çözümsüzlüğünün ezen/ezilen ulus çelişmesinde yarattığı derin dereceli kutuplaşma, ekonomik ve siyasi istikrarsızlık tabanında keskinleşen iç bunalımın süreğen niteliği, üç büyük dağın, emperyalizm/feodalizm/komprador kapitalizmin halka karşı kurduğu gerici ittifak ülkemiz gibi ülkelerin en tipik özellikleridir.

Bu tür ülkelerde burjuvazi, dış emperyalist güçlerin desteği ile ayakta kalabilme gücünü ancak koruyabilen zayıf ve güçsüz burjuvazidir; tarihten gelen ittifakla feodal unsurlarla kol kola giren komprador burjuvazi, güçsüzlüğünün üstesinden ancak şiddet araçlarıyla gelebilmekte ve iktidarını, koyu bir sömürü ve vahşetle ancak ayakta tutabilmektedir. Dolayısıyla bu tür ülkelerdeki komünist partilerin kendi siyasal faaliyetlerini olağan araçlar, mücadele ve örgüt biçimleriyle yerine getirebilme olanağı ya yoktur ya da yok denecek denli azdır. Faşizmin süreğen karakteri ile halkın tepesinde şiddetini ve sopasını eksik etmediği bir yerde silahlı mücadeleden başka da temel bir mücadele biçimi kalmamaktadır.



Bu özelliklerle örülü ülkemizde bu koşulların, unsurların ve özelliklerin doğrudan sonucu olarak yokluk, yoksulluk ve açlığı doğuran derin iktisadi, siyasi ve dahası yaşamın her alanını kapsayan çok yönlü süregelen bunalım ve faşizm koşullarında silahlı mücadele tek seçenek, mücadelenin ana eksen ve ertelenemez bir görev olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu koşullarla kuşatılmış bir ülkede politikanın olağan araçlarla ya da kapitalist ülkelerde olduğu gibi çok çeşitli kansız mücadele yöntemleriyle yerine getirilmesi daha işin başında esas olarak olanaksızdır. Dolayısıyla, bizde, politikanın olağan koşullarda ve olağan araçlarla yürütülmesinin olanaksız olduğu gözönüne alınırsa, proletarya partisi, halk demokrasisi, bağımsızlık ve sosyalizm mücadelesi önündeki engelleri ancak silahlı mücadele araçlarıyla yerine getirebilir. Bu demektir ki, proletarya partisi politikayı olağan araçlarla sürdürme koşullarından yoksun kalınca, yolu üzerindeki engelleri temizlemek için politikayı başka araçlarla, politikanın en üstün, özel bir biçimi olan savaş araçlarıyla, devrimci şiddetle yerine getirmek zorunda kalmaktadır.

Bu kendine özgü koşullardan dolayı, bu ülkelerde öncülerin görevi, kansız ve legal mücadele ve örgütlenme biçimlerini çalışmalarının temel içeriği haline getirmek değil, iktisadi-siyasi-toplumsal statünün ve kültürel şekillenişin kendine özgü karakterine denk düşen ve mevcut koşulların doğrudan koşullandırdığı mücadelenin silahlı biçimlerini ve bu arada, anın koşullarında, bu biçimin en tam, en gerçek ifadesi olan gerillayı temel eksen olarak ele almalarıdır.

Bu demektir ki, Türkiye gibi ülkelerde silahlı mücadele koşulların gerçek bir analizinden, devrimin kendine özgü somut pratiğinden boy vermiştir. Ekim yazarının sözünü ettiği gibi belli sınırlar içinde ve belli koşullar içinde değil, yani silahlı mücadele biçimleri yalnızca şu ya da bu aşamada değil, demokratik halk devrimi sürecinin tümünde egemen biçim olarak zarurettir. Ekim yazarının frenleyici engellere takıldığı yer de burasıdır.

Denilebilir ki, silahlı mücadelenin esas mücadele biçimi olarak ele alınması, Marksizm en çeşitli mücadele biçimlerini kabul eder, fakat onları icat etmez şeklindeki Lenin'in yargılarıyla çelişmez mi?

Hayır çelişmez. Çünkü, bu biçim yarı-sömürge, yarı-feodal ülke koşullarının sonucu olarak şekillenmiştir. Bu biçimin esaslığında etkili olan şey, ülkemizin sosyo-ekonomik yapısının ve bu yapının koşullandırdığı olguların, unsurların ve özelliklerin özgüllüğüdür. Dahası, başarılı dev-

rimlerle taçlanmış benzer temel çizgilere sahip ülkelerin örnek ve yol gösterici pratik deneyimidir; bu deneylerin oluşturduğu "standart"tır. Dolayısıyla bu biçim, hareketin kendi içinden, başarılı devrimlerin somut pratiğinden, yaşamın kendi bağrından, devrimci eylemin gözeneklerinden çıkıp gelmiştir. Bu biçimin esaslığında etkili olan şey, koşulların zorlayıcı baskısıdır. Eğer böyle olmasaydı tüm bir 20. yüzyılı kasırga gibi sarıp sarmalayan silahlı mücadeleler yaşamın kenarında kalmaya mahkum olurdu. Demek ki devrimci silahlı mücadele halk demokrasisi, bağımsızlık ve sosyalizme giden yolda gereksinimdir; varolan düzenleri altetmenin biricik doğru çözüm yöntemidir. Eğer böyle olmasa örgütlenmiş karşı-devrimci şiddeti alaşağı etmek boş bir hayal olur.

Ekim'in yazarı devrimci şiddeti salt devletin kuralsız terörü ve işçilere yönelik saldırılarla daraltarak özünde devrimci silahlı mücadeleden kaçmaktadır. O, yalnızca işçilere yönelik saldırıları görüp, sefalete itilen geniş emekçi yığınlara, köylülere ve Kürt halkına yapılan saldırıları devrimci silahlı mücadelenin temeli haline getirmekten sakınarak bunu yapıyor. Faşizmin hüküm sürdüğü bir yerde hala devletin kuralsız terörü gibi hayal dünyasındaki formüllerle işi kurtarmaya çalışıyor.

Ne demek devletin kuralsız terörü? Yazar, konunun kendisinden, işin özsel çekirdeğinden kaçınmak için "kelimelerle oyun" yapıyor. Kurallı terör ve kuralsız terör! Bu da yazarımızın kendine özgü bir incisi. Ne diyor yazarımız: ... *siyasal mücadelenin ve çalışmanın bugünkü seyri devrimci şiddetin belli sınırlar içinde örgütlenmesini giderek bir ihtiyaç olarak dayatmaktadır. Neden dayatıyor. Onu da açıklıyor. "Devletin ve kapitalistlerin devrimci siyasal çalışmaya yönelen kuralsız terörü, kapitalistlerin tek tek fabrikalarda işçilerin en haklı ve masum taleplerini bile zorbalıkla sindirmeye çalışmaları, bu ihtiyacın güncel temelidir."*

Evet silahlı mücadeleyi belli ölçülerde giderek ihtiyaç haline getiren gerekçeler bunlar. Peki yıllar yılı T. Kürdistanı'nı kan deryasına çeviren o korkunç savaş da, faşist devletin açık terörü bu ihtiyacın temeli değil mi? Emekçi köylüye yönelik süregelen baskılar, sindirme ve işkence, infazlar vb. bu ihtiyacın temeli değil miydi? Sendikaların en meşru taleplerinin yıllar yılı zorbalıkla engellenmesi bu ihtiyacın temeli değil miydi? Tüm demokratik hak arama mekanizmalarının ve bu arada öğrencilerin en masum demokratik taleplerinin zorbalıkla, kanla bastırılması bu temele uygun değil miydi? Devrimci ve ilericilere yönelik yüzlerce ölümlü sonuçlanmış devletin terörü, yargısız infazlar bu ihtiyacı karşılamıyor muydu?

Dedik ya Ekim, devrimci silahlı mücadeleye yan çizmek için inatla işi yokuşa sürüyor. Sınıfın meşru savunma ihtiyacı alt başlığı altında söyledikleri bu kaçışın açık bir itirafı. İşçi savunma birliklerinden söz ettiği yerde, *biz işçilere fedailik değil önderlik edeceğiz* dedikten sonra şöyle diyor: *"Biz işçilere, önünüze biz düşeceğiz, gerekirse donanımınızı sağlayacağız ama ne yapılacaksa birlikte yapacağız diyen bir yaklaşımla gitmek durumundayız. İşçi Savunma Birlikleri'ni de bu yaklaşım içinde ve bunun başarısı ölçüsünde örgütlemeye çalışmalıyız."*

Ve işte tüm bu esip savurmalardan sonra gelen acı itiraf: *"Diyeceksiniz ki, ama bu politika, hele de sınıf hareketinin bu düzeyinde gerekli sonuçları vermezse ne olacak? Verebildiği kadarıyla demek durumundayım. Vermiyorsa zaten yapay zorlamalarla yapabileceğiniz fazla bir şey yok."*

Ellerini iki yana düşürerek silahlı mücadele tabutuna son çiviye çıkarıyor: *Yapabileceğimiz fazla bir şey yok! Peki TKİP niye var?*

Bu, tam bir sürükleniştir, teslimiyettir, kitlelere, işçilere önderlik etmek değil. Parti öncüdür önde yürür ve kitleyi peşi sıra sürükler bu yürüyüşte. Öncünün görevi yolu açmaktır; buzu kırıp yolu göstermektir; önüne düşüp ısrarla yinelenen bir mücadeleyle bu işe sarılmaktır; *"yapabileceğimiz fazla bir şey yok"* demek değildir.

Kitlelerin bir anda sizi sarıp kucaklayacağını mı sanıyorsunuz? Bunun için büyük bir emek ve pahalıya mal olmuş mücadele girişimleri olmadan kitlelere güveni nasıl vereceksiniz ki. Zaten ilerleyen sayfalarda devrimci silahlı mücadeleden kaçışının başka örneklerini de veriyor bize yazar.

Yazarı izlemeye devam edelim. Bir yandan devrimci silahlı mücadele istediğimiz sonucu vermezse yapabileceğimiz fazla bir şey yok diyor, ama bir yandan da *"Biz politik çalışmamızın gerekleri ve ihtiyaçları çerçevesinde durum gerektiriyorsa şiddete başvurmaktan geri durmayız"* naraları atıyor.

Öte yandan, *"biz gerektiğinde şiddete başvurmaktan kaçınmadık. Bunun açığa çıkan ya da örtülü kalan sayısız örneği var"* gibi cümlelerin hiçbir önemi yok. Dahası, bu gibi cümleleri silahlı mücadele veren örgütleri eleştirirken kendini kanıtlamanın bir örneği olarak vermek çok iğreti kaçıyor ve Ekim'i gülünç duruma düşürüyor.

Bir kez daha yineleyelim: Devrimci silahlı mücadele devrimimizin süregelen bir özelliği ve biçimidir; devrimci süreci ilerletmenin bir aracıdır.

Fabrikada işçilerin en masum hak talepleri zorbalıkla bastırma eğer devrimci silahlı mücadelenin ihtiyaç haline gelmesinde temel bir işlev görüyorsa, kırsal bölgede köylülerin faşist devletin asker-sivil güçlerince acımasızca katledilmesi de, köyünden yurdundan kovulması da bu ihtiyacın temelidir; özellikle Türkiye Kürdistanı'nda. Faşizmin hüküm sürdüğü bir ülkede "kuralsız" devlet terörü ve kapitalistlerin en masum işçi taleplerini zorbalıkla bastırmaları bu sistemin olağan bir politikası ve devletin süregelen bir özelliğidir. Yazar bunu bu genel çerçevede ele alacağına o bu zorbalığın ve "kuralsız" terörün devletin niteliğinde verili olduğunu görmek yerine onun zaman zaman ortaya çıkan özgül ve özel bir durum olduğu yargısıyla hareket ederek hem zorbalığın süregelen karakterini yadsıyor ve hem de bu tür durumları bütünde değil parçada ele alarak işin özünü gizleme yoluna gidiriyor. Hele hele Kürt ulusal savaşının verildiği bir ülkede hala devrimci silahlı mücadelenin temelini işçilere yönelik zorbalıkta aramak Troçkizm bulamaçlı revizyonizmin en tipik, en pişkin ruh halidir. Defteri dürülmüş bu bakış açısını Marksizm'in tarihi kuvvetle mahkum etmiştir.

*"Silah kullanmasını öğrenmeye, silah sahibi olmaya çalışmayan bir ezilen sınıf, ancak köle muamelesi görmeye layıktır"* derken ne demek istemişti acaba Lenin? Ya *Iskra'nın Taktiği Üzerine Son Söz* makalesinde şunları söylerken: "... bugünkü Avrupa uygarlığında silah gücünden başka maddi güç yoktur."

Dahası: yazar sık sık silahlı mücadelenin meşruiyetini tüketmesi, meşruluk zeminini kaybetmesinden söz ederek, silahlı mücadelenin kendisini de zincire vuruyor. Ona göre, Türkiye solu bu meşruiyetin tüketilmesine hizmet etmiş ve böylece de meşru olan bu biçim halkın gözünde meşru olmaktan çıkarak yozlaşmış vb.

Marks'ı yinelersek; devrim hakkı, sonu sonuna, tek gerçek "tarihsel" haktır. Devrimimizin temel biçimini oluşturan devrimci silahlı mücadele de tarihsel hakkımızdır. Bu biçimin şu ya da bu biçimde ve yer yer bazı gruplarca yanlış kullanılması ya da devlet tarafından terörizmle özdeşleştirilmesi tarihten gelen bu hakkı ortadan kaldırmaz. Tarihsel olan hakkımız, onun verilmiş biçimiyle meşruiyetini yitirmez. Halkın çoğunluğunun ya da önemli bir bölümünün bu biçimi başlangıçta desteklememesi işin özüne, onun meşruiyetine helal getirmez. Devrim en meşru hakkımızdır ama halk her daim onun arkasında değil diye meşruiyetini mi kaybediyor? Yazarın mantığı, bu.

Devam edelim. Ekim yazarı diyor ki, *"Gerilla mücadelesi iddiaları bu ülkede her türlü ciddiyetini yitireli uzun yıllar oldu."* Bu çizgiyi savunanların neredeyse tamamının sol uçtan sağ uca evrildiğini, silahlı örgütler olmaktan çıkıp legal reformist partilere dönüştüğünü söylüyor. Ama ne ki eğrilerle doğruları iç içe koyarak devrimci silahlı mücadele veren tüm örgütlere ve partileri terazinin aynı kefesine koyarak bu işi ayrımsız yaptığı ve gerilla savaşının geleneklerini özümseyemediği için sorunun esasını örtüyor. Bunu da Marksist görüntülü sözlerle yapıyor. Silahlı mücadeleyi zincire vuran Ekim'in yazarı daha da ileri gidiyor ve gülünç bir cüretkarlıkla, silahlı mücadelenin Türkiye solu tarafından yozlaştırıldığını, gözden düşürüldüğünü, toplumsal meşruiyetini tükettiğini ve şiddetin zamansız, kuralsız, ölçüsüz ve ilkesiz kullanımının burjuvaziye devrimci şiddet ile terörizmi özdeşleştirme olanağı verdiğini iddia ederek hiçbir ayırım yapmadan genel olarak Türkiye soluna toptan saldırıya geçiyor. Yazarımıza göre, burjuvazinin, devrimci silahlı mücadelenin "terörizm olarak yaftalamayı" başarmasının sorumluluğu da ihtilalci Türkiye solunun omuzlarındadır.

*"Gerilla mücadelesi iddiaları bu ülkede ciddiyetini yitireli uzun yıllar oldu"* diyen yazara anımsatalım ki, hemen yanibaşındaki bu gerçeği görmeyen ve üstelik kendisine komünist etiketi yapıştıran bir örgütün ciddiyeti tartışma götürür. Bu, Lenin'i yinelemek gerekirse; *"salt görmemek için gözlerini kapayanlar, salt duymamak için kulaklarını tıkayanlar"* a özgü bir davranış bozukluğudur.

Biz, kendimizle, silahlı mücadeleyi iktidar mücadelesinin bir aracı olarak değil de bu mücadele biçimini kullanmada ideolojik ve politik duruşlarından dolayı zaafli ve temel açmazları olan küçük burjuva örgütler arasına kalınca bir çizgi çekeriz. Ne ki, bu, hiçbir biçimde ve asla devrimci silahlı mücadelenin Türkiye solu tarafından yozlaştırıldığı, gözden düşürüldüğü ve toplumsal haklılığının kaybettirildiği gibi toplu bir suçlamaya dayanak yapılamaz. *"Her devrim amansız bir savaşımdır"* diyor Marksizm'in klasikleri. Bu amansız savaşımında aşırılıklara, hatalara ve yanlışlıklara, yanlış, yersiz ve hatta ilkesiz bir takım şiddet eylemlerine başvurulmuş olması bir bütün olarak bu mücadele biçimine karşı ne yüz buruşturmayı gerektirir ne küçümsemeyi ve ne de ona karşı öfke nöbetine yakalanmayı ve dahası Lenin'in sözleriyle ne de "bıyık altından gülmeyi". İlkesizliklerin, yanlışlıkların, hataların ve amacını aşan eylemlerin yarattığı yarıklara sızarak buradan Türkiye devrimci hareketine öfkeli saldırıya geç-

mek de bir tutumdur ama, bu tutum tam bir tutum yokluğudur. Dönemin koşullarında Rusya özgülünde öne çıkan partizan savaşını terörizm olarak damgalayan sosyal-demokratlara şöyle seslenecekti Lenin: *"Ama, bir sosyal-demokrat teorisyen ya da yayımcının ... gururlu bir böbürlenme ve kendini beğenmiş bir edayla anarşizm, blankicilik ve terörizm konusunda gençliğinde papağan gibi öğrendiği tümceleri yinelediğini gördükçe, dünyanın en devrimci öğretisinin bu aşağılanması, bana dokunuyor."* (Lenin, Marks-Engel-Marksizm, s. 194, Sol Yayınları)

Elbette ki emeğin köleleştirilmesi üzerine kurulu sistem bizim yanlışlarımızı, falsolarımızı, hatalarımızı bizi karalamanın aracı olarak kullanacaktır; fakat biz hata yapsak da yapmasak da silahlı mücadelede ilkesizliklere düşsek de düşmesek de sınıf düşmanlarımız bizi halkın gözünde "terörist" olarak ilan edecek ve lanetleyeceklerdir. Sınıf mücadelesinin doğasıdır bu; bu savaşım karşıt güçler arasında yalnızca askeri bir savaşım değil, bir moral savaşım da. Onlar bu yolla bizleri, hatalarımızı da kullanarak halkın gözünde küçük düşürmeye çalışacaklardır.

Bir devrimci sorunu ancak böyle koyabilir. Ekim'in sorunu koyuş tarzı art niyetli fırsatçılıktır ve bu sorunda yerinde kımıldamayan bir örgütün kendi eylemsizliğini haklı çıkarma çabasıdır.

Öte yandan Ekim yazarının verilen silahlı mücadelede *"büyük bir insan, emek ve devrimci enerji israfı oldu"* türünden yaklaşımı, silahlı mücadele mantığından hiçbir şey anlamayan yazara yakışır bir zihin fukaralığıdır. Türkiye gibi bir ülkedeki proletarya partisi savaşçı bir partidir. Ne demişti Lenin, Gerilla Savaşı makalesinde: *"Bir marksist, kendini sınıf savaşımına dayandırır, toplumsal barışa değil. ... Bir içsavaş döneminde, proletaryanın ideal partisi, savaşçı partidir."* Böylesi bir partinin gerilla savaşında verdiği acı kayıpları "israf" olarak, verilen enerjiyi ve emeği "enerji israfı" olarak görmek silahlı mücadele mantığından kopan küçük burjuva aydın zihniyettir. Oysa ağır bedeller ödenerek, sayısız şehitler verilerek ve çok büyük bir enerji harcanarak ancak sökecek şafağın yakalanabileceği bu savaşın mantığı, doğası ve niteliği gereğidir. Ama bu güzergah ve bu güzergahın öngördüğü ağır bedeller Ekim türü küçük burjuva örgütlere yabancıdır. Unutulmasın ki, yıllar yılı verilen devrimci silahlı mücadelede insan, emek ve enerji kaybı olsa da bu kayıplar devrimimizin zaferi için fevkalade kazanımlardır; beslenebileceğimiz ve ilham alacağımız devrimci bir mirastır ve dahası toplumsal canlanmanın da dayanak noktalarıdır.

Ama dahası var: Biz bu tür cümlelere bir yerlerden aşınayız. Nereden

ni? İbrahim Kaypakkaya'nın PDA revizyonizmi ile on yıllar önce girdiği polemikten. Onlar da THKP-THKC ve THKO gibi örgütlerin adam kaçırmaya, banka soyuma vd. eylemleri için, *"Bu gibi eylemler kitlelerin ve kadroların devrimci gücünü israf etmekte, saptırmakta, çürütmektedir"* diyorlardı. (İbrahim Kaypakkaya, Seçme Yazılar, s. 422, Nisan 2004, Umut Yayımcılık). Kaypakkaya revizyonizme hak ettiği dersi vermişti. Ve demişti ki; *"...Mesela düşman ordusunun önemli bir subayını kaçırmak esir almak, hak etmiş toprak ağalarını ve benzeri halk düşmanı zalimleri kaçırmak kurşuna dizmek vs...yanlış değil doğrudur, ihtilalci, Marksist-Leninist çizgiye uygundur."* (age, s. 424)

Ekim 1970'lerin PDA revizyonizminin ayak izlerine basarak ilerliyor.

Ekim'in yazarına anımsatalım ki, devrim, tarihin lokomotifidir; uzun devrim yürüyüşümüzde, bu amansız ve zorlu savaşta ağır bedeller, geçici yenilgiler ve pahalıya mal olmuş deneyler ve dahası arkasında sayısız şehidin kan ve acısı, emek ve enerji kaybı olmadan (ama bu enerji kaybı misli görülmemiş biçimde yenilerle her zaman telafi edilir) hiçbir gerçek devrim zaferle taçlanmaz ve başarılı sona ulaşamaz.

Lenin, *Moskova Ayaklanmasının Öğrettikleri* makalesinde, "Ölümü küçümseme"den söz ediyor, Ekim'in yazarı buna "insan... israfı" diyor. Sahi 1905/1906 Rus devrimi yenilgisinde verilen kayıplar yazarımızın sözleriyle "bir insan, emek ve devrimci enerji israfı" olmalıydı. Kayıpsız, şehitsiz, emeksiz ve enerji harcamasız bir devrim, devrimci girişim ve devrimci mücadele!

Tarihsel güldürü bu olsa gerek!

Ekim'in yazarının "değerler bohçası"nda daha neler var bakalım: *"Devrimciler gelip cezalandırınılar, devrimciler gelip hesap sorsunlar algısı ve beklentisi, '70'li yıllardan bugüne kötü bir mirastır."*

Yazar unutmaktadır ki, devrimcilerin halk düşmanlarını, halka kan kusturan karşı-devrimcileri, açığa çıkmış işkenceci polis şeflerini vb. cezalandırması son derece isabetli bir silahlı mücadele biçimidir. Bu biçimler, sınıf mücadelesini güçlendirir ve bu değirmene su katar; eğer doğru biçimde kullanılırsa. Bu tür mücadele biçimlerinin Rus devrim tarihinde sayısız örnekleri var. Üstelik Stalin yoldaşın bizzat bu tür eylemlerde (banka soygunu vb.) yer aldığını ve Lenin'in de bu tür eylem biçimlerini desteklediğini biliyoruz. Yazarın makalesinin hemen başında silahlı mücadele biçimlerini kendine göre özetlediği Lenin'in *Gerilla Savaşı* makalesi bu söylediklerimizin lehine kuvvetle tanıklık ediyor.

Şöyle diyor Lenin: *"Silahlı savaşım, birbirlerinden kesenkes olarak ayrılması gereken, farklı iki amaca yöneliktir: önce, bu savaşım, kişilere, liderlere ve ordu ve polisteki görevlilere suikast yapmayı amaçlar, ikinci olarak, hem hükümete ait, hem de özel kişilere ait para kaynaklarına el koymak."* (Lenin, Marks-Engels-Marksizm, s. 134, Sol Yayınları)

Demek ki, bu tür örnekler Marksizm'in tarihinin bir parçasıdır. Marksizm bunlara kötü bir miras olarak bakmaz. Ekim'in yazarının -ki sağa sıçrayışta ifadesini bulan küçük burjuva düşü- Lenin'in bu pasajıyla çökmüş oluyor. Burada sorun banka soymak, suikastte bulunmak ya da cezalandırmak gibi silahlı mücadele biçimlerinin sınıf mücadelesine hizmet edip etmediği sorunudur; yoksa bu silahlı mücadele biçimlerinin kendisi değildir. İbrahim Kaypakkaya'nın da THKP-THKC ve THKO'ya ilişkin Şafak Revizyonistleriyle girdiği polemikte altını çizdiği gibi, *"düşman ordusunun önemli bir subayını kaçırmak, hak etmiş toprak ağalarını ve benzeri halk düşmanı zalimleri kaçırmak kurşuna dizmek vs... yanlış değil doğrudur, ihtilalcidir. Marksist-Leninist çizgiye uygundur."* Peki yanlış olan nedir: *"Yanlış olan, bizzat eylemin biçimi değildir. O eylemi yürütenlerin yani THKP-TKPC ve THKO'nun bir bütün olarak ideolojileri ve politik çizgileri yanlıştır, sakattır. İktidar mücadelesinin yerini bizzat sözkonusu eylemlerin almış olması, bu eylemlerin mücadelenin bel kemiğini teşkil ediyor olması yanlıştır, sakattır."* (İ. Kaypakkaya, age, s. 424)

Ekim'in yazarının durduğu yer bu tür silahlı mücadele biçimlerini ve dahası bu biçimlerdeki aşırılıkları kullanarak bu ihtilalci çizgiyi mahkum etme çabasıdır. Bizler bu tür eylem biçimlerini, sınıf mücadelesine hizmet ettiği ölçüde, bu temel damarı güçlendirdiği, beslediği ve iktidar mücadelemizi yakınlaştırdığı oranda savunuruz; pratiğimiz bunun örnekleriyle dopdoludur. Dolayısıyla bizler, Kaypakkaya'nın da bizzat içinde yer aldığı cezalandırma eylemlerini savunur ve bunu 1970'lerin bir eksiği değil, artısı olarak ele alır ve sahipleniriz. Elbette ki yukarıda da altını çizdiğimiz Kaypakkaya'nın ihtiyat kaydıyla. Ama bu ihtiyat kaydına sarılıp 1970'lerdeki bu tür eylemleri "kötü bir miras" olarak gören anlayışı da şiddetle kınamayı görev sayar; bunun temelini de ihtilalci gelenekle problemlili Ekim'in küçük-burjuva ideolojik ve siyasal çizgisinde görürüz.

Aynı konuda bir başka yerde de yazarımız şöyle açıklıyor: *" '70'li yılların o ilk devrimci çıkışında şiddet silahlı propaganda kavramı içerisinde formüle edildi. Sınıflar mücadelesinin bir biçimi, onun seyrinin*



*bir gelişim aşaması olmaktan çıkarıldı, küçük insan gruplarının kitleleri sözümona sarsıp aydınlatmasının bir yöntemi ve aracı olarak benimsemişti."*

Sizin küçük insan grupları dedikleriniz ya da gerilla grupları, Marksizm'in kurucularının, Marks ve Engels'in tarafından "Gerçek bir halk silahlı mücadelesinin temelini" oluşturanlardır. Yazar, zihinsel kuraklık çekiyor. Sizin başka bir yerde de "*Halkçı küçük burjuva-burjuva akımlar şiddetli örgütlü öncü grupların devletle ya da onun örgütlü sivil uzantıları ile kapalı devre atışması*" diye suçladığınız şey, "ihtiyaç" dediğiniz gerekçelerin ta kendisi değil mi? Halka zorbalık edenlere, işçilere zulmedenlere, halka ve emekçilere terör estirenlere karşı örgütlü gücün cezalandırma eylemleriydi bunlar.

*"En büyük felaket amaçsızlıktır"* diyordu Feuerbach *Hiristiyaniğin Özü* kitabında. Yazarımızın silahlı mücadele konusunda berrak bir amacı olmadığı için ondan özenle kaçınmak için daha önce de belirttiğimiz gibi meselenin özünü örtüyor. Az önce de açıkladığımız gibi birçok küçük burjuva örgütün ideolojik-politik çizgileri üzerinden bu soruna yaklaşımlarındaki zaafı ve yanlışlıkları bir yana koyarak konuşursak; 1970'li yıllardaki ihtilalci volkanik patlama, bu patlamanın bir merdiveni olan silahlı propaganda ve ajitasyon hem gerekli ve hem doğrudur.

Başka şeyler bir yana devrimci hareket, kendisinden önceki elli yıllık kör suskunluğa, pasifizme ve parlamentar budalalığına, TİP'in reformizmine ancak ihtilalci bir çıkışla doğru bir çözüm reçetesi sunabilirdi. Kaypakkaya'nın önemi ve tayin edici duruşu tam da buradadır (anlaşılır ki burada tartışma konusu olan şey pasifizm karşısındaki ihtilalci duruştur başka şeyler değil). Onların son derece tayin edici rolü şuydu ki; tarihin bu ani dönemecinde kaybolmamak ve tarihe ihtilalci çıkışla müdahale etmek. Bu ihtilalci duruşa, bu mirasa dudak büken yazarın ihtilalci olmayan çizgisi elbette ki bu yalın gerçeği kavramada tökezler; zaten onun tüm yeteneksizliği ve yetersizliği de bu en ihtiyarladığı alanda kendisini açığa vurur. 1970 devrimci ayağa doğruluğu, Marks'ın Komün'e ilişkin sözlerini kullanarak söylemek gerekirse; tarihsel inisiyatifti. Ekim'in yazarıysa, tıpkı Plehanov gibi hareket ediyor ve hatta ondan da öte. 1905 devrimi için "silaha sarılmamalıydılar" demişti Plehanov; H. Fırat'sa, işi daha da ileri taşıyor ve bu sarılma pratiği ve teorisini kötü bir miras olarak damgalıyor. Mutlak düşünce yokluğu!

Bazı gruplarca verili mücadelenin iktidar mücadelesinden, sınıf mücadelesi yürüyüşünden kopartılıp gerçeklik sınırlarının dışına taşırılarak rayından çıkartılması, onun öncü-artçı denkleminde kilitlenmesi, katiyen silahlı propaganda ve ajitasyon denen kavramın yanlışlığının gerekçesi haline getirilemez. Kaldı ki, faşist diktatörlüğün hüküm sürdüğü bir ülkede, asker-sivil güçlerin demir ağılarla örülmüş kuşatması altında kusursuz bir silahlı mücadele mi bekliyor yazarımız. Kusurlar ve falsolar zamanla ve savaş ikliminde aşılır. Ekim'in yazarını zorlayan tam da bu savaş iklimidir.

Sorunun teorik bölümünün sunuluşunda da açıklamıştık ki, bu mücadele biçimi koşullarımızın zorlayıcı baskısının sonucu ortaya çıkmıştır; biz ne bu biçimden kaçınabilir ve ne de bu biçimi ortadan kaldıracabiliriz. Ülke koşullarında en olanaklı mücadele biçimi budur; Kaypakkaya bundan doğru dersler çıkartarak şunu söylerken oldukça önemli bir noktaya parmak basmıştır: *"Ülkemizde, silahlı mücadele esas olarak, köylük bölgelerde, mahalli ve merkezi otoritenin yıkılması, yerine proletarya önderliğinde köylü hakimiyetinin kurulması hedefine yönelmelidir. Bugünkü aşamada bu mücadelenin biçimi köylülerin gerilla savaşıdır."* (İ. Kaypakkaya, age, s. 424)

Yazarın silahlı mücadeleye yan çizmek için *"Latin Amerika'da onyıllar boyunca kesintisiz olarak silahlı mücadele yürüten siyasal örgütleri de biliyoruz. Silahlı reformizm kavramı bütün bunları anlatıyor"* türü açıklamalarını değerlendirmeye bile tabi tutmuyoruz. Bu tür lafların söylenmesi bile çürütülmesi için yeterlidir. On yıllar boyunca gerilla savaşını örgütleyen güçleri silahlı reformizm üzerinden böylesine küçümseme, demokrasi ve bağımsızlık mücadelesinin ötesine geçemedikleri için onları horgörme tutumu aydınca darkafalılık değil de nedir? Elbette ki bu gerilla hareketlerinin ideolojik ve siyasi olarak eleştirilecek yanları çok; ne ki sorun çağımızın bu gerçeğine sırt dönen Ekim'in yazarının onlardaki siyasal açmazları gerilla savaşını karalamanın aracı olarak kullanmasıdır. Bu, 20. yüzyılın bu savaş tarzını, çağımızın bu gerilla savaşı gerçeğini yakalayamayan Ekim'in en ihtiyarladığı yerdir. Burada tartışma konusu olan silahlı mücadele veren bu gerilla güçlerinin ideolojik-politik çizgisi değil, silahlı mücadelenin kendisidir, onun dayatıcılığı ve çağımızın temel gerçeği oluşudur.

Ekim ve yazarı devrimci silahlı mücadele sorununda suyu bulandırarak "sorunlu" teori ve pratiklerini temize çıkarma peşinde. Bu sorunda

her türlü köklü girişimden uzak, devrimci silahlı mücadele vermede metaneti olmayan bir örgütün, bu işe vakıf olmayanların kendisini otorite yerine koyarak bu işin içindekilere akıl dağıtması akıl tutulması değil de nedir?

Eğitilmeye en çok muhtaç bir alanda düzmece bilimsel bir anlayışla eğitmeye kalkması Ekim'in trajedisidir.

Biz, tarihin bizi çetin yollarında ilerlemeye zorladığı devrim yürüyüşünde Marks, Engels, Lenin, Stalin ve Mao'nun teorisiyle çizilmiş yolu izleyerek küçük insan gruplarından, küçük gerilla birliklerinden büyüklere doğru gelişerek teorik-sahte radikalizme, en az direnme çizgisinde teori yapanlara aldırmadan her devrimin amansız bir savaşım olduğunu bilinciyle uzun süreli ve dağınık halk-gerilla savaşıyla nihai zaferi yakalamaya muktediriz ve kararlıyız.