

nin dışında, Üniversite kürsülerinin dar alanı içinde kapalı kaldığı; sanat ve edebiyatımızın henüz sağlam bir tarihsel değerlendirilmesinin yapılmadığı bir zamanda estetik üzerine kitap hazırlamak isteyen kişinin büyük güçlükler ve engellerle karşılaşması çok doğal değil midir?» Bunlar gerçekten böyle; böyle olunca da, alanının ilk kitabı olan *100 Soruda Estetik*'i anlayışla karşılamak gerekiyor. Ancak bu, kitabın belli yollarının eleştirilmesi zorunluluğunu ortadan kaldırmıyor şüphesiz.

Söylenecek ilk sözlerden biri bibliyografya ile ilgili. Kültür- lü, meraklı, çok okumuş bir kişiye işaret ediyor bibliyografya. Ama gene de bir amatörün bibliyografyası. Croce var, ama Collingwood yok. Maritain var, ama gene dinci görüşlerden kalkan başka önemli estetikçiler yok. Strüktüralist görüş - ki gittikçe önem kazanıyor - hiç yok. Freud ve Jung için çok yetersiz bir kitap var. O tezi geliştirenler, örneğin Ernest Jones yok. Psikolojik yaklaşımdan mitik bir yaklaşıma varanlar, örneğin bir Bodkin, yok. Çeşitli akımların temsilcileri Hoppers, Langer, v.b. gene yok. Marksist görüşlerin hepsinin ele alındığı da söylenemez. Öte yandan, sanatlar arasında edebiyata dengeyi bozacak kadar fazla yer tanınmış. Müzik, resim, v.b. yeterince işlenmiyor. Genel olarak doğu sanatı da eksik. Ancak bunları bir uzmandan beklemek hak olurdu. Mehmet Doğan ise uzman olmadığını belirtiyor.

Kitabın eleştirilmesi gereken bir başka yanı gene Mehmet Doğan'ın önsözünde belirtilmiş: «... özellikle Fischer'in, Garaudy'nin çalışmaları her konuda ışık tuttu, ipucu verdi bana.» Gerçekten de, kitabı okurken, hemen hemen her önemli tartışma alanında yazar kendisi susuyor ve ya Fischer'i, ya Garaudy'yi, ya da ikisini birden konuşturuyor. Böylece de kitap, Fischer ile Garaudy'nin çeşitli sanat görüşlerinin sergilenmesi gibi oluyor ve Mehmet Doğan suskunluğuyla onları onaylıyor.

O zaman da *100 Soruda Estetik*'in eleştirisinin ağırlık noktası Mehmet Doğan'ın çözümlemesinin dışına, Fischer ile Garaudy'nin görüşlerinin değerlendirilmesine kayıyor. Çağdaş Marksist yazarlar arasında özellikle Lukacs ve Lefevbre, Fischer-Garaudy ikilisini desteklemek üzere seçilmiş. Bu, yorumda Hegel'e ağırlık veren bir tutum yaratıyor. Mehmet Doğan'ın başarıyla çevirdiği Caudwell'in, bu kitapta pek fazla rolü yok. Brecht'in ürünlerinin estetikte açtığı ufuklar gereğince işlenmemiş.

Bütün bunlar, teorik bir eleştirinin nesnelere: Mehmet H. Doğan'ın *100 Soruda Estetik*'i alanında yapılmış ilk ciddi, kapsamlı çalışma olarak, son analizde en azından bir cesaret örneği olarak, övgüyü hak eden bir eserdir. Ancak, önsözde, amaçlandığı söylenen «... yeni savların, yeni önerilerin ortaya çıkmasını sağlayacak bir başlangıç olması...» çabasının, Fischer ve Garaudy'ye verilen ağırlıktan ötürü, pek başarılı olduğu söylenemez. Marksist estetiğin asıl başlangıcı bu gibi yazarların tartışma biçimleri ve sistematiklerinin dışına çıkıldığı zaman yapılabilecektir.

«ARKADAŞ» ÜSTÜNE

Yılmaz Güney *Arkadaş* filimiyle bir diziyeye başlamıştı. Diziyi meydana getiren filimler bir araya gelince şüphesiz bütünün ışığında parçalar da tek başına sahip olduklarının ötesinde bir anlam taşıyacaklardı. *Arkadaş* için söylenecekler bu nedenle ister istemez eksik olacaktır. Biz de bu nedenle şimdilik bu konuda bir şey söylememeyi düşünüyoruz. Susmak istememizin bir de duygusal nedeni vardı: Yılmaz yeni filimler yaparken *Arkadaş*'i değerlendirmeyi tercih ederdik. Gelgelelim, birçok kişi doğal olarak film üstüne konuştu, yorumlar yaptı. Filimin büyük bir yankı yapması kaçınılmaz bir olaydı. Ama bu yankı, filimin eski kalıplar içinde değerlendirilmesi ötesinde bir noktaya varamadı. Yılmaz Güney'in bu filmiyle «küçük burjuva reformizmi»

yaptığı gibi sözler bile söylendi. Biz bu görüşlerin ciddiye alınabileceğine inanmıyoruz. Elbette eleştiriye açıktır *Arkadaş*-eleştiriye açık olmayan bir şey zaten hayatta varolamaz. Ama bu gibi suçlamalar, eleştiri sayılamaz.

Arkadaş, filimi üstüne söylenenler genellikle dramatik bir sanat anlayışının ürünüydü. Oysa film kendisi bu anlayışın dışına çıkma yolunda bir adım olarak değerlendirilmelidir. Asıl olumlu yanı bu olduğu gibi, eleştiriye açık yanı da atılan adımın eksikliği olabilir.

Filim neredeyse bir alegori olarak ele alındı. Kimin neyi temsil ettiği araştırıldı, yorumlandı, tesbit edildi ve film sonuçta falan kişinin filan şeyi temsil etmesinin «devrimci açıdan» doğruluğu veya yanlışlığına göre değerlendirildi. Oysa film, herkesin bir şeyleri temsil ettiği bu tipten kapalı bir eser anlayışına karşı yapılmıştı. Devrimciliği de, falan şeyi temsil eden kişinin söylediği söz gibi basit bir ölçütle ölçülemezdi. Filimin sanatsal devrimciliği, yapısındaydı. Hayatın açıklığını kucaklayıp boğmaya değil o açıklığı çarpıtmadan vermeye çalışan yapısal kuruluşundaydı.

Toplum, tek-merkezli bir yapı değildir. Son kertede alt yapının belirlediği, ama üst yapıların da görece bir özerkliğe sahip olduğu, karmaşık bir yapılar bütünlüğüdür. Bu «son kerte» zamansal bir «son kerte» değil, yapısal bir «son kerte»dir; dolayısıyla hiçbir zaman «son kerte»nin saati çalmaz. Şu halde, toplum tek-merkezli değil, tersine, merkezsiz bir yapıdır. Karşılıklı diyalektik etkileşimler bütünüdür.

Bilincin gelişmesi ile maddenin gelişmesi ayrı oldukları için, insan bu yapısal oluşumların tümünü kavramaz. Bilgi, toplumsal gelişmeyle orantılı olarak gelişir ve artar. Ama bilgi her zaman bitimli ve bilginin madde dünyası demek olan nesnesi ise bitimsiz ve sınırsızdır. Diyalektik maddeci düşüncenin bilgi teorisi, en kısa özetle, budur.

Burjuva görüşü, gerek idealist, gerek ampirik akımlarıyla, maddeciliğin bilgiyle nesne karşılığını koymaz. Dolayısıyla bilen özne ile bilinecek nesne arasında bir özdeşlik kurar. Yukarıda kısaca anlatılan, herkesin bir şeyleri temsil ettiği sanat eseri, işte bu özne nesne özdeşliği anlayışının bir ürünüdür. Bu sanat anlayışı bu bakımdan kapalıdır; yani, eserin kapalı dünyasına gerçekliğin bütünü (ya da önemli parçasını) sığdırabileceğini sanır. Eserin dünyası, aslında bir bilinçliliktir. Bu, yazarın, yaratıcının bilinci olabilir; ya da dramatik yapıda bir protagonistin bilinci eserin dünyasını meydana getirebilir. Dolayısıyla burjuva sanat eserinde diyalektik, gerçekte olması gerektiği gibi bilinçler arasında veya madde ile bilinçlilik arasında değil; burjuva dünyasının tek-merkezli oluşturulan egemen bilinçliliğin içerisinde geçer. Dramatik sanatta o bilinçlilik ayrıştırılabılır ve bilinçliliğin çeşitli görüşleri çeşitli tip ve karakterlerle verilebilir. Ama burada gene belirleyici tektir, protagonistin bilinçliliğidir. Desdemona, ancak Othello'nun sevgilisi, Macbeth'in sevgilisi, olamaz; Iago da ancak Othello'nun düşmanıdır, Hamlet'in Iago gibi bir düşmanı olamaz yani dramatik sanatta, protagonist kendi karşısını bile kendi yaratır. Sorunun sorunudur; sorunun çözülüş biçimi onun kişiliğinin egemenliğinden çıkamaz. İşte *Arkadaş*'ta denenen, bu

dramatik yapıyı kırmak bilinçlilikte oynanan çelişkileri değil gerçekliğin içinde varolan çelişkileri sergilemektir. Amaç, bu ikinci sergileme olunca, eserin belli bir açıklığa sahip olması gerekir. Bitmiş, kapanmış bir şeyin hikâyesi anlatılmaz bu durumda; dolayısıyla hayatın bütününe özetlemeye kalkışmak da sözkonusu değildir. Yaşayan, ilerleyen bir dinamizm verilir. Bu da, eserde söylenen sözle değil, eserin yapısıyla verilir. Yani, hayat gibi, bu tipten sanat eserinin de merkezsiz bir yapısı olmalıdır.

Şu halde *Arkadaş* filimi için, «Semra şu tür devrimciliği, Azem bu tür reformizmi temsil eder, Cemil ölünce ve beriki saçını kesince şöyle bir sonuç çıkar» gibi yorumlar tamamen geçersiz kalmaktadır. Neredeyse müzik terimleriyle heykeli eleştirmek gibi bir şeydir bu.

Elbette Semra bir şeyi temsil eder, Azem bir şeyi temsil eder. Ama ne o, ne de öbürü bir mutlak değerdir. Modern matematiğe olduğu gibi bu sanat türünde de (bence gerçek diyalektik maddeci sanat) değerler değil aradaki ilişkiler önemlidir - gerçeklik oradadır. Değerler ise hayatın akışı içinde değişirler. Semra, evet olumludur. Ama öteki yoz insanların yanında devrimci bir potansiyel olarak. Devrimcilik süreci içinde keskinliğini, yalınkatlığını törpülemesi, kendini esnekleştirmeşi gereken bir kişidir. Yani eleştireliliğini gene kendi içerir.

Azem de gene öyle. Cemil ile köydeki kardeşi, Hegel diyalektiğinin teziyle antitezi değildirler, fişle priz gibi birbirleri için yapılmış iki öge değildirler. Kiykent kötülendi diye Konya köyünün yüceltilmiş olduğu anlamı çıkmaz. Eşitsiz gelişme denen toplumsal yasayı, bu işleyiş içinde oluşan değişik yapıları temsil eder bütün bunlar, Tankların geçişi, köylünün onlara bakışı, kızın koka - kolayı götürüşü, Yu-pi kamyonunun gelişi gibi.

Arkadaş filiminde çağdaş maddeci sanat anlayışına doğru bu atılımı görmemek, Yılmaz Güney'in çabasını yanlış değerlendirmek demektir. Öte yandan, bu filmde bu anlayışın tam olarak gerçekleştirildiği de söylenemez. Çünkü bütün çabalara karşın, filmde Yılmaz Güney'in bilinçliliği büyük ölçüde egemen olmuş ve bu durum amaçla bir ölçüde çelişmiştir. Bunda, seyircinin Yılmaz Güney'e bakışının da payı vardır. Biz gene de, *Arkadaş* olayının bu yanını tartışmayı Yılmaz'ın yeni filimlerini yapmaya başladığı zamana bırakmayı tercih ediyoruz. Şimdilik önemli olan atılan adımdır. Eski Yılmaz Güney'den kopmuş, kendi kuracağı yeni Yılmaz Güney'e doğru mesafe almıştır. Bu yeni Yılmaz Güney'in bir an önce kurulmasını özlemler bekliyoruz.

Murat Belge