

20

yüzyıl

edebiyat

sanatı

Yayına Hazırlayan
Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu



Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu, 1940 yılında Fındıklı'da doğdu. Rize Lisesi'ni ve A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdikten sonra Viyana Üniversitesi Felsefe Fakültesi'nin Germanistik Enstitüsü'nde doktora öğrenimini tamamladı. 1973 yılında Hacettepe Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne asistan olarak girdi. 1979'da doçent oldu. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde, Anadolu Üniversitesi ile Gazi Üniversitesi'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde konuk öğretim üyesi olarak çalıştı. 1988 yılında Alman dili ve edebiyatı profesörlüğüne yükselti-lerek Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı öğretim üyeliğine atandı.

Başlıca yapıtları: *Almanca Test Kılavuzu*, *Alman Kültür Tarihi* (İmge Kitabevi Yayınları, 1993)

20. YÜZYIL EDEBİYAT SANATI

İmge Kitabevi Yayınları: 124
Hüseyin Salihoğlu
20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı
ISBN 975-533-117-4
1. Baskı: Mayıs 1995

Kapak Tasarımı
Fatma Korkut

Dizgi
İmge Ajans
Baskı ve Cilt
Zirve Ofset 229 66 84

©1995

Bu derlemenin tüm yayın hakları
İmge Kitabevi Yayınları'na aittir.
Kısmen de olsa fotokopi,
film gibi yöntemlerle çoğaltılamaz.

İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 ANKARA
Tel: (90 312) 419 46 10 - 419 46 11 Faks: (90 312) 425 65 32

Yayına Hazırlayan
Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu



İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
Thomas Stearns Eliot: Poe'dan Valéry'ye	13
Hans Magnus Enzensberger: Bir Şiir Nasıl Oluşuyor?	18
Hugo von Hofmannsthal: Şiir ve Yaşam	22
William Butler Yeats: Şiir ve Gelenek	25
Ezra Pound: Geçmişe Bir Bakış	28
Guillaume Apollinaire: Yeni Ruh ve Şairler	39
Hugo von Hofmannsthal: Nesnelerin İronisi	49
Yahya Kemal Beyatlı: Aşk (Lirizm)	53
Vladimir Vladimiroviç Mayakovskiy: Şiir Nasıl Yazılır?	58
Paul Valéry: Saf Şiir	73
Edward Morgan Forster: Biçim ve Ritim	80
Virginia Woolf: Sanatın Dar Köprüsü	88
Heinrich Mann: Roman Üzerine Düşünceler	100
Robert Musil: Yazar ve Yazın	104
Bertolt Brecht: Epik Tiyatro	106
Paul Valéry: «Collège de France»daki Edebiyat Sanatı Dersleri Üzerine	109
Paul Valéry: Estetik Yaratma	113
Paul Valéry: Şiir Sanatı ve Soyut Düşünmek	117
Thomas Mann: Roman Sanatı	134
Thomas Mann: «Büyülü Dağ»'a Giriş	145
Orhan Veli Kanık: Garip	152
Hermann Broch: Çeviri İle İlgili Teknik Düşünceler	161
Hermann Broch: «Vergilius'un Ölümü» Üzerine Düşünceler ..	165
Stephen Spender: Bir Şiirin Oluşması	169
Max Frisch: Yazarlık Üzerine	186
Jean-Paul Sartre: Edebiyat Nedir?	188

Bertolt Brecht: Tiyatro İçin Küçük Organon	200
Alfred Döblin: Edebiyat, Doğası ve Rolü	211
Jules Supervielle: Şiir Sanatı Üzerine Düşünceler	216
Gottfried Benn: Lirik Sanatın Sorunları	223
Albert Camus: Başkaldırı ve Sanat	237
Thomas Stearns Eliot: Şiirin Üç Farklı Sesi	250
Friedrich Dürrenmatt: Tiyatro Sorunları	265
Arno Schmidt: Hesaplamalar I	277
Arno Schmidt: Hesaplamalar II	285
Michel Butor: Arayış Olarak Roman	297
Nathalie Sarraute: Konuşma ve Alt Konuşma	303
Alain Robbe-Grillet: Yarının Romanına Giden Yol	321
Eugène Ionesco: Tiyatro Üzerine Çok Basit Düşünceler	328
Michel Butor: Royaumont'taki Tartışma Bildirisi	333
Ingeborg Bachmann: Gerçek Sorunlar/Sözde Sorunlar	337
Ingeborg Bachmann: Yazar Kişi Olarak «Ben»	342
Max Frisch: Öyküler	357
Elias Canetti: Realizm ve Yeni Gerçek	360
Carlos Fuentes: Latin Amerika Yeni Romanı	365
Micheline Wandor: Politik Tiyatronun Başlangıcı ve Feminizm	369
Yaşar Kemal: Ben Değişmenin Romancısıyım	377
Milan Kundera: Roman Sanatı Üzerine Konuşma	407
Friedrich Dürrenmatt: Ben Dünyanın En Karanlık Komedi Yazarıyım	420

«Antoloji» ya da «Seçki» adını verebileceğimiz bu çalışmanın ilk olduğu konusunda bir iddiam yoktur. Benzerlerinin yıllar önce Fransa'da ve Almanya'da hazırlandığını biliyorum. Hatta Türkiye'de bile bu esaslar çerçevesinde olmasa bile Prof. Dr. Gürsel Aytac'ın «Almanca edebiyatlardan» hazırladığı ve 1990 yılında yayınlanan «Denemeler Seçkisi» bulunmaktadır.

Beni bu seçkiyi hazırlamaya iten neden yukarıda belirttiğim çalışmalar değil. Amacım edebiyat meraklılarına ünlü yazarların gerek edebiyata bakışları, gerek çalışma ve üretme-yaratma biçimleri hakkında güvenilir bir kaynak sunmaktır. Edebiyatla ilgili kuramsal bilgi edinip yazı yazmak isteyen kimseler, buradaki yazarların düşüncelerine doğrudan ulaşma fırsatını bulacaklar. Şiir nedir? Roman nedir? Oyun nedir? gibi soruların yanıtlarını bile bu türleri bizzat yatanların kalemlerinden okuyacaklar. Almanca, İngilizce, Fransızca ve Rusca gibi dillerin hepsini bilip bu yazıları özgün yazılardan okuyacak bilim adamlarımızın sayısı çok değil. Durum böyle olunca edebiyat meraklılarının ufkunu sınırlı kalıyor. Amacım bu ufkun biraz daha genişlemesine katkıda bulunmak. Ayrıca seçkinin edebi eser yaratma hevesinde olanlara da yardımcı olacağına inanıyorum, çünkü burada pek çok yazarın deneyimleri de verilmiştir.

Hazırladığım bu seçki belli bir zaman dilimini içeriyor: yirminci yüzyıl. Gerilere gitmek de mümkündü elbet, ancak nereye kadar gidilmeliydi? Aristoteles'e, Tevrat'a, İncil'e? Seçki hazırlanırken önce yazısını aldığım kimselerin sanatçı olmasına özen gösterdim; gerek yazarın, gerek alınan yazının ille de ünlü olması için özel bir çaba harcamadım. Ama bir eleştirmenin, bir poetologun ya da bir edebiyat bilimcisinin edebiyatla ilgili görüşlerini almadım (yanlış anlama sonucu iki yazının girmesine engel olmadığımı itiraf etmek isterim). Önce yazısını aldığım kişinin şair, roman yazarı ya da oyun yazarı vb. olması gerekiyordu. Aldığım yazı, sanatçının sanat anlayışını, yaratıcılığını, sanata bakışını çarpıcı ve öz bir biçimde kendi ağzından dile getirmeliydi. Bu konuya gösterdiğim özenden dolayı alınan yazıların kimi yerleri çıkarılmıştır. Bir başka deyişle yazının sadece amacımıza hizmet eden bölümü ya da bölümleri verilmiştir. Ama bunu yaparken alınan yazılar içinde bir bütünlük sağlanmaya da çalışılmıştır. Bunun yazarlara bir saygısızlık olduğunu sanmıyorum.

Yazılar kronolojik sırayla sunulmuştur. Sadece T. S. Eliot ile H. M. Enzensberger'in yazıları sıralamanın dışında tutulup seçkinin

başına alınmıştır. Çünkü her iki yazı da geçmişî özetleyip seçkinin bütününe giriş niteliği taşıyor. Yazı başlıklarının altında verilen tarihler, eğer belirlenebilmişse yazının ortaya çıkış yılını, belirlenememişse yazının ilk yayınlandığı yılı göstermektedir.

Seçkide yirminci yüzyıla damgasını vuran Proust, Kafka ve Joyce gibi kimi ünlü yazarların görüşlerinin bulunmadığı fark edilip belki bir eksiklik gibi görülecektir. Bu yazarların düşünceleri yok değil, ama yukarıda belirttiğim amaca uygun yazılarını bulamadım. Aslında belli bir amaca yönelik yazı bulmak pek de kolay olmuyor. Örneğin seçkide sadece alman, fransız, ingiliz, amerikan ve rus yazarlarının görüşleri değil, türk yazarlarının görüşleri de bulunsun istedim. Ne var ki, yazarlarımız pek sır vermiyor gibi, ya da başıgıslasınlar, ben bulamadım. Bir kitap alıyorsunuz kapağında filan yazarın «sanat», «edebiyat» ve «kültür» hakkında görüşleri, ya da «denemeler» gibi ifadeler bulunuyor. Ama içinde kendi sanat görüşünü, tavrını, yaratıcılığını yansıtan yazılar bulmak kolay olmuyor. Sanırım bizim yazarlarımız biraz mütevazî; anlayışlarını yazdıkları edebi eserlerle yansıtmayı yeğliyorlar.

Normalde manifesto türünden yazılara yer verilmemiştir. Örneğin yüzyılın başlarında ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu türden yazılar var. Alınan yazılar ya bir makaledir, ya bir denemedir, ya da herhangi bir vesile ile yapılmış bir konuşma metnidir. Söyleşilere yer vermemeye özen göstermekle birlikte bu ilkenin Yaşar Kemal ile Friedrich Dürrenmatt için zorunlu olarak bozulduğu görülecektir. Nedeninin yazılar okununca anlaşılacağını umarım. Ayrıca günce, aforizma ya da mektup türünden yazılara da yer verilmemiştir (Max Frisch hariç). Zaten yazı türleri arasında kesin çizgiler çekmek de kolay olmuyor.

Hermann Broch'un *Vergilius'un Ölümü* romanının çevirisi ile ilgili bir yazısı konmuştur seçkiye. Yazar aslında çeviri işi üzerine konuşuyor, fakat o arada onun roman sanatı ile ilgili görüşlerini ve yaratıcılığını da buluyoruz o yazıda. Bu bakımdan yazıların mantıksal bütünlüğüne ters düşmüyor. Bu seçki içinde biraraya getirilen yazıların oldukça büyük bölümünde, yazarların eserleriyle ilgili kendi yorumları ya da yaratı süreci ile ilgili yaşantılarına kimi yollamalar yapılmaktadır. Kimisinde ise yapısal tartışmalar bulunuyor. Yazar başka yazarların eserlerine yollama yaparken, ya da onları örnek olarak ele alırken aslında kendi sanat görüşünü açığa vurmuyor mu?

Seçkiyi edebi türlere bölerek de hazırlayabilirdim. Ne var ki, bu yöntem bana pek isabetli görünmedi. Çünkü edebi tür denince bunlar, Goethe'nin söylemiyle edebiyatın «doğal biçimleri»: *Lyrik*, *Epik*,

Dramatik olarak yüzyılımız başlarına kadar belli ölçüde durumlarını korumuşlardır. Hatta bunlara bir de *didaktik* tür ekleyerek dört temel edebi tür olduğu da kabul görmüştür. Ama daha sonra türler âdeta birbirine geçmiş, biri öbüründen çok belirgin çizgilerle ayırt edilemez olmuştur. Ayrıca edebiyatın türler bakımından ortak bir sınıflandırmasının ve adlandırmasının bulunduğunu iddia etmek de zordur. Örneğin kimi ayrımlar yazarın dünyaya karşı tavrı ön plana alınarak yapılmış, yani onun dünyaya yaklaşımı ağırlık kazanmış, kimi ayrımlarda ise yazının biçimi belirleyici olmuştur. Eğer yaklaşım geçmiş zamanlı, anlatısal ise ve «ben» nesnelere mesafeli bakmışsa *epik* denmiş, gerilimli, seslenme, diyalog biçiminde, geleceğe yönelik ise *dramatik* denmiş, içleştirmeli, nesnelerle «ben» bütünleşme göstermişse *lirik* denmiştir. Bir diğer sınıflandırmaya göre de bütün türler iki temel başlık altında toplanmaktadır: *şiiir* ve *düzyazı*. Bu sınıflandırmada *oyun* (*dramatik*) her iki ana türde de ortaya çıkmaktadır. Eğer vezinli kafiyeli yazılmışsa *şiiir* grubunda, düzyazı ile yazılmışsa *düzyazı* grubunda gösterilmektedir. Türk edebiyatı «dram» kavramından uzun süre acıklı oyun türünü anlamış. Oysa aynı sözcük Yunancadaki «dran» eyleminden gelip Almandaki «eylem» ya da «aksiyon» anlamını taşıyarak oyun türündeki edebiyata genel ad olmuştur. Alt türler olarak da trajedi (tragedya), komedi, trajikomedi, oyun, skeç, parodi mikrofoni tiyatro, hatta film gibi biçimleri vardır. Yine anlatı türü edebiyata (İngilizce *narrativ*) Almandaki «Epik» adı verilir. Çünkü «epik» anlatı anlamına gelen *epos* (Yun. *épos*) sözcüğünden gelip, Fransızcadaki gibi «destan» anlamında değil, «anlatı» anlamında kullanılır. Fransızcada «prose» var düzyazı (nesir) anlamına gelen. Yani «Epik» Almandaki bir edebi türün genel adıdır; hikâye eden edebiyat demektir. Alt türler olarak destan, roman, novelle, öykü, masal, efsane, kısa öykü, fabel, parabol vb. vardır. Almancadaki «Novelle» bir anlatı türüdür; duyulmamış bir olay hikâye edilir. Kökeninde Boccaccio'nun «Decamerone» adındaki hikâyeleri var ve yapısal olarak diğer anlatı eserlerden farklıdır. Oysa İngilizcede böyle bir alt tür yoktur. İngilizler sadece romana «novel» adı verirken Fransızlar «nouvelle» sözcüğünü öykü anlamında kullanıyorlar. Almandaki «Novelle» kavramı yirminci yüzyılda eski yapısal anlamını belli ölçüde yitirmiştir. Bir başka örnek ise «karakter» ve «Figur» sözcükleridir. İngiliz edebiyatı edebi eserlerdeki kişilere «karakter» adını verirken, alman edebiyatı «Figur» der. Alman edebiyatı «karakter» ve «tip» dediği zaman bunlarla, ayrıntısına burada girmek istemediğim daha özel kavramları ifade eder. Bütün bu karmaşıklıklara rağmen edebi türlerden vazgeçmek de olanaklı görünmüyor.

Türkçe de yeni sözcükler kazanırken bir yandan da kavramlar karışmaya başlamıştır. Örneğin şair yerine *ozan* sözcüğü kullanılmaktadır kimileri tarafından. Oysa ozan daha çok halk şairi demektir. Bu nedenle seçkideki tercümelerde «ozan» kavramı sadece halk şairleri ile Ortaçağ şairleri için kullanılmıştır. Keza *öykü* sözcüğünde de bir belirsizlik söz konusudur. *Öykü* seçki için yapılan tercümelerde sadece kısa edebi anlatı türüne ad olarak kullanılmıştır, yani eskiden «hikâye» dediğimiz tür için. Öykünün içinde bir hikâyenin, bir anlatının olması doğaldır. Romanda da bir ya da birden fazla hikâye vardır, ama edebi tür olarak öykü değildir. Çünkü öykünün kendisi edebi bir türdür.

«Edebiyat» sözcüğü yerine «yazın» sözcüğü kullanmaktan kaçınılmıştır. Çünkü «yazın» ile «yazı» sözcükleri kimi durumlarda karışmaktadırlar. Ancak «yazınsal» sıfatının kullanılmasında bir sakınca görülmemiştir. Bununla birlikte yapılan çevirilerin kimilerinde «yazın» sözcüğünü de bulacaksınız. İşte bundan dolayı çevirilerde ortak terminoloji kullanmak başarısı gösterildiği söylenemez.

Seçtiğim yazılar bu seçki için Türkçeye çevrildi. Bu yazıların bir bölümü önceden Türkçeye çevrilmişti. Ne var ki, kimisi çok abartılı bir üslûpla tercüme edildiği için yazarın vermek istediği mesajın laf kalabalığı arasında kaybolduğunu gördüm. Kimisinde de belli bir özensizlik göze çarpıyor. Bunlardan sadece Mayakovski'nin «Şiir Nasıl Yazılır» adlı denemesinin Yurdanur Salman tarafından yapılan çevirisinden bir cümleyi çok somut olduğu için örnek olarak sunmak istiyorum. Kitapçığın 17. sayfasında: «Şairlerden ustalıklarının sırlarını kendileriyle birlikte mezara götürmelerini istemekte haklısınız», denilmiş. Oysa yazının bütünü okununca cümlelerin mantıksal kurguya ters düştüğü hemen fark ediliyor. Tam tersi olması gerekiyor, yani: «Çünkü okurun şairden meslek sırlarını mezara götürmemesini beklemeye hakkı vardır.» Nitekim, benim Almanca üzerinden yaptığım tercümede de tersi söyleniyor ve bunu Ingeborg Bachmann da aynı cümleye yollama yaptığı bir yazısında doğruluyor. İngilizce üzerinden yapılmış olan bu çevirinin elimde üçüncü baskısı var. Hata Rusçadan İngilizceye yapılırken mi, yoksa İngilizceden Türkçeye yapılırken mi yapıldığını araştırmadım. Ama çelişki özgün yazıya bakmazdan da görülebiliyor. Daha önce çevirisi yapılmış ve yayınlanmış olan yazılardan çevirisini beğendiklerimi ilgili yayınevinin izniyle seçkiye aldım. Bu vesileyle söz konusu yayınevlerine bir kez daha teşekkür ediyorum.

Kimi yazarların yazıları özgün halinde de çok rahat bir söyleme sahip değildirler. Bu nedenle yazılardan kimisi «ağırdır». İçlerinde sek-

sen sözcükten oluşan cümleleri olanlarla karşılaştık. Bunları çok fazla kolaylaştırmak da istemedim, çünkü o zaman yazıların hem üslûbunu bozmuş olacaktım, hem de eleştirdiklerimin durumuna düşecek ve verilmek istenen anlamı veremeyecektim.

Alınan metinlerin özgün baskılarının bulunduğu yayın (M) harfinin karşısına konmuştur. Çeviri ile ilgili bilgiler (T) harfinin karşısında gösterilmiştir. Bu kısımda önce çeviriyi yapanın adı kalın harflerle yazılmış, ardından metnin hangi dilden Türkçeye çevrildiği, ne kadar alındığı konusunda bilgiler verilmiştir.

Seçtiğim yazıları tercüme ederek seçkinin çıkmasına katkıda bulunan bütün meslekdaşlarıma teşekkür ediyorum. Yapılan çevirilerin çeviri ile ilgili teknik sorumluluğu elbette imza sahiplerine aittir, ama hepsini tek tek gözden geçirdiğim için bu sorumluluğu aynı zamanda kendim de üstleniyorum. Öte yandan yazıların büyük bölümünü özveriyle bilgisayara aktararak bana yardımcı olan *Tevfik Ekiz'e* ayrıca teşekkür ediyorum.

Ankara, Şubat 1995

Prof. Dr. Hüseyin SALİHOĞLU

THOMAS STEARNS ELIOT
(1888-1965)

POE'DAN VALÉRY'YE

1948

M From Poe to Valéry, New York 1948.

T **Ahmet Kocaman.** T. S. Eliot, denemesinde Baudelaire, Mallarmé ve daha çok Paul Valéry'nin, Edgar Allan Poe'nun şiir ve kuramına gösterdiği tepkiyi çözümlemektedir. Aşağıda yazının İngilizce aslından yapılan çevirisinde Eliot'un eleştirel bakışını toparladığı ve şairsel öz yansıma sorununa karşı tavır aldığı son bölümünü bulacaksınız.

Bütün şiirin insanların kendileriyle, kutsal varlıklarla ve kendilerini çevreleyen evrenle deneyimlerinden kaynaklanan duyguları çıkış noktası olarak ele aldığı söylenebilir; bu nedenle, duyguların ortaya çıkardığı, duyguların kaynağı olan düşünce ve eylemle de ilgilidir şiir. Ancak ne ölçüde ilkel anlatım ve beğeni aşamasında olursa olsun şiirin işlevi, şairin okurlarında salt aynı duyguları uyandırmak olamaz. Dryden'ın ünlü uzun şiirinde İskender'in ziyafet öyküsünü anımsarsınız. Asya fatihi, ozan Timotheus'un müziğini ustalıklarla değiştirerek kendisinde uyandırdığı güçlü duygularla gerçekte büyülenmiş olduğunda, Büyük İskender alkol zehirlenmesinin ortaya çıkardığı bir özdevimden (automatism) ıstırap çekmekteydi ve müzik ya da şiir sanatını değerlendiremeyecek durumdaydı. İlk şiirlerde ya da şiirden zevk almanın en temel biçimlerinde dinleyenin dikkati konuya yöneltilir; şiir sanatının etkisi, dinleyici bütünüyle bu sanatın bilincine varmaksızın duyumsanır. Dil bilincinin gelişmesiyle başka bir aşamaya ulaşılır; bu aşamada, o zamana değin okur olabilecek olan dinleyici, öykünün kendi içinde ve anlatılma biçiminde iki yanlı bir ilginin bilincine varır: başka bir anlatımla, biçimin ayırdına varır. O zaman, değişik şairlerin aynı konuyu ele alış biçimleri arasındaki ayrımları ayırtmaktan zevk alabiliriz; yalnızca daha iyi ya da daha kötüyü değil, aynı ölçüde hayranlık uyandıran biçimler arasındaki

ayrımları değerlendiririz. Gelişmenin üçüncü aşamasında, konu arka planda kalabilir, şiirin amacı olacak yerde salt şiirin gerçekleşmesi için gerekli bir araç olur. Bu aşamada okur ya da dinleyici, ilkel dinleyici biçeme ne ölçüde kayıtsız idiyse o ölçüde kayıtsız olabilir. Ancak başlangıçta biçeme ya da sonunda konuya bütünüyle bilinçsizlik ya da kayıtsızlık bizi bütün bütün şiirin dışına çıkarabilir; çünkü konu dışındaki her şey konusunda bilinçsizlik, bu dinleyici için şiirin henüz ortaya çıkmadığı anlamına gelir; biçem dışında her şey konusunda bütünüyle bilinçsizlik ise şiirin yokolduğu anlamına gelir.

Bu artan özbilincin, ya da dil bilinci de diyebiliriz, kuramsal ereği, *la poésie pure*¹ diyebileceğimiz bir şeydir. Bunun hiçbir zaman erişilemeyecek bir erek olduğuna inanıyorum, çünkü şiir bu anlamda bir ölçüde «katışık» öğeyi bulundurduğu sürece şiirdir ancak; başka bir deyişle, konu, konu olarak değerlendirildiği sürece. Eğer doğru anlıyorsam, Abbé Bremond bir şiiri şiir yapmak için *katışksız şiir* ögesi gerekli olmakla birlikte, hiçbir şiirin yalnızca *katışksız şiirden* oluşamayacağını ileri sürer. Valéry'de ise konuya ilişkin bir tutum değişikliği söz konusudur. Konunun «daha az verimli» olduğunu söylemekten kaçınırken dikkatli olmalıyız. Konu daha değişik bir önem kazanmıştır: *araç* olarak önemlidir, *sonuç* ise şiirdir. Konu şiir için vardır, şiir konu için değil. Bir şiir, olanı belli bir biçimde birleştirerek birkaç konuyu ele alabilir; bu bakımdan «şiirin konusu nedir?» diye sormak anlamsız olabilir. Birkaç konunun bütünleşmesinden başka bir konu değil, şiir ortaya çıkar.

Bu noktada bir estetikçinin önerdiği şiir kuramı ile bir şairin şiir kuramı arasındaki ayrımı belirtmek istiyorum. Bir şairin, bilmeden şiiri nasıl yazdığını söylemesi ile şairin kendisinin bilinçli olarak o kurama göre yazması ayrı ayrı şeylerdir. Kuram şairin salt yazdığını açıklaması anlamından başka bir şeydir yazmayı etkilerken. Valéry gerçekten bilinçle ve özenle yazan bir şairdi; belki de tümüyle kuramın yönlendirmesi olmadığında en yetkin konumundaydı, ancak kuram üzerinde düşünmesi, yazdığı şiirin türünü kuşkusuz etkilemiştir. Şairler içinde özbilinci en üst düzeyde olanıydı.

Valéry'nin bu aşırı özbilinçliliğine başka bir şey eklenmeli: aşırı kuşkuculuğu. Şiirin konusu olabilecek hiçbir şeye inanmayan böyle bir kişinin, «sanat sanat içindir» öğretiline sığınacağı düşünülebilir. Ancak Valéry sanata bile inanmayacak kadar aşırı kuşkucu biriydi; ilginçtir yazdıklarını çoğu kez bir karalama, *ébauche* olarak nitelemiştir. *Sonuçlarla* ilgilenmeyi bırakmıştı, salt *süreçlerle* ilgili-

di. Sanki şiir yazarken, salt kendini içe dönük biçimde gözlemek için şiir yazmayı sürdürüyordu: kişinin gözlemlerini anlattığı denemelerini (bunlar kimi zaman şiirlerinden daha coşkuludur, çünkü bunları yazarken daha çok coşku duyduğundan kuşku duyuyor insan) okuması yeter. Denemelerini topladığı son kitabı olan *Variété* V'te bunu ortaya koyan bir görüş vardır: «Bana gelince, itiraf etmeliyim, sanat yapıtlarının biçimlenmesi ve oluşumu ile yapıtların kendilerinden daha çok ilgiliyim»; daha sonra şunları ekliyor: «Görüşüme göre en gerçekçi felsefe, düşünce nesnelerinden çok, düşüncenin kendisinde ve yönlendirilmesindedir.»

Burada Valéry'nin en üst düzeye taşıdığı, Poe'ya değin götürülebilecek bir kavram var elimizde. İlk olarak Baudelaire'in Poe'dan çıkardığı, daha önce sözünü ettiğim öğretisi var: «Şiirin önünde şiirin kendisinden başka bir şey olmamalıdır»; ikinci olarak şiirin kompozisyonu olabildiğince bilinçli ve amaçlı olmalı, şair yazma eylemi sırasında kendisini gözlemeli ve bu, Valéry gibi kuşkucu bir kişide, aykırı biçimde tutarsız bir sonuca, kompozisyonun, onun sonucu olan şiirden daha ilginç olduğu sonucuna götürüyor.

Önce, Poe'nun şiirinin «katışksızlığı» konusu var. «Dilin katışksızlığı» anlamında düşündüğümüzde, Poe'nun şiiri katışksız olmaktan çok uzaktır, çünkü Poe'nun sözcük kullanımındaki özensizlikten ve savrukluktan söz etmiştim. Ancak *katışksız şiir* anlamındaki katışksızlık Poe'ya kolayca ulaşmıştır. Konu önemsizdir, işleyiş her şeydir. Katışksızlığı arılaştırma işlemi yoluyla elde etmek zorunda değildi, çünkü gereci zaten temelsizdi. İkincisi Poe'da kuramlara inanmaktan çok onları gözönüne almak diye sözünü ettiğim bir kusur var. İşte yine bu noktada Poe ve Valéry ile birlikte aşırılıklar buluyor; olgunlaşmamış zihin inançlar noktasına değin gelişemediği için düşüncelerle oynarken, yetişkin zihin inançları tanıma konusunda çok kuşkucu olduğu için düşüncelerle oynar. Sanırım bu karşılık yoluyla Valéry'nin *Eureka*'ya hayranlığını açıklayabiliriz - Poe'nun felsefe, teoloji ya da doğal bilimlerde yeteneksizliğini bildiğimiz için çoğumuz üzerinde hiç derin izler bırakmayan, ama Baudelaire'in ardından Valéry'nin «düz yazı-şiir» olarak son derece değer verdiği o evrenbilimsel fantezi. Son olarak, *Raven*'in kompozisyonunu çözümlemesine ilişkin Poe'nun şaşırtıcı sonucu var. *The Philosophy of Composition*'ın¹ bir aldatmaca, kendi kendini kandırmaca, ya da şiiri yazarken Poe'nun öngörülenin epeyce doğru bir kaydı olmasının önemi yok; önemli olan, bunun Valéry'ye bir yöntem ve uğraşı yazarken kendi

¹ Katışksız şiir - Ç. N.

1. Kompozisyon felsefesi - Ç. N.

kendini gözleme çabasını telkin etmesi. Elbette Poe'dan başkaları da şiirsel süreci incelemişlerdir. Coleridge *Biographia Literaria*'da kuşkusuz öncelikle Wordsworth'un şiiriyle ilgilidir; felsefe irdemeleri ile eşzamanlı olarak şiirin yazılışının peşine düşmez, ama Valéry'yi büyüleyen sorunu usa getirir: «Şiir yazarken ne yapıyorum?» Ancak Poe'nun *The Philosophy of Composition*'ı sorunun *mise au point*'idir¹, bu ona Valéry ile sona eren bu süreç bakımından büyük önem kazandırır. İçebakışın şiirle kaynaması için, Valéry eleştirel etkinliği en uç noktaya, ikincinin (içebakışın) birinciye yoketmeye başladığı noktaya değin götürür. M. Louis Bolle bu şairi incelerken çok yerinde olarak şu gözlemde bulunur: «yapıtını bütünüyle açıklamasa bile bu aydınca özseverlik (narcissism) şaire yabancı değildir, «bir sanat yapıtı, sanat yapıtının üretimi olarak neden düşünülmesin?»

Sanırım, daha önce de işaret ettiğim gibi, başlangıcını Poe'da gördüğümüz ve Valéry'nin yapıtında meyvesini veren *art poétique*² gideceği yere kadar gitmiştir. Bu estetiğin daha sonra gelecek şairlere bir yararı olacağına inanmıyorum. Yerini neyin alacağını da bilmiyorum. Salt buna ters düşen bir estetik de işe yaramaz. Tek önemli şeyin konu olduğunu, şairin doğaçtan, düşünceye yer vermeyen birisi olması gerektiğini, tekniği gözardı edip esine dayanması gerektiğini dirençle savunmak aslında oldukça uygar bir tutumdan barbarca bir tutuma düşmek demektir. Poe ve Valéry'nin estetiğini kapsayan ve onu aşan bir estetiğe sahip olmamız gerekir. Bu sorun zihnimi çokça uğraştırmıyor, çünkü şairin kuramlarının uygulamalarından çıkması gerektiğini, uygulamalarının kuramından çıkması gerekmediğini düşünüyorum. Ama önce Poe'dan Valéry'ye uzanan gelenekte en çok hayranlık duyduğum ve hoşlandığım birtakım çağdaş şiirler var; ikinci olarak, geleneğin kendisinin aynı yüzyılda her yerde şiirsel bilincin en ilginç gelişmesini simgelediğini düşünüyorum ve son olarak, bütün olasılıkların ortaya çıkarılması gerektiğini düşündüğümüzden, kimi şiirsel olasılıkların kendi içinde ortaya çıkarılmalarına değer veriyorum. Poe'ya Baudelaire, Mallarmé ve hepsinin ötesinde Valéry'nin gözleriyle baktığımda önemine, *yapıtının* bir bütün olarak önemine inanıyorum. Geleceğe gelince: şu savunulabilir, özbilincin gelişmesi, Valéry'de gördüğümüz dil konusundaki aşırı bilinç ve duyarlılık, eninde sonunda insan zihninin ve sınırlarının başkaldıracağı bir baskı yüzünden çöküntüye uğrayacaktır; nasıl ki bilimsel bulgu ve buluşların,

¹ Temeli, dayanak noktası –Ç. N.

² yazınbilim – Ç. N.

siyasal ve toplumsal düzeneğin sınırsız biçimde ayrıntılanması, insanlığın karşı konulmaz bir tepkisine yol açabilir ve çağdaş uygarlığın yükünü taşımaktansa en ilkel zorlukları kabul etmeye hazır olunacak bir noktaya ulaşabilir. Bu konuda belirli bir düşüncem yok: konuyu size bırakıyorum.

BİR ŞİİR NASIL OLUŞUYOR?

M Gedichte/*Wie entsteht ein Gedicht?* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962 (edition suhrkamp 20).

T **Ersel Kayaoğlu.** Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki dizi konferanslardan olan bu konuşmayı, modern şiirin temel özelliklerine bir giriş biçiminde baktığı için aldık.

Konumuz üzerinde düşünce yürütmüş yüce bir selefime dayanarak, amacımı daha kesin belirlemek istiyorum. Uzun zaman önce. Yüzelli yıl önce Edgar Allan Poe «bir şiir nasıl oluşuyor?» sorusunu irdeleyen bir makale yayımladı. Bu denemenin konusu, Poe'nun en ünlü şiiri olan «Karga»dır. Başlığını çevirmek kolay değil: *The Philosophy of Composition*. Bunun anlamı yaklaşık olarak «şiirsel çalışmanın kuralları» gibidir. Bu küçük yazı, dolaysız bir söyleyişle, Poe'nun şiiridir. Poe'yu bu incelemeye yöneltenin ne olduğu, şu sözlerinden anlaşılıyor: «Bir yazar, yapıtlarından birinin tüm oluşum sürecini aşama aşama anlatabilirse, bizim için ne kadar öğretici olurdu diye düşünmüşümdür çok kez. Böyle bir denemenin bugüne kadar niçin yapılmadığına yanıt bulmak zordur; bunun suçlusu sanırım özellikle yazar beylerimizin kibiridir. Çoğu yazar, özellikle de şairler, yapıtlarını güzel bir çılgınlık içerisinde, kendinden geçmişçesine ilhamla yaratıklarına insanları inandırmayı seviyorlar...»

Poe'nun burada salt kibir diye yakındığı, aslında, Batının kendisi kadar gerilere dayanan çok eski bir mit, saygın bir gelenektir. Orpheus ve periler, «tanrının ağızlığı» diye bakılan şair, onun «güzel çılgınlığı», onun «hoşgörülen sarhoşluğu»: şiirsel süreç kavramının varlığı Platon'dan bu yana kanıtlanabilmektedir. Fakat en geç Helenizmden beri Avrupa'da ilham mitine karşı, şiir yazmanın daha çok sanatsal bir edim olduğundan söz eden, gizli bir karşı çıkış hep olmuştur. Poe, bu antitezi ileri zekâsının bütün araçları ile sonuna kadar ifade eden ilk kişi olmuştur yalnızca. Savunmasının teknolojik momentü önem taşımaktadır:

«İzleyicilerin, kulis arkasını görebileceği düşüncesi dahi, yani ... dişlilerin ve kayışların, halatların, perdelerin, yani yüz olayın doksan dokuzunda sanatçının araç gerecini oluşturan teknik desteğin tüm deposunu görürse – bunu düşünmek dahi yazarları irkiliyor... Bana gelince, ne yukarıda adı geçen antipatiye katılıyorum. ne de yapıtlarımın birinin nasıl oluştuğunu anımsamak zor geliyor; ve bir çözümlemeye ve yeniden oluşturmaya olan ve az önce eksiklik olarak tanımladığım ilgi, çözümlemeye konu olan nesneye ilginin var olup olmamasından bağımsız olduğu için, burada modus operandi olarak kendi eserlerimden birinin nasıl oluştuğuna değinirsem, umarım bu benim haneme zevksizlik olarak yazılmaz...»

Amacım, bir şiirin hiçbir bölümünün rastlantı, ya da ilham sonucu oluşmadığını, tersine, matematiksel bir işlem gibi dize dize aynı kesinlik ve mantıkla kurulduğunu göstermektir.»

Poe'dan bu kadar.

«Karga»nın oluşumu hakkındaki makalesi büyük etki yarattı. Baudelaire ve Mallarmé, yazarı Fransa'da tanıtmışlardı; orada Poe'nun, yeni şiirsel Credo olarak yorumlanabilen denemesi, kısa sürede sönüp gitmeyen, kuşakları uğraştıran gerçek edebiyat olaylardan biri oldu. Çağdaş şiirin kuramı, Poe'suz düşünülemez. Valéry, şairden bir «edebiyat mühendisi» diye söz ediyor, Gottfried Benn onu «sanatsal materyali soğuk tutmaya» çağırıyor; öğrencileri Pound'u «il miglior fabbro» olarak anıyor; yüzyılımızın büyük İspanyol şairleri Góngorizm makinesini yeniden çalıştırıyor; Brecht, yabancılaştırma etkisini şiire de uyguluyor. Burada hesap kitap yapılıyor ve parçalar birleştiriliyor, ve her yerde Poe'nun izleri görülebiliyor. Dada-babalarının taklalarında ve sürrealistlerin rüya metinleriyle şaklabanlıklarında dahi bir hesaplanmışlık seziliyor, sanki söz konusu olan, bir makineyi yapmak yerine parçalamak olsa bile, o mühendislik sanatını bozmamak gibi.

Poe'dan esinlenmek, diğer konularda birbirine aşırı derecede zıt olan yazarları, şiirin doğasına olan yaklaşımlarında birleştiriyor. Edebiyat Mühendisi sözcüğünü Majakovskiy ya da Valéry de ortaya atmış olabilirdi. Şiiri, devrimin bir aracı olarak gören ve kesinlikle bir formalist olmayan bu Rus, tümü ile Poe - Valéry çizgisinde olan *Şiir Nasıl Yazılır* başlıklı bir makale yazdı. Amerikalının «dişli çarklar ve kayışlar» öğretilerinden sonuçlar çıkartıyor ve şiirsel hammaddelerden, yarı işlenmiş ve hazır ürünlerden söz ediyor. Saf şiir'in estetiği ile Marksist tarih anlayışı bu kadar yakınlaşabiliyor, buna göre üretim güçlerinin gelişimi insanın bütün eylemlerini ve böylece şiir yazmayı da belirliyor.

Valéry ile Majakovskiy'nin örtüştüğü nokta, sadece şiir teknolojisinin vurgulanmasında değildir. İkisi de, Poe'nun devamı olarak, oluşum sorusuna değinmektedir. Bu sorunun yanıtı bırakılamayacağı düşünüyorum. Tekniğine ve doktrinine bakmaksızın, günümüzde ortaya çıkan her yapıttan, oluşum sürecini yansıması beklenmektedir. Bunu ortaya koyan birçok kanıt var, özellikle de bu yansımanın konu edildiği yerlerde, örneğin çağdaş düzyazıda, André Gide'in *Sahte Sikkeci*'sinde, Thomas Mann'ın *Bir Romanın Romanı*'nda, *Doktor Faustus'un Doğuşu*'nda ve Uwe Johnson'un *Betimlemenin Betimlemesi*'nde, Arnim Hakkında *Üçüncü Kitap* romanında. Proust ile Joyce için pek dile getirilmiyor, fakat gözden de kaçmıyor. Şiir, Mallarmé'nin *Coup de Dés*'inden beri, kendisinden sözetme eğilimini gösteriyor. Yaratıcı edim, kendi kendini konu ediyor. Günümüz resim sanatında bu gelişim doruğuna ve en dış sınırlarına kadar vardırıılıyor. «Informel» resamları, yapıtın, kendi oluşumundan başka bir şeyi anlatmaması gerektiğini söylüyorlar. Resim ve oluşumu böylece içiçe geçiyor.

Konumuz, yalnızca bir garabet değil. Bir yapıtın nasıl oluştuğu sorusu, estetiğin önemli, belki de *en* önemli, sorusuna dönüşmüştür. Poe, makalesine *The Philosophy of Composition* başlığını vermekte haklıydı. Çözümleme yapmaya, kaldırıcı doğru noktaya yerleştirerek başlamıştı, güzelin öğretisinin belki çözülebileceği bir noktaydı bu: biçim ve içerik hakkındaki tartışmalar, formalizm tartışmaları, «saf şiir» ve «güdümlü şiir» arasındaki karşıtlık, şiirsel dilin doğasının araştırılması, siyasi şiir sorunu - kısacası, sanatsal konulardaki her kuramsal düşünüş, er ya da geç, konu edindiği yapıtların oluşumu ile ilgilenmek zorunda kalacaktır.

Kendimde bu açıklamayı yapacak yetkiyi görmüyorum. Bir şiir nedir? Sanat dünyayı değiştirebilir mi? Yaratıcı edimin doğası nedir? -Bilmiyorum. Hemen genel şeyler üzerinde konuşmaya yönelen kimse, özel ve somut olana karşı koyamamakla suçlanacak. Büyük soruların çekim kuvvetine karşı koyabileceğimi düşünüyorum. Fakat bunların, bir şiirin oluşumunun konu edildiği her yerde karşımıza çıktıkları da yadsınamaz. Ayrıca size, bir şiir yazmaya başladığımda, kuramsal ilgimin ortadan kalktığını da itiraf etmek istiyorum. O anda benim için daha önemli olan, bir şiirin nasıl yazıldığı, ya da nasıl yazılması gerektiği değil, belli bir sözcüğü, doğru sözcüğü bulmak, yanlış bir heceyi ortadan kaldırmaktır. Bu bakımdan rahat olabilirsiniz. Yani özel ve somut olan: «Şiirler nasıl oluşurlar?» değil, «Bir şiir nasıl oluşur?»dur.

Bunu göstermek için elimizde iki yöntem var: dışarıdan, yabancı bir metin aracılığı ile; içeriden, metnin kendisi ile. Dışarıdan bakan ve şiiri öznal olarak yeniden oluşturmaya çalışan filolog, belli bir materyale sahiptir. Fakat bu materyal de yeterli değildir: anlattığı bu olay hakkında bir anıya sahip değildir. Bu anıya yalnızca yazarın kendisi sahiptir. Gerçekten sahip midir? Ya da anımsama yanıltıyor mu? Oluşum sürecini ancak deneyim sonrasında yaratması ve bunu, ortaya çıkmış olan şiire, belki de bilmeden, uydurarak *eklemiştir*. Bu tehlike, Edgar Allan Poe'da olduğu gibi, şairin bir şeyi *kanıtlamaya* çalıştığı zaman ortaya çıkmaktadır. Benim bunu yapmaya niyetim yok. Yazıma dayanarak bir estetik oluşturulacak olursa, bu, bana da yabancı olacaktır ve geliştirilmesi okuyucuya kalacaktır...

ŞİİR VE YAŞAM

Bir Konferanstan, 1896

M Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa IV, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1955. Burada: *Poesie und Leben*.

T **Yüksel Baypınar.** Konuşmanın sadece ana bölümü Almanca aslından Türkçeye çevrilmiştir.

... Son yıllarda sanatta düşüncüyü ortaya çıkarma işi filologlar, gazeteciler ve şair geçinen kişiler tarafından ortaklaşa yapılmıştır. Bugün birbirimizi hiç anlamıyorsak ve ben sizlere bir şairin çağı, dili hakkında konuşmada, bir İngiliz gezginin Asyadaki bir ulusun adetleri, dünya görüşü hakkında gerçekten söyleyebilecekleri kadar zorlanıyorsam bunun nedenini birçok örümcek kafalının kültürümüze getirdiği büyük zorluk ve çirkinlikte aramak gerek.

Bireysellik, üslûp, düşünce tarzı, ruh hali vesaire üzerinde edilen bütün bu kafa yorucu, boş sözlerimden sonra şiirin asıl malzemesini sözcüklerin oluşturduğuna dair düşüncenizi hemen kaybedip kaybetmediğinizi bilmiyorum. Şiir, yan yana dizilişleri, sesleri ve içerikleri ile sözcüklerin meydana getirdiği, görülebilecek, duyulabilecek şeyleri hareket ögesiyle birleştiren ve bizim ahenk dediğimiz kaçamak bir ruh halini başka sözlerle apaçık anlatan, düşsel, adeta ağırlıktan yoksun bir doku gibidir. Eğer siz sanatlar içinde en kolay olanın bu tanımlamasını kabullendiyseniz, vicdanınız üzerindeki karmaşık bir yükten de kurtulmuş olacaksınız. Sözcükler her şeydir. Bunlar sayesinde gördüklerimizi, duyduklarımızı yeni bir varlığa dönüştürmek ve ilham kanunlarına göre onların hareketine ayna tutmak mümkündür. Şiirden yaşamın içine dosdoğru giden bir yol yoktur, yaşamdan da şiire. Yaşamın içeriğini yüklenen bir söz ve şiirde yer alabilecek olan hayali bir kardeş sözcük tıpkı kuyudaki iki kova gibi birbirinden uzaklaşmaya çaba sarfederler ve birbirine yabancı bir

şekilde boşlukta asılı kalırlar. Dıştan gelen hiçbir kanun sanatın içindeki tüm sivri zekâyı, yaşama olan küskünlüğü, yaşamı doğrudan ilgilendiren her şeyi ve yaşamın her çeşit taklidini ortadan kaldıramaz, bunun olanağı yoktur. Ağırlığı olan bu şeylerin orada yaşama şansı bir ineğin ağaçların tepesinde yaşayabilmesi kadar azdır.

Tanınmamış ama değerli bir yazarın¹ sözlerini kullanacak olurum; «şiirin değerini belirleyen şey onun anlamı değil (yoksa o şiir değil bilgelik, âlimlik taslamak olurdu) bilâkis onun biçimidir. Yani dış görünüş değil, aksine ölçü ve ahenginin içindeki o insanı derinden etkileyen şeydir. Bu sayede, her dönemin ilk ustaları kendilerini sonradan gelen ikinci sınıf sanatçılardan farklı görmüşlerdir. Bir şiirin değerini dize, kıta veya daha büyük bir bölümdeki bir tek güzel buluş da belirlemez. Ancak bütün bölümlerin bir araya getirilişi, bölümler arasındaki ilişki ve bölümlerin zorunlu sıralanış düzeni yüksek seviyedeki bir şiiri ortaya çıkaran özelliklerdir.»

Ben buna, neredeyse kendiliğinden ortaya çıkan iki hususu daha eklemek istiyorum:

Yaşamın madde olarak kendini gösterdiği retorik yönü ile dilde amaçlanan yansımaları şiirin adı üzerinde söz sahibi değildir.

Şiirde en belirleyici şey olan sözcüklerin seçimi ve yerleştirilmesinde (ritim) sanatçı açısından daima ölçü, dinleyici için ise duyarlılık karar vermek durumundadır.

Şiiri şiir yapan bu hususun çoğu kez farkına bile varılmaz. Hani şu yeni Alman şairlerinin kendilerine yakıştırdığı bu sıfatın, tanıdığım hiçbir sanat üslûbunda bu denli rezilane, başıboş biçimde kullanıldığını görmedim. Düşüncesizce veya her şeyi felç eden bir amaçla göze batarcasına koyuyorlar bu sıfatı. Can sıkıran bir başka husus da ritim duygusunun yetersizliğidir. Görünüşe göre, artık kimse bunun şiirdeki tüm etkiyi yükselten bir kaldıraç olduğunu bilmiyor. Bir şairi son yılların Alman şairleri içinde en üst seviyeye çıkarabilmek için şunu söyleyebilmek gerekir: O şiirinde ölü doğmamış sıfatlar ve iradesine ters düşmeyen ritimler kullanmıştır.

Her ritmin içinde, onun ortaya çıkarabileceği hareketin gözle görülemeyen bir çizgisi vardır. Ritimler hareketsiz kaldığı zaman, onların içinde saklı duran ihtiras tıpkı önemsiz bir balerinin hareketlerindeki benzer bir hâle dönüşür.

¹ Sözü edilen yazar Stefan George'dir; *Über Dichtung I* (=Şiir Hakkında I) adlı yazısında bu düşüncesini dile getiriyor (1894). -Ç. N.

Kendine özgü bir sesi olamayan, içlerindeki hareketleri sıradan bir ritme uyduran «bireyleri» bir türlü anlayamıyorum. Onların Uhland¹, Eichendorf² taklidi vezinlerini dinlemekten bıktım, hâlâ dinleyebilecek durumda olan kişileri ise duyarsız kulaklarından ötürü kıskanıyorum.

Özgün ses her şeydir. Buna sahip olmayan biri, ancak eserin mümkün kılabilirdiği ölçüde bağımsız olmaya yönelir. En gözüpek ve en güçlü kişi, sözcükleri en özgür şekilde sıralamasını becerebilendir. Zira onları yerleşmiş, yanlış bağlamları içinden çekip çıkarmak kadar zor bir şey yoktur. Sözcükler arasında kurulan yeni, cesur bir anlam bağı ruhumuz için şahane bir hediyedir, genç Antinous'un heykelinden ya da kubbeli büyük kapıdan daha değersiz değil.

Nasıl başkalarını beyaz ve renkli taşlar, işlenmemiş cevher, tertemiz sesler veya dans âlemine salıveriyorlarsa, biz sanatçıları da sözcüklerle başbaşa bıraksınlar. Bizi sanatımızdan, hatipleri ise zihniyetleri ve ağırlıklarından, akıl hocalarını bilgeliklerinden, tasavvufcuları da verdikleri ilâhi nurdan dolayı övsünler. Fakat bizden tekrar günah çıkarmamız istenirse, onları devlet adamları ve edebiyatçıların hatıralarında, doktorların, dansçıların ve esrarkeşlerin itiraflarında bulmak mümkündür: Madde ile sanatsal olanı birbirinden ayırt edemeyen insanlar için sanat yoktur, ama onlar için pek tabii yeterince yazılı bir şeyler bulunur.

¹ Ludwig Uhland (1787-1862): Alman romantik devri şairi. -Ç. N.

² Josef Freiherr von Eichendorf (1788-1857): Alman romantik devri şairi.

WILLIAM BUTLER YEATS
(1865-1939)

ŞİİR VE GELENEK

1908

M Essays and Introductions, Macmillan & Co. Ltd., London
1961. Burada: *Poetry and Tradition*

T **Yalçın Coşkun.** Makalenin sadece üçüncü bölümü
alınmış ve İngilizce aslından çevrilmiştir.

III

Yaşamda nezaket ve kişinin nefis hakimiyeti, sanatta da üslûp, özgür bir kafanın belirgin özellikleridir, çünkü söz konusu iki nitelik de her şeyin belli bir amaca yönelik olarak oluşturulmasından ve kişinin, duygusu ne olursa olsun, kendini kapıp koyuvermeyişiinden, zihin karışıklığı ya da sıkıcılığa sürüklenmeyişiinden kaynaklanır. Japonlar oldum olası nezaketi kahramanlıkla eşdeğerde tutmuşlardır. Zanaatını öğrenebilmek için düşüncelerinin çoğunu kendi yaşamından devşirmek zorunda olan yazar, günlük nezaket konusunda çok kimsenin kendinden daha başarılı olduğunu görebilir. Ancak konu, söz ve fikir seçiminde yüksek terbiye anlamına gelen üslûp olduğu zaman, yazarın kendi üslûbuna sahip olması gerekir. Gerçekten de, edep erkan ölçülerini bütün inceliğiyle yaratır yazar, çünkü sadece o tarihsel belgeleri tanıyabilir; sadece o, zamanın kuşağından anahtarları çalan mistik bir saraylı gibi, eski hükümdar saraylarının ihtişamı içinde canının çektiğince dolaşabilir.

Bazen bu yazara göreceli bir özgürlük tanındığı, hatta kendisine deli beratı verildiği de olur; ama efendiliğini asla elden bırakmaz o. İyi terbiye görmüş kişilerin özgürlüğüne sahiptir her zaman. Sözcükleri en uygun şekliyle kullanabildiği için de, çok dar bir sohbet alanı içine hapsolmak zorunda kalan manifaturacıların aksine, istediği konuyu ele alıp işleyebilir. Eğer böyle bir yazar da özgür olmayacaksa, kim olabilir ki? Çünkü sadece o, sürekli, bilinçli ve kendi başına doyum

kaynağı olan bir mutluluğun sahibidir –üslûp denen şey de budur işte, Sainte-Beuve'un ifadesiyle «edebiyatta ölümsüz olan tek şeydir», ya da anlatının gerekleri yerine getirildiğinde bile hiç tükenmeyen bir enerjidir, amaca ulaşıldığı halde hiç kesintisiz süren bir keyiftir– ve söz konusu mutluluğu çok kişisel ve kendi isteği doğrultusunda bir ateş halinde getirip, sözcükleri, sesleri ve olayları sihir örneği değiştirir. Onun bu yaptığı, gün bitiminde iş tamamlandığı halde, tükenmemiş enerjinin oyuna yönelişi gibidir; sanatçı ile sanatı arasındaki bir sırdır; ve yazarın kendi doğasının öylesine ayrılmaz bir parçasıdır ki, bu, baskın duygu devinimlerini yaşarken ve ölüm karşısında en güçlü ifadesini bulur. Öyleki, Shakespeare'in kişileri, o son karanlığa gömülürken bile, yarısı kederin verdiği teslimiyetten, diğer yarısı da yenik dünyanın yüzüne karşı galip kılıcın son kez sallanması ve alaylı gösterisi anlamına gelen bir coşkuyla konuşurlar.

Üslûp sözcükler kadar olayların dizilişinde de gözlenir: Mantık tutkusu tatmin edilip salt zorunluluk gereği yerine getirildikten sonra, ortaya çıkan aşırılık, incelik ve hayret çizgisinde de parlak ışık gibi dağıtılmıştır. Ve bu üslûp kişiyi zorunluk sınırları içine hapsedemeyip, kendisiyle neşelenme özgürlüğüne yükseltir: bir bakıma bira bardağındaki köpüktür o, bir atın başına takılı uzun sülün tüyü, pastanın üzerindeki kremanın şeklidir. Komikte olduğu gibi çok bilinçli, çok istenmiş olursa bu nitelik –çünkü komik trajikten daha kişiseldir– biz ona fantezi, hattâ belki de yaramaz fantezi adını verir, herkese ayağa bağlı demir gülle gibi yük olduğunu görürüz. Hep yaratması ve her şeye egemen olması gereken bu neşe dolu heves, sanatçının ellerinde ve dilinde bulur gerçek yerini. Ne var ki, sanatçı, gözlerini değiştiremez büyük şeylere boynu bükük ve hüznün içinde daldırır. Eline aldığı her şeyi kendine benzetişle, ama aynı zamanda, saf bir canlandırma sonucu önüne gelen her şeyin kendine benzemeyişle de ayırır kendini başka insanlardan. Onu düş kurmaya götüren şey, düşmanı, sevgilisi, ya da uğruna savaştığı dava olmuş olabilir; ve Zümrüdü-Anka kuşu, gencecik kanatlarını sadece alev alev yanmakta olan bir yuvada açabilir; ancak o düşün içinde nefret ve ümit bütünüyle kaybolur; eğer yazarın şarkısıyla, sevgilisi böbürleniyor, ya da düşmanı korkuyorsa, bu, şarkıda sevgili övüldüğü, düşman suçlandığı için olmuyor, kutsal yuvayı oluşturan çalı çırpının öyle kolay kolay tutuşmamasından dolayı oluyor. Yazarın dizeleri sevgilisini Troyalı Helena kadar ünlü yapabiliyor, ya da davasını zafere ulaştırabiliyorsa, bunun nedeni ne onun, ne de öbürünün uşağı olmuşluğu değil, insanların, canlandırma amacına hizmet eden her şeyi onurlandırmak ve hatırlamaktan seviniyor oluşudur. Andrew Marvell'in şiirini bellekte tutup

kral I. Charles'ın hanedanlığı için savaşmak, hatta ölmek, çok kolay olmuştur. Ama, mucizenin yeşereceği saf toprakta saf kalmayı becerebilmiş bir hizmet tutkusu hiç var olmamıştır. Atinalı Timon kendi sonunu gözünde canlandırıp, mezarının o tuzlu engin suyun kıyısındaki kumsalda kazılmasını buyurur; Kleopatra engerek yılanını kendi elleriyle göğsüne koyar; ve her ikisinin de söyledikleri bizi duygulandırıyor, bunun nedeni, mezar ve zehirli yılanla noktalanan kendi sonlarına duydukları üzüntü değil, bütün insanların yazgısına yönelik oluşudur. Üslûp diye tanımlayageldiğimiz sevinç kaynağı, her ikisinin de kederini saf halde tutmayı başarmıştır; söz konusu duygu, keder değil de sevgi ya da nefret olmuş olsaydı, yine de başarırdı bu işi, çünkü sanatın soyluluğunun kaynağı zıtlıkları birleştiriyor oluşundadır: aşırı kederle aşırı sevinci, en yetkin kişilikle kişiliğin en teslimiyetçi durumunu, fırtınalı ve taşkın enerji ile heykel dinginliğini harman edişindedir. Böyle bir soyluluğun kırmızı gülü, çarmanın iki kolunun keşiştiği yerde açar: ölümlü ölümsüzlüğün, zaman ile ebediyetin buluştuğu yerde. Şimdiye kadar «yeni hiçbir adamın» bu gülü kopardığı, söz konusu buluşma yerini de bulduğu olmamıştır. Çünkü yazar bu işi sadece büyük ustaları tekrar tekrar inceleyip, kendisinden önceki kuşaklardan edineceği pek bir ipucu olmasa da, sonunda bizzat kendini anlar, sözcüklerin açılımı konusunda da ustalığa erişebilirdi. Bilgi bile yetersiz kalır bu amaca ulaşmada; çünkü Castiglione'nin iyi bir üslûp için zorunlu gördüğü «umursamazlık», bu konuda da aynen gereklidir. Eğer kişi bu nitelikten yoksunsa, mahzun bir kalfa olacak demektir ki, pazardaki tezgâhına dönmesi isabetli olur.

GEÇMİŞE BİR BAKIŞ¹

1913–1917

M Literary Essays of Ezra Pound. Ed. T. S. Eliot, New York (= A New Directions Book) 1968. Burada: *A Retrospect*.

T **Perçem Yücer.** Deneme İngilizce aslından Türkçeye çevrilmiş ve «Prolegomenia» ile son bölüm «Only Emotion Endures» alınmamıştır.

Şiirdeki yeni bir tarz hakkında öyle çok şey yazılıp çizildi ki, herhalde benim de şöyle kısa bir özet vererek, geçmişe bir bakmamı başılsınız.

1912 baharı ya da yaz başlarında «H.D.», Richard Aldington ve şahsettmiş üç ilke konusunda hemfikir olduğumuz kararı aldık:

1. Taraflı ya da tarafsız olsun, nesnenin dolaysız olarak ele alınması.
2. Sunuşa katkısı bulunmayan tek bir sözcüğün bile kullanılması.
3. Vezin ile ilgili olarak da, metronom sırasına göre değil, müziksel ifade sırasına göre düzenleme.

Her ne kadar benim zevkim ve tercihim ile ilgili pek çok noktada fikir ayrılıklarına düştüysek de, fikir birliği içinde olduğumuz bu üç önemli noktaya dayanarak bir grup olarak kendimize isim almayı, en az 1911 Harold Monro'nun Ağustos sayılı dergisinde Mr. Flint'in bahsettiği birtakım Fransız okulları kadar hakkımız olduğuna inandık.

İkinci tanımlamayla fikir birliği içinde oldukları konusunda hiçbir belirti göstermeyen birtakım farklı becerilere sahip insanlar, o zamandan beri bu okula «katılıp» bizleri örnek aldılar. Aslında *vers libre*'de

¹ Pavannes and Divisions (1918)'de bu başlıkla çıkan bir grup ilk yazı ve notları içermektedir. «A few Don'ts», Poetry I, 6 (Mart 1913)'da ilk kez yayınlanmıştır.

luntalarını beraberinde getirmiş kendinden önceki etkisi şu an azalmış herhangi bir tarz kadar uzun, lâf kalabalığı halini almıştır. Bizden öncekilerin metrik şekli veya kafiye sesini tamamlamak amacıyla kelimeleri gelişigüzel dizmek zorunda kalmaları gibi bir gerekçe bulunmadığı halde «vers libre»de de eylemi dil ve cümleleyiş, çoğu zaman en az onlarınki kadar bozulmuştur. «Vers libre» yazarların izlediği kalıpların müziksel olup olmadıklarının kararı okuyucuya bırakılmalıdır. Bazen «vers libre» içinde de, her sahte Swinburn'da olduğu gibi eski, basmakalıp ölçülere ve hiçbir müziksel yapı izlemeyen şairlere rastlamak mümkündür. Fakat konuyu bütünüyle ele aldığımızda, bu alanın irdelenmesi çok olumlu bir harekettir. Birkaç iyi eserin bu yeni yöntemle yazılmış olma olasılığı da zaten durumu ispatlıyor.

Eleştiri, birtakım sınırlama ve yasaklamalar getirmek demek değildir. Eleştiri, dikkatsiz bir okuyucuyu bile dikkatli olmaya zorlayan, belirli birtakım hareket noktaları sağlamaktadır. Çoğunluğu oluşturmayan iyi eleştiriler, eğer bu yaşlı bir sanatçının kendinden genç olana yardımı ise, ona deneyim kazanılarak alınacak önlemleri sunuşudur.

Imagisme ile ilgili ilk düşüncelerin yayımlandığı dönem hakkında, pratik çalışma ile ilgili birkaç ifadeyi pekiştirmek istiyorum. «Imagiste» kelimesi ilk kez T. E. Hulme'nin beş şiiri için 1912 yılının sonbaharında basılan «Ripostes» isimli eserimin sonunda yer almıştır. 1913, Poetry Mart sayısından aldığım önlemleri yeniden yazıyorum.

YAPILMAMASI GEREKEN BİRKAÇ ŞEY

İmaj, bir anlık zihinsel ve duygusal bütünü sunan bir şeydir. Burada «bütün» ifadesini, her ne kadar uygulamada tamamiyle hemfikir olmasam da, Hart ve yeni psikologlar gibi teknik anlamda kullanıyorum.

Bu imaj, bir «bütünün»; uzay ve zaman sınırlarından özgürlüğe doğru anî kurtuluş duygusu veren, büyük sanat eserlerinin varlığında hissedilebilen apansız bir uyanışın bir anlık sunuluşudur.

Bir ömür boyu sadece bir tek *imaj* sunmayı başarabilmek, ciltler dolusu çalışmalar yapmaktan çok daha iyidir.

Bütün bunlar, şüphesiz tartışılabilir. Acil ihtiyaç şiir yazmaya yeni başlayanlar için YAPILMAMASI GEREKENLER LİSTESİ hazırlama

gereğini ortaya çıkarmıştır. Zaten her noktayı da parça parça negatifler haline sokamadım.

Başlangıç olarak, önceki üç öneriyi dikkate alınız. (dolaysız kullanım, sözcük kullanımında tasarruf, müziksel ifade sıraları) –ama asla çiğnenemez dogmalar olarak değil. Bu öneriler her ne kadar bir başkasına da ait olsalar, unutmayınız ki uzunca bir deneyim sonunda ortaya çıktıkları için, her zaman dikkate alınmalıdır.

Kendileri kayda değer hiçbir çalışma yapmamış insanların eleştirilerine asla kulak asmayınız. Greko-Romen gramercilerin, şiirlerdeki uyumu tanımlamak için birbirine karıştırarak ortaya çıkardıkları kuramlarla, şimdiki Yunanlı şair ve oyun yazarlarının eserlerindeki zıtlıklara şöyle bir bakınız.

DİL

Gereksiz olan tek bir kelime ve hiçbir şey açıklamayan tek bir sıfat kullanmayınız.

Soyutu somutla karıştırdığı ve imajı donuklaştırdığı için, «*Barişın*» karanlık ülkeleri» gibi söylemler kullanmayın. Bu, imajı bulanıklaştırır, soyutu somutla karıştırır. Bu durum yazarın, doğal nesnenin her zaman için *uygun* sembol olduğunu farketmemiş olmasından ileri gelmektedir.

Soyutlamalardan kaçının. İyi bir düzyazıda yaratılanı sıradan bir şiirin dizelerinde yeniden anlatmaya kalkmayınız. İyi düzyazı sanatının ifade edilmez zorluklarından kompozisyonunuzu dize ölçüleri halinde parçalayarak sıyrılmaya çalışmanız, akıllı bir kişinin gözünden asla kaçmaz.

Uzmanın bugün sıkıldığı şey, yarın başkalarını sıkmaya başlayacaktır.

Sanmayınız ki, şiir sanatı müzik sanatından daha kolaydır. Ya da bir başka deyişle sıradan bir piyano öğretmenin müzikle geçirdiği zamanın bir o kadarını şiirle geçirmeden ustayı memnun edebilirsiniz.

Asla inkâr etme büyüklüğünü gösterecekseniz, olabildiği kadar çok sayıda büyük sanatçıdan etkilenebilirsiniz.

«Etkilenme» sözcüğünü yalnızca hoşlandığınız bir ya da birkaç şairin belirli süslü sözcüklerini değiştirmek olarak kabul etmemelisiniz. Bir Türk savaş muhabiri geçtiğimiz günlerde telgrafların birinde o kıpkırmızı elleriyle «güvercin grisi» tepeleri ya da tam hatırlamıyorum «inci solukluğundaki» tepeleri ifadesini ağzından geçiriyor.

Ya hiç süsleme yapmayın, ya da çok iyi yapın.

RİTİM VE KAFİYE

Aday şair, kafasının içini, sözcüklerin anlamları onu şiirdeki hareketten uzaklaştırmasın diye tercihen yabancı bir dilde¹, bulabileceği en güzel âhenkli üslûpla doldurmalıdır. Onun sözcükleri, ses uyumundan ayırıp ayıramadığının en güzel şekilde çözümlenebilmesi, örneğin Saxon duaları, Hebridaen Halk Şarkıları, Dante'nin dizeleri veya Shakespeare'in sözleriyle gerçekleşebilir. Bakalım Goethe'nin liriklerini, parça (cüz) ses değerlerine, uzun kısa hecelere, vurgulanan vurgulanmayan, sesli sessize göre kesin bir şekilde ayırabiliyor mu?

Bir şiirin müziği üzerine inşa edilmesi gerekmiyor, ancak müziğin güvenilebilir olması ustayı hoşnut kılacaktır.

Aynen bir müzisyenin, uyum, kontrpuan ve diğer önemsiz gibi görünen sanatla ilgili ayrıntıları bilmesi gerektiği gibi. İşe yeni başlayan acemi bir şairin de aasonans ve cümlede aynı sesin tekrarı, vurgunun zamanında mı yapıldığını, geç mi kaldığını, veya basit mi, çok sesli mi olduğunu çok iyi bilmesi gerekmektedir, her ne kadar sanatçının çok sık kullanmayacağı bu gibi şeylere asla vakti olmasa bile.

Asla düzyazıda pek anlamlı durmayan bir şeyin sırf bu yüzden dizelere «döküldüğünü» düşünmeyiniz.

«Tetkik edici» olmayıp bu işi kısa felsefî yazılar yazanlara bırakınız. Betimleyici olmayınız; unutmayınız ki, bir ressam herhangi bir manzarayı sizden çok daha iyi betimleyebilir ve bu konudaki bilgileri sizden fazladır.

Shakespeare «Koyu kırmızı mantonun içindeki şafak» derken ressamın sunamayacağı bir şey sunmaktadır. Onun bu satırında hiçkimsenin betimleme diyemeyeceği bir şey var; o da sunuşunda gizlenmiştir.

Sözgelimi yeni bir sabun için reklam sorumlusu yerine bilim adamlarını dikkate alınız.

Bir bilim adamı herhangi bir şeyi *keşfedene* kadar büyük bir bilim adamı olarak kabul edilme iddiasında olmaz. O, işe kendinden önce keşfedilmiş olanları öğrenmekle başlayıp bu şekilde devam eder. Kişisel çekiciliğine güvenmek gibi bir huyu yoktur. Arkadaşlarından

¹ Bu ritim için geçerlidir. Sözcük haznesini elbette kendi dilinde araması gerek.

hazırlık döneminde yaptığı çalışmalarının sonuçlarını övmelerini bek-
lemez. Hazırlık dönemi, ne yazık ki, şiirde belirli ve kayda değer bir
zaman dilimi olarak kabul edilmez. Zaten etrafta bu durumda olan bir
yığın insan varken belki de kamuoyunun şiire tepkisiz kalmasına da
şaşırmak yersiz olur.

Elinizdeki malzemeyi birincisi kısa, ikincisi uzun, iki heceli vezin
halinde parçalara bölmeyiniz. Her satırı sonunda bitirip, yeni satıra bir
sıçrayışla başlamayınız. Kesinlikle uzunca bir duraklama
gerekmedikçe yeni satırın başlangıcında, bir önceki ritmik dalganın
yükselişini yakalayınız.

Kısaca, müziğe koşut olan sanatın temeliyle ilgilenirken, bir
müzisyen, iyi bir müzisyen gibi davranınız. Çünkü başka kurallar
değil, şiiri de aynı kurallar yönetmektedir.

Elbette ritmik yapınız sözcüklerin şekillerini, doğal seslerini ve
anlamalarını yok etmemelidir. Ancak unutmayınız ki, başlangıçta, çok
kuvvetli ritim yapısına sahip olmak, satır sonlarında ve dizeleri
okurken durulacak yerler konusunda yanlışlıklar yapmak kaçınıl-
mazdır.

Müzisyen, orkestranın sesine, alçaklık ve yükseklik açısına
güvenebilir, ama sizler için böyle bir şey söz konusu değildir. Uyum
kavramı şiire uygulanamaz; o farklı ses basamaklarının aynı zaman-
daki sedalarıyla ilgilidir. Buna rağmen, en iyi şiirde bir çeşit, aşağı
yukarı org bazında işlevi olan ve dinleyicinin kulağında takılı kalan
ses fazlalığı mevcuttur.

Eğer amacı zevk vermekse bir kafiyede hafif şaşırtıcı bir ögenin
bulunması gerekir. Bu ögenin merak uyandırıcı, ya da garip olması
gerekmiyor, ancak kullanılacaksa iyi kullanılmalıdır.

Konuyla ilgili daha fazla bilgi için Vildrac ve Duhamel'in *Tech-
nique Poétique* eserlerindeki ritim üzerine notlarına başvurunuz.

Şiirinizin okurun fantezi gözüne yansıyan bölümü, yabancı bir
dile çevrildiği zaman hiçbir şey kaybetmemelidir; kulağa seslenen
bölümü ise sadece şiirinizi özgün dilde okuyan okurlara ulaşabilir.

Milton'un konuşma sanatı ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan
Dante'nin sunuşunun kesinliğini dikkate alınız. O anlatılmaz
sıkıcılığı yok olana kadar Wordsworth okuyunuz.

Meselenin özünü kavramak istiyorsanız Sappho'ya, Catullus'a,
Villon'a, revaçta ise Heine'ye ve çok donmamışsa Gautier'e başvu-
runuz. Ya da bu dilleri anlamıyorsanız, lütüfkâr Chaucer'dan bir şeyler
bulmaya çalışınız. İyi düzyazının size hiçbir zararı dokunmaz; insan
yazmaya çalışırsa, iyi disiplin kazanır.

Eğer özgün meselenin yeniden yazmaya kalktığınızda
«sallandığını» görüyorsanız, çeviri yapmak sizin için aynı şekilde iyi
bir alıştırma olacaktır. Çevirisini yaptığınız şiirin anlamı asla
«sallanamaz».

Simetrik bir yapı kullanıyorsanız, söylemek istediğinizi yazdıktan
sonra kalan boşlukları birtakım abartılı sözcüklerle doldurmaya kalk-
mayınız.

Bir duygunun algılanışını, bir başkası ile tanımlamaya çalışarak
bozmayınız. Bu durum genellikle doğru sözcüğü bulabilmek için
yeterli zaman ve enerjinin harcanmamasının bir sonucu olarak ortaya
çıkıyor, ancak istisnai durumlar olasılığı da vardır.

Başlangıçta verilen üç öneri, bir yandan bugün standart veya klasik
olarak kabul edilen kötü şiirlerin tamamına yakın bir kısmını yok
ederken, sizi de gelecekte işleyeceğiniz bu tür pek çok suçtan koru-
yacaktır.

«...*Mais d'abord il faut être un poète*»¹, MM Duhamel ve Vil-
drac'ın «*Notes sur la Technique Poétique*» isimli küçük kitaplarının
sonunda dile getirdikleri gibi.

1913 yılının mart ayından beri Ford Madox Hueffer,
Wordsworth'ün *le mot juste* avlamayı asla düşünmeyecek derecede
sade ve günlük kelime seçimi konusunda ne kadar özenli olduğunu be-
lirtmiş durmuştur.

Wordsworth ve muhafazakârlar (Victorians) John Butler Yeats ve
diğerleri tarafından ele alınmış olup, Yeats'in oğluna yazdığı mektup-
lardan oluşan eleştirisi de şimdi basılmış ve piyasada mevcuttur.

Ben sanat hakkında yazmaktan hoşlanmıyorum, benim ilk yazım
da, en azından sanırım konuyla ilgili ilk, zaten sanat hakkında yaz-
maya karşı bir protestoydu.

[...]

TEMEL KURALLAR

Ritim -Kanımcı şiirde, tam anlamıyla ifade edilen duygu ya da
duygu izdüşümünü karşılayana benzer «kesin bir ritim» var. Bir in-
sanın ritmi belirleyici olmalı, kendi ritmi olmalıdır, çünkü ancak bu
şekilde sahte veya taklit edilebilir olma özelliklerinden arınmış olur.

¹ «... Fakat insanın şair olması gerek» -Ç. N.

Semboller - En uygun ve kusursuz sembol her zaman için doğal nesnedir. Eğer kişi semboller kullanıyorsa, onların sembolik işlevlerinin zorlama gibi durmamaları için büyük özen göstermeli. Çünkü sembollerden hiçbir şey anlamayan, örneğin bir şahini sadece bir şahin olarak gören birinin elinde pasajın şiirsel kalitesi ve anlamı kaybolabilir.

Teknik - Bana göre teknik kişinin dürüstlüğüne sınar; kanunda kesinliğin belirsizleştiği veya engellendiği, ya da dürtünün kesin değişikliğinde olduğu gibi.

Biçim - Fikrimce bir «akıcı», bir de «katı» içerik bulunmaktadır; nasıl ki bir ağacın biçimi var, bardağa konan suyun da aldığı başka bir biçim var, şiirlerin de biçimleri var. Pek çok simetrik biçimin belirli yararları bulunmaktadır. Simetrik biçimdeki sayısız konu net olmadıkları için düzgünce yansıtılamazlar.

«Sadece sanatın bütünü devrede olduğu zaman bir değer kazanır.»¹ Kanımca sanatçı, bilinen bütün metrik biçim ve sistemlere hakim olmalı; ben de bu yüzden ısrarla sistemlerin doğduğu ve olgunlaştığı dönemleri özellikle araştırıyorum. Hakkımda kısmen de doğru olan birtakım şikâyetler oldu. Ama inanıyorum ki, şiir sanatı Henry James ve Anatole France okumaya, Debussy dinlemeye alışmış insanların canlı olarak ilgisini çekmeyi, uzunca bir mücadeleden sonra gelişme, ya da uygun görürseniz modernlik derecesine ulaşarak, sağlayacaktır. Sürekli iddia ettiğim gibi, Dante'nin başyapıtının yaygınlığını geliştirmek Provence ve bir Tuscany'nin ikiyüz yılını almış, yine Shakespeare'e malzeme hazırlamak Pleiade ve Rönesans latincilerine çok şeylere mal olmuştur. Gerçek görkemli şiirin yazılması büyük önem taşır, ama kimin tarafından yazıldığı değil. Bir insanın deneysel anlatımları diğerlerinin zamandan tasarruf etmelerini sağlayabilir- işte Arnaut Daniel'e olan hayranlığım da böyle- eğer kişinin deneyleri, yeni bir kafiye ortaya çıkarma çabası ise, ya da bugün saçmalık olarak kabul edilen bir şeyin küçük bir kısmını bile ikna edici bir şekilde ortaya koyabiliyorsa, sonuçta meslektaşlarına karşı başarı sağlaması onların haksızlığa uğramış olmaları diye nitelendirilmemelidir.

Artık hiçkimse gerçekten değerli olan çok fazla şiir yazamamakta, çoğunlukla da son halini almış bir şeyler üretememektedir. Bu yüce şeyi söylemek, yani kusursuz olarak ne söylenecekse bütünüyle onu sunmayı başarmak bu kadar zorken, başaramayanların «Kraliçe Kate'in de söylediği gibi» sonraki çalışmalarına ve kendisinden sonra gelecek

olanlara faydası dokunacak deneyler yapması çok daha isabetli olacaktır.

«Mesleği öğrenmek çok uzun sürer, ama hayat çok kısa». Kişi için çalışmalarına çok dar temeller atarak başlamak büyük bir aptallık olur, dahası çalışmalarının belli bir gelişme ve ilkten sona doğru olumlu bir yoğunluk göstermemesi utanç vericidir.

«Uyarlamalara» gelince, resim sanatının eski ustalarının hepsi, öğrencilerine işe ilk başladıklarında önce başyapıtları kopya etmelerini ve daha sonra kendi kompozisyonlarına geçmelerini önermişlerdir.

«Herkes kendince şairdir» sözü ile ilgili olarak da, herkesin şiirle ilgili ne kadar çok şey öğrenirse o kadar iyi olacağını düşünüyorum. İsteyen herkesin şiir yazmasını kabul ediyorum, zaten çoğunluk da yazıyor. Mızıkla ile «Tanrı evimizi korusun»u çalabilecek herkese de inancım var. Fakat konserler veren, günahlarını çizen ve onları yayınlayan herkese değil.

Herhangi bir sanat dalının yüceliği, onun bir ömür boyu sürmüş çalışmalarından gelmektedir. Amatör ya da profesyonellik arasında bir ayırım yapmasam iyi olacak, veya şöyle demek daha uygun olacak: her ne kadar çoğunlukla amatörden yana da olsam, bir amatörle işinin erbabı kimse aynı kefeye konmamalıdır. Amatörlerin fikir vermekten vazgeçip, ustaların seslerini yok etme çabalarına bir son verip, şiirin bir sanat olarak sadece geçmiş zaman olmadığı teknik olgusunun herkes tarafından idrak edilinceye kadar şiir, içinde bulunduğu şimdiki karmaşıklıktan kesinlikle kurtulamayacaktır.

Eğer milattan önce 450'de ya da milattan sonra 1290'da Atlantis ya da Arcadia'da bütün zamanlar için bir defada bir şeyler söylenmişse, biz çağdaşların aynı şeyleri daha az beceri ve inanırlılıkla tekrar ederek ölmüşlerden kalan hatıraları belirsizleştirmeye çalışmamız gereksizdir.

Benim eski ve yarı eskileri irdelemem, bizlerden önce neler yapıldığını ve bize yapılacak neler kaldığını bulup ortaya çıkartma çabasıdır. Sonuç olarak bir zamanlar binlerce gemiyi suya indirmeyi başaranlarla aynı hisleri paylaştığımız kesin, ancak bu hisler değişik nüans ve değişik sıralamalarla hissedildiği için, bizim yapacağımız daha çok şey bulunduğu da kuşku götürmez. Her devirin çok sayıda kendi yetenekleri vardır, bununla birlikte sadece bazılarının arasına süreklilik kazandırabilmiştir. Yirmi yıl önceki üslupla bugün iyi şiir yazılamaz, çünkü bunu yapan şair hayattan kopmuş sadece kitaplara, adetlere ve *klişelere* göre düşünüyor demektir. Oysa ki unutulmuş bir üslubu tekrar canlandırmayı, sanatının hayattan kopmuşunu fark eden bir şair, sadece o üsluptan bir hamur mayası gibi yararlanmak, ya da

¹ Dante, *De Volgari Eloquio*.

sanatı ile yaşamı birleştireceği çağdaş sanatta eksikliğini hissettiği bir eleman bulmak için denemelidir.

Daniel ile Cavalcanti'nin sanatının da muhafazakârlarda özlemini çektiği o kesin tavır, dış doğa ya da duygu yönünde olsun, o kesin değişikliği bulmak mümkündür. Onlar gözlemlerini anlatıyorlar, buluşları birinci el ürünüdür.

XIX. yüzyıl içinse, bütün o gerçekleştirdiklerine saygı duymamak olanaksız, ancak o döneme şöyle bir dönüp baktığımızda aslında bulanık, karmakarışık, duygusal bir çeşit üslûplara aşırı bağımlı bir dönem olduğunu görürüz. Bunu ne kendime karşı olan dürüstlüğümden, ne de kendi kendimi tatmin için söylüyorum.

Bir «akım» olması, benim de bu akımın etkisinde olup olmadığım konusuna gelince, şiirin «katıksız sanat» olması düşüncesi, bu terimi hep kullandığım anlamda tabii, Swinburne ile yeniden doğmuştur. Puritan başkaldırısından Swinburne'a kadar şiir hep bir araç olarak kullanılmıştır, evet –açıkçası Arthur Symons'un bu sözle ilgili düşüncelerini bir kenara bırakırsak– şiirsel olan ya da olmayan düşünceleri kağıt ya da posta arabası ile insandan insana ulaştırabiliriz. Çok emin olunarak «doksanlılar» sanatı geliştirmeye devam ettiler, ancak bu sırada yeniliklerini çoğunlukla ses ve üslûp değişiklikleriyle sınırlı tutuyorlardı.

Mr. Yeats, bir defada İngiliz şiirini o lânetli belâgattan soyup arındırmıştır. Şiirsel olmayan her şeyi yoketmesi, kuşkusuz bir başarı olarak kabul edilmeli. O hayatta iken bir klâsik bir *nel mezzo del cammîn* olmuş, şiirsel üslûbumuzu yumuşak ve cümlelerinde sözcük sıralarının değişmediği bir tarz haline sokmayı başarmıştır.

Robert Bridges, Maurice Hewlett ve Frederic Manning kendilerine göre yöntemleri ile şiirin bazı tarzlara uyabilirliğini ve denemelerinde şiir vezninde düzeltmeler yapılabilmesi konusuyla ciddi bir şekilde ilgilenmişlerdir¹. Ayrıca Ford Hueffer şu sıralar yenilikçilikle ilgili bir takım deneyler yapmakta. Oriel'in rektörü *Divina Commedia* çevirisi devam etmektedir.

Yirminci yüzyıl şiirine gelince, önümüzdeki on senelik zaman içerisinde yazılmasını umduğum şiir bana göre Mr. Hewlett'in de söz ettiği gibi «kemiğe daha yakın», yani saçma değil, ama daha akıllıca ve sert olacak. Gücü gerçekliğinde ve yorumlanabilir gücünde saklı olan (ki şiirsel güç kaynağı o noktadır) ve olabildiğince sert bir kaya parçasını andıran bir tarzda olacak. Yani kısaca bu şiir zevk verici, ko-

lay laf kalabalığı ile canlılık kazanmış bir güzel söz söyleme sanatı gibi görünmeyecek. Bu şiirde etki ve kuvveti engelleyen renkli sıfatlara rastlamak mümkün olmayacak. En azından ben, böyle çok sade, doğrudan ve duygusal akıcılıktan arınmış bir halde olmasını arzuluyorum.

Bugün 1917 için eklenecek daha ne kaldı ki?

RE VERS LIBRE

Fikrimce *vers libre*'ye olan özlem, yıllarca süren açlıktan sonra kendini niceliği ile bir kere daha ispat etmesinden dolayıdır. Ancak, Yunan ve çoğunlukla da Latin gramercilerin ortaya koyduğu bir dizi nicelik kurallarının İngilizce için de aynı şekilde kullanılabilir olduğu konusunda şüphelerim var.

Kanımcı *vers libre* sadece yazılması «şart» olduğunda yazılmalıdır. Yani, «nesne» belli ölçülerle olacaktan daha iyi bir ritimde, daha gerçekçi, daha çok o «nesnenin» duygusunun bir parçası gibi olan, ilgili, yoğun normal bir aksan vererek okunacak şiirden daha yorumlanabilir olduğunda, ya da şairi, birincisi kısa ikincisi uzun iki heceli ya da iki kısa bir uzun heceli vezin türüyle yazıldığında tatmin etmeyecek bir ritim yakaladığında *vers libre* yazılmalıdır.

Eliot «iyi bir şeyler yaratmak isteyen biri için hiçbir *vers, libre* olmaz» sözleriyle de zaten durumu çok iyi açıklamaktadır.

Yine bir ayrıntı olarak belirtmek isterim ki, davul vuruşları şeklinde işaretlenmiş, yoğun aksanlanmış *vers libre* de mevcuttur. (örneğin benim «Dans Figürü»'mde olduğu gibi), ancak diğer bir yandan da buna tam zıt yönde gerçekten yol aldığımı inanıyorum (belki de gerektiğinden çok). Yani bir başka deyişle, benim zaman zaman kullandığım gibi çok hafif, belli belirsiz ritimlerde sıklıkla kullandığımı sanmıyorum. Bana göre ileriye doğru adım atabilmek, klasik nicel ölçüleri dikkate almayarak değil de, her ne kadar onları tamamiyle kopyalamak olmasa da, onlara yaklaşarak mümkün olur¹.

Güzellik ile kesin ikna olma arasındaki bağıntı konusunda John Yeats'e hak veriyorum. Duygu ile ilgili yazılmış hicvi, herhangi bir duygu taklidine tercih ederim.

Sanat, heykel, resim ve şiir hakkında pek çok şey yazmak zorunda kaldım, en azından öyle de yaptım. Bana hep yerilen, engellenen çağ-

1. Aralık 1911.

¹ Bu 20 Ağustos 1917'de yazıldı.

daş çalışmaların en iyileri olarak gördüklerimi ele aldım. Bir kimse, çoğunluğun üç dört yılın sonunda söyleyeceğini sadece bir yılda söylüyorsa, o kimsenin kalıcı ve sürekli değeri olan düzyazı yazması beklenebilir mi? Bir heykeltıraş, bir ressam, yazar ve şair olarak bir şeyler yapmaya çalıştım. 1912 ya da 11'de *The New Age*'de bazı Fransız yazarlarla ilgili yazılarım da yer aldı.

İnsanların benden tartışmacı yazılar ve denemeler yayımlamamı istemelerinin, ya da haklarında yazdıklarımı okumayı tercih etmelerinin yerine bizzat Brzeska'nın heykellerini Lewis'in çizdiklerini görüp, Joyce, Jules Romains, Eliot'ı okumalarını arzu ederdim.

Bir eleştirmenin yapacağı şey, okurun, dinleyicinin ya da seyircinin bakışını ve kulağını nerede odaklaştıracağını belirtmektir. Doğru ya da yanlış, benim rüzgârlarım ve yazılarım görevini yaptı ki, bu kitabı okumak yerine daha çok sayıda insan gerçek kaynaklara başvurmaktadır artık.

Jammes'in *La Triomphe de la Vie* de yer alan «Varoluşları»nı artık her yerde bulmak mümkün, keza ilk şiirleri de. Şu an ihtiyacımız olan şey, tanımlayıcı bir eleştiriden çok uygun bir antolojidir. Carl Sanburg bana Chicago'dan «şairlerin birbirlerinin yazdıklarını alacak paraları olmaması ne acı», diye yazdı. Konuyla ilgilenen insanların yarısı sadece ödünç alabilmektedir. Amerika'da öyle az insan birbirinden haberdar ki, problemin yarısından fazlası da dağıtımdan kaynaklanıyor. Belki birileri acilen bir antoloji hazırlamalı: Romain's'in «Un Etre en Marche» ile «Prières» adlı eserlerini, Vildrac'ın «Visite»'ını, geçmişe bakıldığında Laforque'un incelikle işlenmiş çalışmalarını, Rimbaud'un parıltılarını, Tristan Corbière'nin bildiğini okur satırlarını, Tailhade'nin «Poèmes Aristophanesques»de yer alan tüm skeçlerini ve De Gourmont'un «Litanies»ini içermeli.

Yazıları birçok reproduksiyonla tamamlamadıkça, güzel sanatlar hakkında bir şeyler yazabilmek neredeyse imkânsızdır. Ben yine de Wyndham Lewis'in gerek çizdikleri, gerekse yazdıklarındaki dehasına olan inancımı tekrar doğrulayacak hiçbir şans kaçırarak istemiyorum. Ayrıca kütüphanemi iyice araştırmaya niyetlenerek odama yeni bir arkadaş gibi gelen tanımadığım okuyucuma ağzımdan bir çırpıda çıkaracağım eserler, Frederic Manning'in «*Scenes and Portraits*», James Joyce'un kısa öykü ve romanları, «*Dubliners*», şimdilerde çok popüler olan «*Portrait of the Artist*» ve Lewis'in «*Tarr*»ıdır.

GUILLAUME APOLLINAIRE
(1880-1918)

YENİ RUH VE ŞAİRLER

1917

M L'esprit nouveau et les poètes. Editions Jaques Haumont, Paris 1946.

T Hüseyin Salihoglu Yazarın 26 Kasım 1917'de verdiği konferansın metnidir. İlk kez «*Mercure de France*», No: 491, 1 Aralık 1918'de basılmıştır. Türkçeye Almanca çevirisi üzerinden aktarılmıştır.

Bütün dünyaya egemen olacak yeni ruh hiçbir yerde Fransa'da olduğu gibi patlama yapmadı. Fransızların kendilerine kural edindikleri akıl disiplini, onlara ve onlar gibi düşünenlere ne antik devrin basit düzenlemesi olan, ne de güzel romantik dekorun karşıtı olan bir yaşam, bir sanat ve edebiyat anlayışına izin veriyor.

Kendini ortaya koyan yeni ruh, her şeyden önce klasikçilerden doğal insan aklını, güvenli eleştirel bir ruhu, evrene ve insan ruhuna genel bakışı, buna ilaveten duyguları temizleyen, sınırlayan ya da daha çok yansımalarını dizginleyen görev bilincini devraldığını iddia ediyor.

Daha sonra yaşamı her alanda yükseltmek için kendini hangi biçimde gösterirse göstere sin edebi malzeme sağlayacak her alanı araştırmaya zorlayan bilgi hırsını romantikçilerden devraldığını ileri sürüyor.

Örneğin fantezi alanında olduğu gibi etik alanda da gerçeği araştırmak, aramak, yeni ruhun önemli özellikleridir.

Ayrıca bu doğrultunun, kendileri her zaman farkında olmasalar bile, cüretli temsilcileri olmuştur: çoktandır biçimleniyor, uzun süreden beri de koşar adım ilerliyor.

Kendini ilk kez bilinçli olarak takdim ediyor. Çünkü şimdiye dek edebiyat, alanı dar çizilmiş sınırlar içindeydi. Ya düzyazı yazılırdı, ya da vezinli yazı. Düzyazının biçimini gramer kuralları belirlerdi.

Şiire gelince, onun tek yasası düzenli saldırılara uğrayan, ama yine de ciddi bir yara almayan uyaklı dizeydi.

Serbest vezin liriğe serbest bir atılım getirdi: ancak o, biçim alanında mümkün olan araştırmaların sadece bir aşamasıydı.

Biçimde araştırma, o zamandan beri büyük önem kazandı. Bu doğru bir yaklaşımdır.

Bu araştırma, şairleri nasıl bağlamasındı, düşüncelerde ve lirikte yeni buluşlara götürebilecek bir araştırma?

Asonans, aliterasyon, uyak da dahil hepsi yararları dokunan geleneklerdir.

Büyük cüretle çok ileri götürülen tipografik (basımsal) beceriler görsel liriğin doğmasında yararlı oldu; çağımızdan önce hemen hemen bilinmiyordu. Bu sanatsal beceriler daha da ileri götürülerek sanatların, müziğin, resmin ve edebiyatın sentezini yapabilirler.

Bu, yeni ve uygun ifade biçimlerine ulaşmak için sadece bir arayıştır.

Hitabetli uygulamaların, «Je meurs de soif auprès de la fontaine» konusuyla ilgili değişimlerin Villon'un dehasına belli bir etkide bulunmadığını söylemeye kim cesaret edebilirdi? Retoriklerin ve Marot'un okulunun biçim arayışları, fransız zevkinin arınmasına, tam gelişmesi olan XVII. yüzyıla kadar yardım etmediğini söylemeye kim cesaret ederdi? Kelimenin gerçek anlamıyla halk sanatının ve resimli kitap olan filmin olduğu bir zamanda şairler, film fabrikatörlerinin kaba fantezi ürünleriyle yetinmeyen düşünceli ve keskin kafalar için imgeler bestelemeyi denememiş olsalardı tuhaf olurdu. Sonrakiler kendilerini inceleyecekler. Gramofonun ve filmin tek kullanılabılır ifade biçimleri olacağı ve şairlerin şimdiye kadar görülmemiş özgürlüğe kavuşacağı günü şimdiden görmek mümkündür.

Şairler sahip oldukları tek araçla kendilerini basit söz sanatından çok daha kapsamlı olan bu sanata hazırlamak için çaba harcıyor olmalarına hayret edilmesin. O zaman –duyulmamış genişlikteki orkestranın şefi gibi– bütün dünyaya hükmedecekler: gürültülerini, görüngülerini, düşünceleri, insan dilini, şarkıyı, dansı, bütün sanatlar ve sanatsal becerileri, Peri Morgana'nın Gibel dağında gelecekten görülen ve anlaşılan kitabı yazmak için gösterdiği sihirbazlıktan daha çok sihirbazlık yansımalarını.

Fakat genel olarak Fransa'da İtalyanların ve Rusların ikisi de yeni ruhun ölçüsüz kızları, fütürist aşırılıkları kendilerine itilinceye kadar «paroles en liberté» bulamazsınız, ve sebep de Fransa'nun düzensizlikten nefret etmesi değil. Burada temel fikirler yeniden gündeme getiriyor, fakat kaostan korkuluyor.

Malzeme ve sanat aracı bakımından hayal edilemeyecek ölçüde bir özgürlük umulabilir. Şairler bugün ansiklopedik öğretim özgürlüğünü kabulleniyorlar. İlham alanında onların özgürlüğü, tek sayfa üzerinde çeşitli konuları işleyen, en uzak ülkeleri tarayan gazeteden daha az olmamalı. Akla şu soru geliyor, bir şairin neden o denli geniş özgürlüğü olmasın, neden o telefonun, telsiz telgrafın olduğu ve havada uçulan bir çağda kendini evren karşısında çekingen davranmaya zorlasın.

Kafaların alıştığı çabukluk ve basitlikle, tek bir sözcükle karmaşık yapıdaki değeri, bir ulusu, yer küreyi ifadelendirmenin modern karşılığı şiirde yoktur. Yazarlar bu açığı kapatıyorlar; onların sentetik şiirleri yeni plastik değeri olan ortak kavram gibi bileşik varlıklar yaratıyor.

İnsan, korkunç varlıklar olan makinelere alıştı. Sonsuz küçüklükleri keşfetti; fantezisindeki eylem dürtüsüne yeni alanlar açılıyor: sonsuz enginlikler ve peygamberce dürtüler.

Bu yeni ruhun karmaşık olduğunu sanmayın, can sıkıcı, yapay ve donuk da değil. Doğanın buyruğu uyarınca şairi her türlü belâgatlı konuşmadan kurtardı. Bizde artık Wagnerizm yok, ve genç yazarlar Wagner Almanyasının görkemli romantizminin büyü paçavralarını üzerlerinden attılar, aynı şekilde Jean Jacques Rousseau'nun getirdiği romantizmin süsünü de attılar.

Sosyal gelişmelerin günün birinde ulusal edebiyattan söz edilmeyecek kadar ileri gideceğini sanmıyorum. Aksine özgürlük yolunda ne denli gidilirse gidilsin, bunlar çoğunlukla eski zorlamaları güçlendirecek ve buradan istekleri eskilerden hiç de az olmayan yenileri ortaya çıkacaktır. Bu nedenle sanat –ne gelirse gelsin– giderek bir vatan bulacağına inanıyorum. Ayrıca şairler hep bir çevreyi, bir ulusu dile getiriyorlar. Şairler ve filozoflar gibi sanatçılar da insanlığın bütününe özgü olan bir temel tabakayı oluştururlar, ama yine de bir ırkın ve mevcut çevrenin ifadesidir bunlar.

Bütün dünya aynı sıcaklık içinde yaşadığı, bir örnek inşa edilmiş evlerde oturduğu, aynı dili aynı vurgularla konuştuğu gün, sanat ulusal olmaktan çıkacaktır, yani hiçbir zaman. Etnik ve ulusal farklılıklardan edebi söylem çeşitlilikleri doğar; korunması gereken işte bu çeşitliliktir.

Lirik bir dünya dili olsa, bu dil uluslararası parlamento hitabetinin herkesce bilinen söylemine sahip karışık, vurgusuz ve özsüz eserler ortaya koyardı. Dünyada yaygın sanat olarak filmin herkesin algılayacağı gibi etnik farklılıklar gösterdiğine dikkat edin. Beyaz perdeyi tanıyanlar amerikan filmiyle italyan filmi birbirinden ayırabilecek

durumdur. Her ne kadar dünya ruhunu canlandırmaya çaba gösteriyor ve etkinliğini şu ya da bununla sınırlamak istemiyorsa da yeni ruh, fransız ulusunun özel ve lirik ifadesidir ve özellikle de böyle olmak ister, klasik ruh aynı ulusun yüce ifadesi olduğu gibi.

Bir ulusun kendini düşünsel yönden fethettirmesi, silâh yoluyla fethettirmesinden belki de çok daha tehlikeli olduğunu unutmamak gerek. Bu nedenle yeni ruh, her şeyden önce büyük klasik değerler olan düzene ve göreve dayanır; bu sayede fransız ruhu kendini en üstün bir biçimde dile getiriyor. Ayrıca onlara özgürlük de tanımaktır. Kendini yeni ruhla bağlayan bu özgürlük ve düzen, onun özel-liği ve güçlü yönüdür.

Bu arada çağımızda uygulanan sanatların sentezi karmakarışık olup bozulmamalı. Yani tehlikeli olmasa da bir anlamda tam net olmak için hiçbir mazereti olmayan öykünmeciyuuma indirmek en azından anlamsız olur.

Öykünmeciyuunun rol oynayabileceği, ama makinelerin müdahale ettiği sanatın sadece temeli olacağı inancı çok yerindedir; örneğin bir şiir, ya da gramofon yardımıyla bestelenmiş bir senfoni, sanatsal seçimden ve lirik örgüden, ya da yan yana getirilmiş gürültülerden oluşabilir. Ben kendi adıma bir şiirin lirik, trajik ya da patetik bir anlam bağlantısı olmayan gürültülerin öykünülmesinden ibaret olacağını çok zor düşünebiliyorum. Eğer birkaç şair bu oyuna geliyorsa, orada ancak bir esere ilave edileceği bir alıştırma, bir tür not karalaması görebiliriz. Aristofanes'in «Kurbağalar» eserindeki «berekeke koaksı» eserden ayırınca hiçbir anlam taşımıyor, ama eserde bütünyle komik ve yergisel anlam kazanıyor. Francis Jamme'in kuşlarının bir satır boyunca devam eden I-vokalı şiirin tüm fantezisini belirliyor, ama şiirden ayırırsak yeterli olmayan öykünmeciyu bir uyum olur.

Modern bir şair bir uçağın sesini çok sesli olarak kaydederse, bunun içinde her şeyden önce yazarın ruhunu gerçeğe alıştırmak isteğini görmek lâzım. Onun gerçeklik tutkusu hemen hemen bilimsel kayıtlar yapmaya zorlar, —onları şiir haline getirmek isterse— sessel yanımlar yapmak gibi bir dezavantajı olur, gerçek onu hep aşar.

Öte yandan bir dans sanatı geliştirmek ve bir kareografi denemek isterse, dansçıların havaya zıplamaları ile sınırlı kalmayıp öykünmeciyu yeniliğin uyumuna uygun bağırıtlar ortaya koyarsa, bu arayış hiç de anlamsız olmaz, çünkü onun halka özgü kaynakları bütün halklarda var, örneğin savaş danslarının hemen her zaman vahşi çılgınlıklar eşliğinde ortaya konduğu gibi.

Yeni ruhun her arayışının, her çabasının, her denemesinin üstünde olan gerçek ve olasılık endişesine, eğer onlar arasında belli bir sayı, hatta onların büyük bölümü steril kalıp gülünç duruma düşüyorlarsa, hayreti gerektirecek hiçbir neden olmadığını eklemek gerek.

Bütün bunlar yine de bugünün ruhuna aittir. Bu çaba ve deneyimlerin hepsini birlikte yargılamak, haklı ya da haksız Thirs'e maledilen ve onun trenin sadece bir bilimsel oyun olduğu, dünyanın Paris'ten Marsilya'ya kadar ray döşemek için yeteri kadar demiri üretemeyeceğini açıkladığı varsayılan hatasına düşmek olur.

Yeni ruh edebi uygulamalara izin veriyor, yeter ki cesaret edilsin; uygulamaların liriksel yönü kimi zaman az oluyor. Bu nedenle bugünün şiirinde lirik, sadece *bir* alandır. Lirik, bir anlam vermek endişesi duymadan çoğunlukla denemelerle ve araştırmalarla yetinir. Yeni ruh sahibi şair sadece malzeme toplar. Bu malzeme gerçekler fonunu oluşturacak; şair bu gerçeklerin basitliğini, tevazusunu yabancılaştırmamalı. Çünkü sonuçlar, veriler çok büyük şeyler olabilir.

İleride çağımızın edebiyat tarihini inceleyecek olanlar düşlemcilerin, şairlerin alşimistler gibi hiçbir felsefi sertlikle karşılaşmadan deneyimlerle, biçim oluşturmalarla uğraşıp, çağdaşlarının, gazetecilerin ve züppelerin alay konusu olduklarını görerek hayretler içinde kalacaklar.

Ama onların deneyimleri yararlı olacak; onlar belki de eski Yunanistan'ın şiirsel ve bilge gerçekçiliğinden geri kalmayıp yeni gerçekçiliğin temelini oluşturacaklar.

Alfred Jerry ile gülmenin derinlere yönelerek kendini yükselttiğini ve şaire tamamen yeni şiirsel içerik sağladığını da gördük. Desdemonia'nın mendilinin kabul edilmez gülünçlük olarak görüldüğü zaman nerede? Bugün gülünçlük örnek bile alınıyor, bugün onu insan kendine zorla malediyor ve edebiyatta ona yer veriyor, çünkü o bir zamanlar şairlere ilham olan kahramanlık ve diğer şeyler gibi aynı hakla yaşamın içinde.

Romantikçiler zarif görünümde olmayan şeylere ürpertici ve trajik bir anlam vermeyi denediler. Daha doğrusu dehşetlilik lehine çalıştılar. Vahşeti melankoliden daha çok kabul ettirmek istediler. Yeni ruh gülünçlüğü değiştirmek istemiyor, onun çekiciliği olan bir rolün devam ettirilmesini istiyor. Evet, vahşete soylu anlam yüklemek de istemiyor. Onu dehşet halinde bırakıyor ve soylunun itibarını düşürmüyor. *Dekoratif sanat değildir, izlenimci sanat da değil.* İç ve dış doğanın tam bir incelemesidir, gerçek için tam bir ak kordur.

Dünyada yeni bir şey olmadığı doğru ise, *dünyada yeni olmayan her şeyin altına girmekten vazgeçmiyor.* Doğal insan aklı onun

rehberidir; bu rehber onu yeni olmasa da bilinmeyen köşelere götürüyor.

Ama dünyada yeni bir şey yok mu yani? Etrafa bakmak lâzım.

Nasıl! kafamın röntgenini çektiler. Yaşayan biri olarak kafatasımı gördüm. bu yeni değil mi? *Bakmaya devam edelim!*

Salomon kuşkusuz kraliçe Saba lehine konuşur, o öylesine yenilik severdi ki, sonunda sayısız metresin sahibi oldu.

Gökyüzü garip şekilde uçan insanlarla doluyor. İnsan evladı olan makinelerin annesi yok; öyle bir yaşam sürdürüyorlar ki, tutku, heyecan ve duygu yok, peki bu yeni değil mi?

Bilginler durmadan her önemli noktada maddenin yeni dünyalarını keşfediyorlar, ve dünyada yeni bir şey yokmuş. Güneş için belki. Ama insanlar için elbette var!

Gerçekleştirilmemiş yüzbinlerce doğal bileşimler var. İnsan onları düşünüp bularak yapıyor, ve doğa ile birlikte yüce sanat olan yaşamı canlandırıyor. Bu yeni bileşimler, yaşamın bu yeni sanat eserleri ilerleme denilen şeydir. O bu anlamda vardır. Ama eğer o ebedi oluşumda meydana getirilirse, Tantalus'un, Sisypheus'un ve Danaidler fabelleri gibi korkunç olan bir tarz mesihçilikte olursa, o zaman Salomon, İsrail'in peygamberleri karşısında haklı olur.

İlerleme olmasa da yenilik pekâla var. Tamamen bir sürprizden ibarettir. Yeni ruh da sürprizden ibarettir. Ondaki en canlı, en yeni olan işte budur. *Sürpriz en güçlü yeni sebeptir.* Sürprize verdiği önemli yer sayesinde yeni ruh, kendinden önceki bütün sanatsal ve edebi hareketlerden ayrılır.

Burada onların hepsinden ayrılarak sadece zamanımıza ait olur.

Biz onu doğal insan aklının ve deneyiminin temeline oturttuk, bu da bizi nesneleri ve duyguları sadece gerçeğe uygun bir biçimde tanıtmaya sevk etti. Doğal anlamda gülünç ya da tersi olacak soylu-laştırma deneyimi yapmadan gerçeğe uygun olarak tanıyoruz onları. Bu gerçeklerden çoğunlukla sürpriz ortaya çıkıyor, çünkü onun yaygın düşünceye karşı bir doğrultusu var. Bu gerçeklerin pek çoğu kontrol edilmemişti. Bir sürpriz yaratmak için onu açığa çıkarmak yeterlidir.

Sürpriz yaratacak herhangi bir gerçek dile getirilebilir, çünkü onu sınırlamaya cesaret edilmedi. Ama herhangi bir gerçek doğal insan aklının karşısı olmaz, aksi halde gerçek olmaz, en azından herhangi bir gerçek olmazdı.

Kadınlar çocuk doğurmasalar erkeklerin dünyaya çocuk getireceklerini düşünüyor ve öyle gösteriyorum; edebiyatın dışında fabel olarak adlandırabilecek bir edebi gerçekliği dile getiriyorum ve sürpriz yapıyorum. Ama benim herhangi bir gerçeğim, daha alışılmadık, Yunan-

lıların Minerva'yi Jüpiter'in kafasından silâhlar içinde fırladığını göstermelerinden daha az olanaklı gerçek değildir.

Uçaklar gökyüzünü karartmazdan önce İkarus fabeli, sadece herhangi bir gerçekti. Bugün artık fabel değil. Mucitlerimiz büyük mucizelere alıştırdılar bizi, doğurma işlevinin kadınlardan erkeklerle taşınmasından daha büyük mucizelere. Devam etmek istiyorum: Fabeler büyük ölçüde gerçekleştiğine göre şairlere bunun da ötesinde yenilerini bulmak düşüyor; mucitler de onları kendi yönlerinden gerçekleştirebilirler.

Yeni ruh bu tür peygamberce görevler üstlenmek ister. Bu itibarla yeni ruhla yazılmış eserlerde kehanet izleri bulacaksınız. Yaşamın ve fantezinin tanrısal oyunları, şiirsel yepyeni bir etkinlik geliştiriyor.

Çünkü şair ve yaratma aynı şeydir; şair sadece buluş yapana, insanın yaratabildiği kadar yaratanına denir. Şair zor katlanılsa bile yeni neşeler bulur. Her alanda yazar olunabilir, yeter ki serüvenci olunsun ve büyük bir arzuyla buluş yapmak istensin.

Fantezi sonsuz genişlikte en zengin, en az bilinen alan olduğuna göre, şair adının özellikle yeni neşeler arayanlar, fantezinin engin alanlarını tanımlar için saklı tutulmasına şaşmamalı. En küçük olay şairin koyutu olur, neşe ateşinin çok anlamlılık alevlerini parlattığı bilinmeyen büyüklüklerin çıkış noktası olur.

Soylu kabul edilen bir şeyi seçeceğiz diye keşfe çıkmak için büyük kural ve de aynı zamanda zevk tantanasına gerek yok. Günlük bir olaydan yola çıkılabilir: düşen bir mendil, şairin evreni yerinden oynatması için kaldıraç olabilir. Newton'un gözlemlediği elmanın düşüşü, bu şair diyebileceğimiz bilgin için ne anlama geldiği biliniyor. Bu nedenle bugünün şairi doğanın değişmesinden nefret etmiyor; onun ruhu buluşları en güçlü ve en kapsamlı sentezlerde izliyor: sis kümelerinde, okyanuslarda, uluslarda ve anlaşılan en basit gerçeklerde: cebi karıştıran bir elde, sürtünme ile yanan kibritte, hayvan bağırtılarında, yağmurdan sonraki bahçe kokularında, söminenin parlayan alevinde. Şairler sadece güzelliğin adamları değildirler. Onlar hem de ve özellikle bilinmeyene nüfuz etmenin, elverdiği ölçüde gerçeğin adamlarıdır. Aynı şekilde sürpriz, beklenmediklik, bugünün şiirinin en önemli esinidir. Neşeyi hak edenler için yeninin güzel olmayacağını kim söyleyebilir? Diğerleri kısa zamanda bu yüce yeniliği düşürmeyi kendilerine görev bilecekler. Buna göre o akıl alanına girer, ama sadece sınırlara kadar, şairin sadece güzelin ve gerçeğin yayıcısı olarak öngördüğü yere kadar.

Bu araştırmaların doğası gereği şair, ilk girdiği bu yeni dünyada soyutlanmıştır. Onun tek tesellisi, insanların yalanla örtsele bile

eninde sonunda gerçeklerle yaşıyor olmalarıdır. Sadece şairlerin insanlığın bu gerçeği bulduğu yaşamı besliyor olmaları doğrudur. Bu nedenle modern şairler hep yeni gerçeklerin şairleridir. Görevleri sonsuzdur; sizi hayrete düşürdüler, daha da çok hayrete düşürecekler. Esasen bilgece amaçlarla Machiavelli tarzında paranın yararlı ve korkunç özelliklerini aynı anda ortaya koyan kimselerden daha çok düşünüp tasarlıyorlar.

Bugünün tasarımcıları İkarus'un çok başarılı bir biçimde gerçekleştirdiği konular gibi başka konular bulacaklar. Sizi canlı ve uyanık olarak düşlerin karanlık ve kapalı dünyasına götürecekler; kafalarımız üzerinde dalgalanan adsız dünyalara; bize yakın ve uzak olan, içimizde taşıdığımız dünya gibi sonsuzluğun aynı noktasına meyleden dünyalara. Eskilerin doğuşundan sonra ortaya çıkanlardan çok daha hayret verici olacak çok gururlandığımız şimdiki buluşlar ve diğerlerini gölgede bırakıp çocukça gösterecekler.

Nihayet şairler lirik ereççilik ve tanrısal fikrin kökensel lirik alışımı sayesinde hep katışıksız anlam vermek görevini üstlenecekler. Şiir, içimizde öylesine canlı, öylesine gerçek ki, benliğimizin devamlı yenilenişidir o, bu ebedi yaradılış, sürekli yeniden doğan bu şiir; biz onun sayesinde yaşıyoruz.

Bilindiği kadarıyla bugün hemen hemen sadece fransız dilinin şairleri var.

Dünya yeni fransız şairlerini duyabilsin diye diğer dillerin hepsi susmuş görünüyor.

Bizi çevreleyen geceyi bir başına aydınlatan ışığa bakıyor bütün dünya.

Buna karşın burada yükselen sesler hemen hemen duyulmuyor.

Modern şairler yaratıcı, mucit ve peygamberdirler. Ait oldukları topluluğun mutluluğu için ne söylediklerine bakılsın istiyorlar. Platon'a yüz çeviriyorlar, Platon onları cumhuriyetten sürgün edince, kendilerini önce bir dinlesin diye yalvarıyorlar.

Kültürün bütün sırlarını muhafaza eden Fransa, sadece kültürü kurmak için çaba harcayanların yetersizliğinden dolayı oluşmuş bir sırdır, bu nedenle gün be gün kendi kültürünün mirasına katkıda bulunan sanatçı ve şairlerin semineri haline geldi.

Ve, saçtıkları gerçek ve neşe ile bu kültürü –her ulus için asimile olabilir olmasa da– en azından herkes için hoş bir hale getiriyorlar.

Fransızlar şiiri bütün halklara götürüyor.

Fransız şiiri örneği İtalya'nın genç, cesur ve vatansever duygularla dolu bir okuluna heyecan verdi.

Lirik canlandırma gücünün zayıfladığı ve bir anlamda bitkin hale geldiği İngiltere'ye.

Arasından her iki ulus için şeref bahşeden ressamalar çıkarmış, gelişmekte olan bir gençliğin, şairlerimizin yarattıklarını dikkatle izlediği İspanya'ya ve özellikle Katalonya'ya.

Fransız şiirinin bazen aşırılığa kaçırıldığı, ama buna kimsenin şaşırmadığı Rusya'ya.

Genç şairlerin büyük tutkularla fransız öncülerini yorumladıkları Latin Amerika'ya.

Edgar Poe ve Walt Withman'a minnettarlıklarından dolayı savaş sırasında fransız misyonerleri verimli ögeyi götördükleri ve henüz hiçbir şey bilmediğimiz ama kuşkusuz şiir sanatının yol göstericilerinden geri kalmayacak yeni bir yaratıcı devrin başlamasının belirlendiği Kuzey Amerika'ya.

Fransa hazırlanıp dağıtılan okullarla doludur, yüreklilik öğrenilen gruplarla doludur; yine de bir özelliğin zorlamasını görüyoruz: şiir her şeyden önce halk için var ve onun dilinde ifadesini bulur.

Edebiyat okulları, kahramanca serüvenlerden çok uzak olan havari-liklere düşmezden önce, kendisini meydana getiren ülkenin yüceliğini canlandırıp güvence altına almalı, dile getirip yüceltmeli, ölümsüz kılıp şarkısını söylemeli, kendini kanının ve özünün en sağlıklısı, en iyisi ve temizliğiyle besleyip biçimlendiren ülkesinin yüceliği için yapmalı.

Modern fransız şiiri yapabileceği her şeyi Fransa için yaptı mı?

En azından Fransa'da başka yerde olduğu gibi etkin ve hırslı oldu mu?

Çağdaş edebiyat tarihinin bu soruları yöneltmesi yeterlidir. Bunu çözmek için yeni ruhun ulusal ve verimsel olarak içinde neler taşıdığına bakmak gerek.

Yeni ruh her şeyden önce estetikçiliğin, resmi tabirlerin ve her türlü züppeliğin düşmanıdır. Hangisi olursa olsun, hiçbir okula karşı bir savaşım içinde değildir, çünkü bir okul olmak niyetinde değil, aksine sembolizmden ve naturalizmden tutun her türlü büyük okulların dahil olduğu edebiyatın büyük akımı olmak istemektedir. İnsiyatif ruhunun yeniden canlandırılması için savaşım veriyor, çağını net anlamak, iç ve dış evrene yeni pencereler açmak için, her türlü kategorideki bilginlerin her gün keşfettikleri ve bunlardan mucizelerini ortaya koyduklarından hiç de değersiz olmayan bakışlar için savaşım veriyor.

Bir zanaatkârın elindeki makineyi tamir etme yükümlülüğü olduğu gibi, mucize de bize şairsel fantezi ve incelik bakımından ondan daha geride kalmama görevini yüklüyor. Bilim dili, şairlerin diliyle çok-

tandır iyi bir ilişki içinde değil. Bu durum hiç de hoş değil. Matematikçilerin şairlerin kuru fantezisini düşlem ve heyecanlarıyla çok kez aştıklarını söylemeye hakları var. Yeni ruha kararlı biçimde girip girmemek şairlerin düşüncesine kalmış; onun dışında açık olan sadece üç kapı var: öykünmeler, yergiler ve soylu olsa bile şikâyetler.

Şiir, kendini çevreleyen şeyin dışında tutmaya zorlanabilir mi? İnsanları etki ederek doğaya katan ve dünyayı inanılmaz biçimde teknikleştiren yaşamın doluluğu yadsınabilir mi?

Yeni ruh, içinde yaşadığımız çağın bizzat kendi ruhudur. Sürprizlere gebe bir çağ. Şairler, kehaneti, hiçbir zaman dizginlenmeyen o sıcak kanlı atı, kamçulamak istiyorlar.

Dünyanın teknikleştirildiği gibi günün birinde şiiri teknikleştirmek istiyorlar. Yeni ifade araçları olan gramofona ve filme, sanatın hareket kattığı bu araçlara tamamen yeni lirik içerik veren ilkler olmak istiyorlar. Şimdilik emekleme aşamasına geldiler. Ama bekleyiniz! Mucize kendiliğinden konuşacak ve evreni yaşamla dolduran yeni ruh, kendini bütün şiddetiyle edebiyatta, sanatta ve bizce bilinen her şeyde gösterecektir.

HUGO VON HOFMANNSTHAL
(1874–1929)

NESNELERİN İRONİSİ

1921

M Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa IV, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1955. Burada: *Die Ironie der Dinge*.

T **Yıldız Ecevit.** Makalenin tamamı Almanca aslından Türkçeye çevrilmiştir.

Savaştan çok önceydi, Novalis'in «Fragmanlar»ında şu tümceyi bulmuştum: «Korkunç bir savaştan sonra komediler yazılmalıdır.» Garip, örtülü yapısıyla bu deyiş oldukça şaşırtıcı gelmişti bana. Bugün onu daha iyi anlıyorum. Komedinin malzemesi ironidir, ancak özde hiçbir şey, yerküredeki nesnelerin tümünde varlığını sürdüren ironinin kendini belirgin kılabilmesi için, felaketle sonuçlanmış bir savaştan daha uygun olamaz. Trajedi, kendi kahramanına, bireye, yapay bir soyluluk verir; bir tür yarı tanrı yapar, burjuva ölçütlerinin üstüne taşır onu. Bilinçsiz ama gerekli olan bu gelenekten, fazla değil, yarım adım uzaklaşıldığında ise artık komedinin alanına girilmiş olur. «Hamlet» gibi bir oyun için bile söz konusu olabilir bu olgu, gerçi Hamlet zâten bir kraldır, bir kahramandır; böyle bir kişinin tözünde ise, koşulların yarattığı ironi de, yazarın kendine dönük ironisi de etkisiz kalır, tıpkı bir kardan adamın üzerine düşen güneş ışınları gibidir bu. Burjuva trajedisi ise gerçekte anlamdan yoksun bir tanımdır, çünkü burjuva dünyası sosyal koşullara bağlı olarak oluşan bir dünyadır, oysa trajedi sosyal alanda koşul tanımayanının dünyasında serpilir. Gerçek bir komedi ise, kişilerini binlerce yerinden ilişkili kılar dünyayla, her şey bir diğeriyle ilişki içindedir ve böylece tüm yolların ironiye açılması sağlanır. Bugüne değin kurtulamadığımız, belki yirmi yıl daha kurtulamayacağımız, hepimizin üstüne çöken bu savaş da tıpkı böyle bir yol izler. Her şeyi birbiriyle ilişkili kılar; büyük gibi görüneni küçük gibi görünenle; kurallarla

sınırlanmış gibi görüneni, getirdiği kurallarla bir öncekini yeniden biçimlendiren bir başka yeni ile; yüce olanı mekanik olanla, içten bir coşkuyla dolu olanı parasal olanla; ve böylece sonsuza dek uzanır bu ilişkiler zinciri. Önceleri, savaşın başlarında, kahraman, istihkâm neferinde alaya alındı; ayakta durup savaşmak isteyen, elinde kürek, kendini toprağın içine saklamak isteyenle ironize edildi; öte yandan ise birey, öz güveni yok edilene dek kitle tarafından ironize edildi; yalnızca birey değildi ironize edilen, organize olmuş kitle de, tabur da, alay da, kolordu da, giderek büyüyen dağınık bir kitle tarafından ironize edildi; sonra da, yine buna benzer bir biçimde, bu savaşan kitlelerin bütünü, bu perişan durumdaki ürkütücü dev, kendisini yönettiğini, kendisini yönlendirdiğini duyumsadığı bir başkası tarafından ironize edildi; bu bir başkasını adlandırmak ise güçtü; biz, ulusların ruhu diyelim ona. Ve sonra öyle bir an geldi ki, özellikle de bu, birlik ve bütünlüğü simgesel bir anlam taşıyan dev kitlelerin, tekil bireylerin o an için sahip oldukları ve her şeyi kapsamına alan egemenlik güçleri tarafından ironize edildiklerini gördük; bu bireyler, sözü edilen o dizginlenemez yapıdaki bütünlüğü bir an için yönetecek dizginleri her nasılsa ellerine geçirmişlerdi. Ve işte aynı anda, ironinin o en güçlü, en yıkıcı olanından, birbirleriyle karşıtlık içinde kesişen akımlar ayaklandı: Kimi büyük düşüncelerin dilden düşmeyen sloganları ile, bu düşüncelerin savaşmak zorunda kaldıkları kimi direngen gerçeklerin oluşturduğu hercümerç arasındaki karşıtlığın ironisiydi bu; aygıtın, o aygıtı yönettiğini sanan elle oluşturduğu ironi; gerçeğin içindeki binlerce ayrıntı ile, bu ayrıntıların, acele kotarılmış ve bilinçli olarak oluşturulmuş, gerçeğe uymayan sentezleri arasındaki ironi. Sonra öyle bir an geldi ki, ulus kavramı, tüm bu devasa bütünlüğün ortasında sosyal sınıf kavramı tarafından ironize edildi. Sonra kömür madeni ve kömür işçisiyle ilgili bir an yaşandı: Avrupa kültürü adını verdiğimiz, görünürde ruhsal olup da, ardında maddeselin saklı olduğu, ya da görünürde maddesel olup da, ardında ruhsalın saklı olduğu bu sistem, tek bir madde tarafından, maden biçimine girip katılmışmış güneş ışığı tarafından ironize edildi ve tüm sosyal sınıflar, hatta işçi sınıfı bile bu sınıfın içinde yer alan belirli bir başka grup tarafından ironize edildi; kendisi de, her şeyin bağlı olduğu bu can alıcı madenle inanılmaz derecede ironik bir ilişki içindeki kömür işçileri tarafından; çünkü onlar da, doğrudan tasarrufları altındaki bu madenle, tutsaklıktan pek farklı olmayan bir ilişki içinde tutuluyorlardı. Birden durumun egemeni konumuna geçen kömür işçisinin ruhunu ele geçirmek için yapılan savaşım da ise, sosyal ve ulusal sloganlar, olayı uç noktada ironize etmekteydi, çünkü kömür işçisi bir toprak parçasına diğer bir

işçiden daha fazla bağımlıydı; böylece kömür işçisini ele geçirme savaşımında süper güçler de kendilerini ironize ettiler; karşılıklı ironileri, tüm bu olayların arasında yanıp söndü arada bir, tarih olarak, coğrafya olarak. En sonunda da yenilgiye uğrayan ülkelerde, yani neredeyse Avrupa'nın yarısında, paranın mal karşısında, hem de en basitinden, bir tane ekmek ya da bir metre patiska karşısında değerini yitirmiş olmasından doğan ironinin o tükenmek bilmeyen kaynağına ulaştık; insanın, karşılığında her istediğini satın alabildiği o şeytani töze sahip olma yolunda her şeyini vermeye hazır olması, ama artık onunla hiçbir şey satın alamayacağı gerçeği idi bu; ya da, ülkenin büyük bir bölümünde takas usulü ticarete geri dönüş yapıldığı ve bu değişiklikleri bağlamında da zihinsel alandaki çalışmaların tümüyle değerini yitirdiği, bunun sonucu olarak ise bir lise müdürünün bir pazarcı çırağıyla aynı parayı aldığı, müsteşarın ise bir şoförden daha az kazandığı gerçeğinde yatıyordu bu ironinin kaynağı.

İşte tüm bunlarla birlikte komedinin orta yerinde buluverdik kendimizi; ya da daha çok, tüm yönlerden akan ironinin bir ögesi idi bu, dünyadaki hiçbir komedinin ulaşamayacağı türden bir öge; Aristophanes'in komedisine özgü. Ve onun komedileri de, şairin yaşadığı kentin yazgısının belirlendiği felaket dolu bir savaş sırasında olmuşlardı. Olayın içinden kaynaklanan ironi gücünün ise, taraflardan yenik durumda olanın tekelinde bulunduğu su götürmez. Bir olgunun acı sonucuyla yüz yüze gelen kişinin gözlerindeki bağ çözülür, o kişi daha berrak bir zihne sahip olur ve sanki ölüm sonrasında olduğu gibi nesnelerin ötesine geçer.

Yüz yıl öncesinin şairleri tüm bu olgulara karşı duyarlıydılar, çok doğaldı bu, Fransız Devrimi'ni ve Napoleon dönemini yaşamak zorunda kalmışlardı, tıpkı şimdi bizim bu bunalımları yaşamak zorunda olduğumuz gibi. Bu nedenle de ironiyi, yaşam ve sanat anlayışlarının ana ögesi durumuna getirmiş ve ona «romantik ironi» adını vermişlerdi. Onlar insanın kendisini onulmaz acıların içinde yitirmesini yanlış buluyorlardı; onlara göre, bir objeyi bütünüyle sevebilmek için, ondaki gülünç yönü görmeyi bilmek gerekmekteydi. İnsandan bekledikleri, tüm yaşamın «güzel ve dahiyaneye bir düş» gibi, «olağanüstü bir tiyatro oyunu» gibi algılanmasıydı; yolu farklı olan kişi ise, evrenin anlamını kavramaktan yoksundu. Fırtına dindiğinde, acının, yavan olanla karıştığı bizimkine benzer bir çağdan doğrulup, neredeyse esriklik duygusunu andıran son derece yoğun bir iç özgürlüğe doğru yol aldılar. Bu ruh durumunu biz bugün onlarla bizim aramızda yer alan önceki kuşaklardan çok daha iyi kavrayabiliyor ve

onların, yıldızsız, karanlık gökkubbeye ateşten çizgilerle yazdıkları sözcükleri, düşünceye dalarak, hayranlıkla okuyoruz: Çünkü egemen olan akıldır. Ve akıl nerede egemense, özgürlük de oradadır.

YAHYA KEMAL BEYATLI
(1884-1958)

AŞK (LİRİZM)

1922

M Edebiyâta Dâir, 2. Baskı, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1984.

Edebî yazılarımızı Frenk lûgatleri sardı. Bize kendi şiirimizden bahsedenler bir düziye ecnebî sıfatları kullanıyorlar. Bâzı bilgiç hekimler dillerinin makarasını çözerler, tıbdan anlamayan hastalarına, tıbbî ıstılâhlar kullanarak derd anlatırlar. Hasta alık alık bakarak dinler, bize de yeni münekkidler lehçesi böyle geliyor. «Ziyâ Paşa lirizmden mahrumdur.» yâhut da «Fuzûlî lirik şâirimizdir», gibi cümlelerden, Frenkçe öğrenmemiş kaari'lerimiz acabâ ne anlıyorlar? Bu kaari'lerden biri belki de bir gün kendi kendine demiştir ki: «Canım, bu *Fuzûlî*'nin gazellerini üç yüz elli seneden beri okuruz, lirik olduğunu da yeni öğrendik!»

Yeni edebiyâtın devri olan bu son elli senede belâgat hocaları bize, yine eskisi gibi, edebiyâtın yalnız kerestesiyle marangozluğunu öğrettiler. Yeni kafalı *Recâizâde Ekrem*'le, eski kafalı *Muâllim Nâcî* bu bahiste birbirinden ne kadar ayrılıyorlar? Tahmîn edemiyorum; *Recâizâde*'nin *Tâlîm-i Edebiyât*'ı emsâlleriyle, zamanına göre yenidir. fakat o kadar. O da, onun tilmîzleri *Menemenli-zâde Tâhir*, *Ahmed Reşid*, *Süleyman Fehmi* Beyler de tıpkı *Muâllim Nâcî* ve onun çığırında yürüyenler gibi, kitaplarında *cinas*, *leff ü neşr-i müretteb*, *ihâm*, *icâz* gibi bir incir çekirdeği doldurmayan oyunları gösterdiler; şiirin, nesrin asıl mâhiyetlerini üstün körü geçtiler. Eski belâgatin bakıyyesi olan bu kitaplar âkıbet ortadan kayboldular. Frenk'in gözle-riyle şiirimizin kühüne bakmağa alıştıkça, Frenk lûgatlerini de kullanmak zarûrî oldu.

Bizde yeni olan *lirizm*, *espri* yâhut da *sembolizm* değil, bilâkis edebiyâtın bu kıymetlerini takdîr eden görüştür. Bu görüşü hangi milletin lisânından alıyorsak bittabi' onun lûgatlerini kullanıyoruz.

Lirizm, daha dürüst bir Fransız telâffuzuyla *lyrisme* kelimesini bâzı âlimlerimiz *gınâîyyet* bâzı âlimlerimiz *rebâbiyyet* kelimeleriyle tercüme ettiler. Lirik şiire de *gınâî şiir* yâhut da *rebâbî şiir* dediler; daha müverrihce düşünenlerse: *saz şiiri* ifâdesiyle anlatmağa kalkıştılar.

Eski gazelserâlar *lirizm*'i *aşk* kelimesiyle târif ederlerdi. Onlar aşk-tan bizim bugün anladığımız alâka ve sevgi mânâsını anlamazlardı. *Şeyh Galib*'in:

*Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsmânın*

mısraları *lirizm*'in en mükemmel bir târifidir. Eskilere göre *Fuzûlî* «âşık» bir şâirdi. Gönüllerinin coşkunluğunu şehir şehir gezinerek, sazlarıyla ifâde eden şâirler «âşıklar»dı. Bu şâirlere biz son senelerde türeyen Frenkçe bir ifâdeyle «saz şâirleri» diyoruz. *Âşık Kerem*, *Âşık Garib* ve *Âşık Ömer*'in lâkablarındaki mânâ birer alâka ve sevdâ sergüzeştine değil, bu *lirik* kelimesine âittir.

Türk medeniyetinin her cüz'ü gibi aşk şiirimizi de alan Ermeni vatandaşlarımız, saz şâirlerine *aşuğ* diyorlar.

Frenkler'in medeniyete üstâdı olan eski Yunanlılar ve Lâtinler bu nevî şiiri inşâd edildiği âlete, yâni *lyre* dedikleri *saz*'a nisbetle tesmiye etmiş. Türkler'in bu nevî şiiri âlete değil, asıl nev'ine göre bir ünvanla yâd edişleri inceliklerine delâlet etmez mi?

Aşk bugün artık lisânımızda muayyen bir mânâ ifhade ediyor ve bu kelimeyi o mânâdan ayırmak kaabil değildir. Gönül isterdi ki, eski gazelserâlarımızın anladığı gibi «aşk»ı «lirizm»e ve sıfatı olan «âşık»ı «lirik»e mukaabil kullanalım; aşka mukaabil de «sevdâ» yâhut da «sevgi» kelimeleri kalmış olsun, fakat yerleşmiş kelimeler münekkidler keyfi için yerlerini değiştirirler mi?

Lirizm Türk milletinin başlıca hâssasıdır. Türk dinde, harbde, şiirde bu meziyetini en yüksek dereceye çıkardı. Türk'ün dindeki aşkına misâl islâmiyeti kabûl ettikleri günden itibaren Salib Seferleri'ne o atılış, Viyana'ya kadar yürüyüşü ve bütün o seferlerdir; harbdeki aşkına misâl yine böyle binlercedir. *Gâazî Giray*'ın

*Râyetê meyl ederiz kaamet-i dîlcû yerine
Tûğa dil bağlamışız zülf-i semen-bû yerine*

matlayla başlayan ve

*Olmuşuz cân ile billâh Gazâyî teşne
İçeriz düşmen-i dînin deminî sû yerine*

maktayla biten gazeli bütün misâllerden iyi gösterir. Türkler'in şiirdeki aşkına misâli bütün gazeli, bütün köy türküleridir. Fakat iki şâiri: *Fuzûlî* ve *Nedim* bütün bu misâllerden daha belîğdirler. *Fuzûlî* ve *Nedim* Türk'ün *lirizmini* iki muhtelif cepheden gösterirler: *Fuzûlî* suları kalbine doğru çeken kuvvetli bir girdâba benzer, derindir ve içlidir. *Nedim*, bilâkis fevâre gibidir, suları havaya atar, şevk içindedir. Keder sevinçten daha derin görüldüğü için *Fuzûlî*, *Nedim*'den daha büyük görünür. Fakat bu fark esâsen azdır. Dediğim gibi biri girdâb biri fevâredir. Birinin umkunu göremiyoruz, gözlerimiz kararıyor, birini görüyoruz:

Sandım olmuş ceste bir fevâre-î âb-ı hayât

diyoruz.

Türk edebiyâtı fikirden yana fakirdir, bu nakîsayı îtirâf ederiz. Fakat hiç bir millet *Fuzûlî* ve *Nedim* ayarında iki büyük lirik şâir gösteremez.

Belâgat muâllimleri lirik şiiri, şiirin diğer nevîleri arasında bir nevî olarak gösterirler. Diğer nevîler doğrudur, çünkü şiir olduktan sonra dolaştıkları husûsî vâdînin ismini alırlar. Lirik şiire bir sıfat vermek iktizâ ederse «asil şiir» demeli.

Lirik şiire *Şeyh Galib*'in yukarıda zikri geçen beytinden başka bir târifi münâsib görmüyorum. Belâgat muâllimlerinin, kaamus sâhiplerinin târifleri yavandır. Bu nev'in nasıl doğduğunu, nasıl büyüdüğünü târihine bakarak görenler, bütün târiflerden daha iyi anlarlar. Lirik şiir her millette sazla berâber doğar, kendini ilk defâ mızrab ve telle ifâde eder, mûsikîyle ikizdir. *İzzet Molla*, Keşan'a menfî git-tiği zaman, İstanbul'dan bir şâirin geldiğini işitir işitmez sazlarını kapıp karşısına gelen âşıkların hitâbesi buna burhandır; bu iptidâî şâirler *İzzet Molla*'ya:

*İşittik ki siz şâir-î şâhsız
Maârif semâvâtınâ mâhsız
Değil haddimiz gerçi çaldırma saz
Gönül bir ikî nağme eyler niyâz*

derler, şiiri nağmeden ayıramazlar. Lirik şiir tekâmül ede ede sazını bırakır, yalnız nağme kesilir, *Fuzûlî*'nin şiiri gibi. Bir milletin her

hâssası zamanla kaybolduğu gibi lirizminin menba'ları kurursa «sahte lirizm» meydan alır. Her nev'in sahtesi gibi bu da tahammülfersâdır.

Lirik şiir en hâlis şâîrlerin elinde gaayet sâdedir. İlimden, sanattan âzâdedir. Ne dimâğa hitâb eder, ne de zevke. Kalbinde o ateşten bir kıvılcım olmayan bir kaari', *Fuzûlî Dîvânı*'nı eline alsa, zanneder ki *Fuzûlî*'nin o kadar metholunan gazelleri bir düziye tekrâr eden aynı kelimelerden, aynı mazmunlardan ibârettir.

Bu nevî şiir, şiirin yegâne nev'idir ki fikirde, mazmunda, sanatta yeniliğe aslaa muhtâc olmaz. *Şeyh Galib*'in bu müseddesi lirik şiirin bi hâssasına en güzel misâldir:

Şeyh Galib bu müseddesini bir vecid saatinde söylemiş. Fikirilere bakınız. Dersiniz ki asırlardan beri hâyîde fikirlerdir.

*Tedbîrini terk eylê takdîr Hudâ'nındır
Sen yoksun o varlıklar hep vehm ü gümânındır
Birden bire bul aşku bû neş'e bulaanındır
Devran olalı devran erbâb-ı safânındır*

*Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır
Koymâ kadehî elden söz pîr-i mugaanındır*

*Meyhâneyi seyrettim uşşâka mutâf olmuş
Teklîf ü tekellüfden sükkânı mu'âf olmuş
Bir neş'e geliüb meclis bi-havf ü hulâf olmuş
Gam sohbeti yâd olmaz meşrepleri sâf olmuş*

*Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır
Koymâ kadehî elden söz pîr-i mugaanındır*

*Ey dil sen o dildârê lâıyk mı değilsin yâ
Da'vâ-yı muhabbetdê sâdık mı edğilsin yâ
Özrüü nola Azrâ'nın Vâmık mı değilsin yâ
Bû gam ne gezer sendê âşık mı değilsin yâ*

*Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır
Koymâ kadehî elden söz pîr-i mugaanındır*

Türkçe şiirde şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi olan kıt'alara yalnız dimâğınızla bakınız, fikir nâmına ne kadar hâyîdedirler: Tedbîri bırakıp takdîre bakmak Şark'ın halka kadar işlemiş ezeli bir felsefesidir, varlığın bizim şüphemizden başka bir şey olmadığı da

öyle zebânzeddir. Hâsılı devrâna, kedere karşı kKayıtsızlığa, meyhâne levhasına, lâfzı murâd olan kadehe, dildâra, *Vâmık*'a, *Azra*'ya kadar bütün kelimeler bu manzûmede birer nakarat kaabîlindendirler. Bu şiirin künhü dimağla, gözle görülmez, yalnız kalble anlaşılır. Bu manzûme yalnız bir veciddir. Bize bugün hâyîde mazmunlarıyla yeni ve tâze görüldüğü gibi birkaç asır sonra okuyacak kalb sâhibi Türklere de yeni görünecek. Çünkü şiirde lisan, zevk, fikir, mazmun, her şey eskir, yalnız aşk eskimez her dem tâzedir.

ŞİİR NASIL YAZILIR?

1926

M Kak delat' stichi?

T **Hüseyin Salihoğlu;** Almancadan yaptığımız bu tercümede hem metnin uzun olması ve hem de bazı yerlerin gereksiz bulunması nedeniyle kısaltıp açıklamalar koyduk.

I

Mayakovskiy denemesinin girişinde geleneksel şiir sanatıyla ilgili görüşleri eleştirir; özellikle duygusal eleştiri yapan dar kafalıların şiir karşısındaki tavrını yerden yere vurur. Eski şiirin yüceliğini sadece onu Onegin'in Tatyana'sını sevdiği gibi (ruhların uyumu!) sevenlerin, yazarları da anladıklarını (lisede öğrenmişler!) söyleyenlerin ve kulaklarını yambus¹ ölçüsü okşayanların hepsine karşı sert tavır koyar. Bu aptalca sirk bizde şu nedenle nefret uyandırıyor, çünkü o dize yapmanın önemli ve zor etkinliği için erotik yaşantının, ürküntünün ve inancın atmosferini, sadece «ebedi şiiri» diyalektikten uzaklaştırarak yarattığını sanıyor ve sanatsal yaratma edimi sadece gözleri yukarı dikip ilham olarak şiirin ilahi ruhunun bir güvercin, bir tavus kuşu ya da deve kuşu suretinde insanın dazlak kafasına konacağı beklentisine giriyor.

Mayakovskiy geleneksel kuralcı şiiri yargılayıp (özellikle Georgiy Şengeli'nin şiirlerini) okurun isteklerini de dikkate alarak kendi şiir yazımının 'kuralının' ne olduğunu yazacağını belirtmektedir; çünkü okurun şairden meslek sırlarını mezara götürmemesini beklemeye hakkı vardır.

Sanatımı ruhsuz bir kuramcı olarak değil, bir uygulamacı olarak anlatacağım. Makalemin kesinlikle bilimsel anlamda bir iddiası yoktur. Kendi gözlemlerime ve kanaatıma göre diğer profesyonel şairlerden çok az noktada ayrılan çalışmam üzerine yazıyorum.

Bir kez daha nasıl şair olunacağı, nasıl dizeler yazılacağı konusunda kural vermediğimi vurgulamak istiyorum. Bu tür kurallar esasen yoktur. Şair, şiir yazmak için bu tür kuralları bizzat yaratan kişidir.

Bu cümleyi güçlendirmek için Mayakovskiy matematikten bir örnek verir: Matematikçi formül geliştiren, tamamlayan vs. ya da matematik bilimine katkıda bulunan kimsedir. Bu cümleden olarak «iki artı iki eşittir dört» önermesini bulan kişi matematikçidir; velev ki bu sonuca toplama yapıp iki artı iki sigara izmariti ile ulaşmış olsun. Daha sonrakilerin hiçbiri, çok büyük şeyleri toplamış olsalar bile, örneğin bir lokomotif artı bir lokomotif gibi, matematikçi değildir. -Şairlik de buna benzerdir. Kim şiirlerini kendi bulmadığı kurallara göre yazarsa şair değildir. Bu tür ürünler kopyacıların sayfasına üç ruble ödenecek türden özenli çalışmalarıdır -üç nüsha hazırlanması koşuluyla.

Şiir yazmanın hedefi esasen kural icat etmek değildir. Buna yaşamın bizzat yarattığı durumların (şiirsel) hakkından gelinmesi için gereksinim vardır. Örneğin halk kitlelerinin ezici dili devrimle birlikte bulvarlara akmuş; şimdi onun taze ve sade gücünden şiirde yararlanmak günüdür. Bunun yeni bulunacak kurallara gereksinimi var: Eski uyak ve vezinler kullanım için uygun değildir.

Mayakovskiy çözüm olarak kendi yazdığı iki dizeyi gösterir, oysa Petesburg'da caddeleri adapte etmiş olan bu dizelere geleneksel şiir kuşkusuz yer vermezdi. Bütün bunlardan şu sonucu çıkarır:

Şiirsel ürün mutlak olarak yeniliği öngörür. Şairin elinde bulunan sözcüklerle ve onların çağrışımlarıyla ilgili malzemeler değiştirilmeli. Bir dize oluşturulurken eskinin sözcük enkazları kullanılacaksa bunların yeni hammaddenin hece yapısına çok uygun olması gerekir. Böyle bir alışımın kullanıma uygun olup olmadığı bu yeni malzemenin niteliğine ve niceliğine bağlıdır.

Yeniliğin koşulu hep bugüne değin duyulmamış doğruları ortaya koymak değildir elbette. Yambus, serbest vezin, aliterasyon (ses yinelenmesi) ve asonans (ses uygunluğu, yarım kafiye) her gün yeniden keşfedilmez. Bunların geliştirilmesi, yapısının düzenlenmesi ve alanlarının genişletilmesi için çalışmak da mümkündür.

¹ Dizede ilki vurgusuz ikincisi vurgulu olan hece grubu -Ç. N.

«İki kere iki dört eder» - kendi içinde bakarsak bu hayatiyeti olmayan bir önermedir. Bu doğrunun kullanmasını bilmek gerek (kullanım kuralı). Bu doğruyu insanların kafasına çivi ile çakmak gerek (yine kural). Onun sarsılmazlığını bir dizi gerçekle göstermeliyiz (örnek, içerik, konu).

Buradan şiirde gerçeğin betimlenmesinin ve canlandırılmasının kendi başına bir değeri olmadığı sonucu çıkar. Bu tarz çalışma gerekli olmakla birlikte büyük bir toplantıdaki yazmanın çalışması gibi değerlendirilmelidir.

[...]

Yatkinlik olduğu yerde şiir başlar.

Mayakovskiy yine geleneksel şiir yazma talimatlarına tepki gösterir, özellikle vezine karşı.

Birkaç kez bunları incelemeye aldım, onların mekanizmasını da kavradım, ama arkadan da hemen unuttum. Bu konular şiir öğretimi kitaplarının yüzde doksanını kaplarlar, benim uygulama çalışmalarında bu yüzde üç bile değil.

Yazım için sadece birkaç genel kural vardır, bunlar da sadece başlangıç içindir. Öte yandan bu kurallar da katışıksız gelenekten başka bir şey değildir. Satrançta olduğu gibi: ilk hamleler hemen hemen hep aynıdır. Ama ikinci hamleden sonra yeni bir saldırının düşünülmesine başlanır. Bir kez daha dahiyane hamleyi devam eden partinin aynı durumunda tekrarlamak olanaksızdır. Beklenmedik bir hamle gelirse karşısındakini şaşırtır.

Tıpkı şiirde beklenmedik kafiyelerin ortaya çıkması gibi.

O halde şiir yazmaya başlarken koşullar ne olmalı?

Birincisi. Toplumda sadece şiir yardımıyla çözümleneceği düşünülebilir bir sorunun bulunması: yani sosyal bir görevin bulunması. (Özel çalışma için ilginç bir konu: sosyal görevin yayınevi tarafından verilen görevle uyuyor olmaması.)

İkincisi. Kendi sınıfının (ya da temsil edilen grubun) ilgili soruna yönelik ihtiyaçlarını tam ve eksiksiz olarak bilmek, daha doğrusu bu ihtiyaçları duyumsamak, yani: hedef koymak.

Üçüncüsü. Malzeme –sözcükler. Depoların, belleğin durmadan güçlü, gerekli, ender, kendince oluşturulan, yenilenen, icat edilen ve mümkün olan tüm başka sözcüklerle doldurulması.

Dördüncüsü. İş donanımı ve üretim araçları –dolmakalem; kurşun kalem; yazı makinesi; telefon; gece barınaklarını ziyaret için kostüm; yazı işlerine gitmek için bir bisiklet; temiz bir yazı masası; yağmurlu havalarda yazabilmek için bir şemsiye; çalışma sırasında hareket et-

meye cevap verecek büyüklükte bir konut; yörenin sorunları ile ilgili malzemeleri alabilmek için bir gazete kütüphanesi bürosu ile bağlantı ve saire vesaire; nihayet pipo ve sigara.

Beşincisi. Çok öznel olan kelime işleme yöntemlerinde beceri –günbe gün çalışarak yıllar sonra buna ulaşıyor; kafiye; vezinler; aliterasyon; mecazlar; üslûbun basitleştirilmesi; heyecanlı ve etkileyici ifadeler; son dönüşümler; başlık; bölümlendirmeler ve saire ve saire.

Mayakovskiy Petesburg'da Kızılordu mensubu için yazılmış bir avam türküsü örneğinde şaşırtıcı bir kafiyenin nasıl bir şiirin 'yeniliği' olabileceğini gösterir. Bu yenilik meseleyi zorunlu, şiirsel ve tipik hale getirir. Şiir yazmanın genel kuralları onu edebi eserlerin değerlendirilmesine götürür. Mayakovskiy'ye göre bir şiirin değeri sosyal görevin doğru kavranıp kavranmadığına, hedefin tam ve eksiksiz konulup konulmadığına, kullanılan sözcüklerin konuya uygun olup olmadığına ve nihayet şiirin yazıldığı dış koşullara bağlıdır (zangır zangır titreten soğukta dolma kallemindeki mürekkep donan Alaska'daki bir adamdan, ya da Yalta'da palmiyelerin altında oturan bir adamdan söz edilip edilmediğine). Bununla birlikte kendisinin de söylediği gibi o bilinçli olarak bir şeyleri karikatürize etmektedir.

Şiir nasıl yazılır?

Çalışma, toplumsal misyonu tam olarak kavrayıp özümsemeden epey bir süre önce başlar.

Esas şiire başlamazdan önceki çalışmalar kesintisiz sürdürülür.

İyi bir şiir bol miktarda şiirsel parça stoku hazırsa o zaman vakitinde tamamlanabilir.

Mayakovskiy bu hazır parçalarla ilgili olarak birkaç örnek verir: kelime oyunları ile mevcut sözcükten nasıl yeni sözcükler türetildiğini; şimdiye kadar kullanılmamış kafiyelerin nasıl oluşturulduğunu; ses bağlarıyla nasıl dize parçaları meydana getirildiğini gösterir. Ya da bir ritme rastlar, ondan çok etkilenir ve ilerideki bir çalışma için kaydeder; ya da önceden netleşmemiş konular kendisini zorlar ve bunlar yine ilerideki bir çalışma için muhafaza edilir, mesela Paris'teki hayat kadınının durumu, o kadın sevişmeye özellikle uygun, çünkü onun sadece bir bacağı var (diğerini, yanlış hatırlamıyorsa, bir tramvay çığnemiş).

Bu ön hazırlıklar benim bütün zamanımı alıyor. Günde on ile onsekiz saatimi ona harcıyor ve hemen her zaman kendi kendime mırıldanıyorum. Adı kötüye çıkmış ünlü şair dağınıklığı bu şekildeki işe yoğunlaşma ile açıklanabilir.

Bu durum onbeş senelik çalışmam sırasında yüz olayın doksanında şu ya da bu uyağı, aliterasyonu, mecazları vesaire nerede keşfedip onlara nihai biçimi verdiğimi hâlâ hatırlarım; bunlar bende öylesine bir zihinsel yoğunlukla cereyan ediyor.

Mayakovskiy bu ön çalışmalarını «not defterine» kaydediyor.

Başarılı edebi çalışmalar için bu «not defteri» gerçekten önemli önkoşul sayılır.

Ortalıkta görünmeyen bu defter hakkında genel olarak yazar öldükten sonra yazı yazılır. Yıllar boyu eski öte beri arasında boş yere öylece bekler, ölümünden ve «bütün eserlerinin» yayınlanmasından sonra basılır, oysa bu defter yazarın her şeyidir.

İşe yeni başlayan yazarların doğal olarak böyle bir defterciği yoktur; onların ne deneyimleri, ne de uygulamaları var. Gerçek dizeleri de enderdir, bu yüzden şiirleri bütünüyle dağınık ve geniş solukludur.

Çok yetenekli bir acemi bile bir hamlede sağlam bir eser yazamaz; öte yandan ilk eser daima «daha canlıdır», çünkü yazarın o zamana kadarki «ön çalışmaları» bu esere aktarılmıştır.

Sadece titizlikle düşünülmüş ön çalışmalar varsa bir eseri vaktinde tamamlama olanağı buluyorum; çünkü normal olarak (sıkı bir çalışmada) günde sekiz ile on satırdan fazlasını çıkaramıyorum.

Şair her karşılaşmayı, her afişi ve her olayı hangi koşulda olursa olsun sadece sözcüklerde biçimleyeceği malzeme olarak değerlendirir.

Eskiden kendimi bu çalışmaya öylesine kaptırırdım ki, gelecekteki dizelerim için gerekli görünen sözcükleri ya da deyimleri telâffuz etmekten çekinir oldum -cesaretim kırıldı, canım sıkıldı ve ketum oldum.

1913 yılında olmalı, Saratov'dan Moskova'ya dönüyordum, bir bayan yolcuya (tüm bağılıgımı göstermek için bir «erkek değil pantolon içinde bulut» olduğumu söyledim. Bunu söylememle birlikte bu söylemin bir şiirde kullanılabileceği aklıma geldi - ama, ya o birdenbire sözlü olarak yayılır ve değer aşınmasına uğrarsa?!

Korkunç bir huzursuzluk içinde yarım saat boyunca soru oyunları yardımıyla kızın ağzını yokladım ve ancak söylediklerimin bir kuşağından girip öbüründen çıktığı konusunda ikna olduktan sonra rahatladım.

İki sene sonra «Pantolonda Bulut» bütün bir şiirim başlığı oldu.

[...]

Peşine düşülen ama bir türlü yakalanamayan uyak, insanın bütün varlığını zehirler. İnsan düşünmeden konuşur, tadı almadan yemek yer, uyku uyuyamaz, çünkü aklı hep o kaçamak uyaktır.

[...]

II

Mayakovskiy denemesinin ikinci bölümünde «Sergey Esenin'e» adlı şiirini örnek göstererek bir şiirin doğuşunu anlatır. Şiirin doğuşundan söz etmezden önce Esenin'le olan değişik buluşmalarından söz eder. Onu hemen hemen on iki sene tanımış ve bu süre içinde huzursuz «gelişmesini» izlemiş. Anlaşıldığı kadarıyla Esenin Mayakovskiy'e seilmeye değer, mağrur, çok yetenekli, tehlikeli ve dağınık bir şair etkisi yapmış olacak, çok dııyarlı ve kendisinden memnun olmayan biri -Alkol ve çevresinin kaba, akılsız davranışı onu perişan etmişti.

Son karşılaşmamız beni çok derinden ve, hâlâ devam eden bir biçimde sarstı. «Devlet yayınevinin» veznesindeydi: Birisi üzerime fırladı -yüzü şiş içinde, kravatı kaymış, kasketi sarışın lülesine tutturulduğu için düşmekten tesadüfen kurtulmuş. İki kuşkulu (en azından bende o etkiyi bıraktı) yoldaşı ile birlikte, bir hayli alkol almıştı. Esenin'i gerçekten çok zor tanıdım. Derhal birlikte içmek için yaptığı ısrarlı davetten de yine büyük mücadelelerden sonra kendimi kurtardım, daveti bir tomar on rublelik banknotları sallayarak yapıyordu.

Esenin'nin acıklı görünüşünün etkisinden bütün gün kurtulamadım. Akşam ise normal olarak tanıdıklarıyla bu konuyu konuştum (maalesef bu tür durumlarda her zaman ve her yerde sadece konuşmakla yetiniliyor); Esenin için bir şeyler yapılmalıydı. Hep birlikte «çevreye» küftettik ve arkadaşlarının ve hayranlarının onu dikkate almaları düşüncesiyle ayrıldık. Ama durum hiç de öyle olmadı.

Esenin 27 Aralık 1925 tarihinde Leningrad'taki otellerden birinde intihar eder; atardamarını açıp kanla son şiirini yazdıktan sonra kendini asar.

Esenin'in sonu üzüntü yarattı, alışılacmış insani matem. Ama bu son aynı zamanda tamamiyle doğal ve mantıklı görünüyordu.

Haberi gece yarısı aldım; acı muhtemelen acı olarak kalacak ve ertesi gün belki de biraz hafifleyecekti. Ama o sabah gazeteler Esenin'in veda ettiği dizeleri yayınladılar.

Bu yaşamda ölüm yeni değildir hiç,

Ama yaşamak da nihayet ne denli yeni ki.

Bu dizelerle Esenin'in ölümü edebi gerçeklik oldu. Bir anda bu güçlü şiir, esasen bir şiir olmasından dolayı bocalayan bir dizi insanın eline urganı ya da tabancayı verecekti.

Ve bu şiirin etkisini ne gazete makaleleri, ne de analizler silebildi.

Bu şiire karşı sadece şiirle etki edilebilirdi ve edilmeliydi, sadece şiirle.

Bununla SSCB'deki şairlere Esenin üzerine şiir yazmak için sosyal misyon verilmişti. Alışılmadık, önemli ve acil bir misyon; çünkü Esenin'in dizeleri hızlı ve emin bir şekilde etkisini göstermeye başladı.

Pek çok kimse misyonu üstlendi. Ama ne yazılacaktı? Nasıl yazılacaktı?

Şiirler, makaleler, anılar, denemeler ve hatta oyunlar yayınlandı. Bana göre Esenin üzerine yazılanların yüzde doksan dokuzu basit, hatta tehlikeli saçmalıklardı.

Yazar, Esenin'in arkadaşlarının şiirlerini çok samimi olduklarından dolayı anlamsız bulur. Şair olarak bakıldığı zaman bu şiirler değersizdir. «Düşmanların» şiirlerini de acele ile yanlış anlaşılan sosyal misyonu yerine getiren, koydukları hedef ile kullandıkları teknik arasında çelişki olan şairlerin ürünleri olarak değerlendirir. Esenin'in hakkında yazılan düzyazıları da onu ya göklere çıkardığı, ya da tepeleyerek yargıladığı için yararsız bulur.

O halde Esenin hakkında nasıl ve ne şekilde yazmalı?

Bu ölüme her yönüyle bakıp yabancı malzemeyi iyiden iyiye inceledim; ondan sonra kendim için bir ödev belirledim.

Hedef: Esenin'in son şiirinin etkisini inceden inceye düşünerek felç etmek; Esenin'in sonunu sıradan bir olay olarak göstermek; ölümün yüzeysel güzelliği yerine başka tarzda gerçek bir güzellik koymak –çünkü çalışan insanlığın başlatılmış olan bir devrim için tüm güçlere gereksinimi vardı ve o, yolun zor olmasına, «yeni ekonomi politikasının» karmaşık sorunlarına bakmaksızın komünizmdeki bu zor ilerlememizin yaşam sevincinin ve coşkunun türküsünü söylemek istiyordu.

Şimdi şiir önümde olduğu için kolay düzenlerim; ama o zaman başlangıç ne kadar da zordu!

Çalışmaya, taşraya yaptığı genişletilmiş bir konferans gezisinde başladığını belirtir; ancak Mayakovskiy bunu pek fazla teşvik ede-

memiş: Çalışma sürecinin zorluğunun ve dolanbaçlı olmasının sebebi konunun kendi yaşam koşullarımla büyük benzerlik göstermesinde yatıyordu.

Buradan hemen hemen şu kural ortaya çıkıyor: Edebi bir eserin sonuçlandırılması mekân değişikliği ya da zamansal mesafe gerektiriyor.

Aynı durum resimde de söz konusudur: Bir nesneyi resmetmek için aradaki mesafenin nesnenin üç katı büyüklüğünde olması gerekir. Bu yapılmazsa resmedilecek nesne tam olarak görülmez.

Bir nesne ya da olay ne denli büyük olursa, geri çekilinecek mesafenin de o denli büyük olması gerekir. Özenenler bir olayı canlandırmak için bir adım geri atarak onun bitmesini beklerler; yetenekliler ise doğru anlaşılan zamanı arkalarında bırakacak kadar ileri giderler.[...]

Acele ile yapılan edebileştirme malzemeyi kurutur ve verimsiz kılar. Şengeli türü şairlerin hepsi tehlikelidir, çünkü şiiri malzemeden yola çıkarak üretmiyorlar, yani gerçeklerin özünü vermiyorlar, gerçekleri sonunda sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış tutumlu sözcük ortaya çıkması için adamakıllı preslemiyorlar, aksine yeni bir olgunun üzerine pelerin atar gibi eski bir biçimi atıyorlar. Bu biçim çoğunlukla o olayın yüceliğine uymuyor, ya pantolondaki pire gibi tümünden kayboluyor [...] ya da şiirsel esvabının her tarafından dışarıya bakıp ulvi olacak yerde gülünç bir etki bırakıyor

[...]

Üzerinde şu ya da bu olayın cereyan ettiği alanın değiştirilmesi ve mesafe, olmazsa olmaz koşuludur. Bu, zaman akıp giderken şairin hiçbir şey yapmadan beklemesi anlamına gelmez. Onun zamanı daha çok ileriye doğru hareketlendirmesi gerek. Zamanın yavaş akışı mekân değişikliği ile telafi edilmeli; hayalde bir yüzyılı geçirirken gerçekte sadece bir gün geçmeli.

Basit ve küçük konularda bakış noktası sanatsal olarak değiştirilebilir ve değiştirilmelidir (ama bu tamamen kendiliğinden olur). Bir Mayıs üzerine kaleme alınacak bir şiirin yazımına aşağı yukarı kasım, aralık aylarında başlamak uygun olur -eğer bu Mayıs özlemle arzulaniyorsa tabii.

Sessiz aşk üzerine yazmak için 7 numaralı otobüsle Lubyansker Meydanından Nogin Meydanına yolculuk etmek gerekir. Yolculuğun heyecanlı sarsıntısı başka yaşamların büyüleyiciliğini en tatlı şekilde insanın gözleri önüne seriyor. Bu sarsıntı gereklidir, çünkü insana karşılaştırma olanağı veriyor.

Çoktan bitirilmiş bir eserin kabul ettirilmesi de zaman ister.

Büyük ruhsal heyecanla önemli konular üzerine yazdığım bütün şiirler bana bitirmemin ertesi günü yüzeysel, bitmemiş ve tek yönlü görünürdü, oysa bunların hepsi yazım sırasında hoşuma gidiyordu. İnsan her zaman büyük bir arzuyla herhangi bir şeyi başka türlü kavramak istiyor.

Bu yüzden yeni bitirdiğim bir çalışmayı masamın çekmecesine kilitler, birkaç gün sonra tekrar ele alırım, bir solukta da daha önce gözümden kaçmış olan hataları görürüm.

[...]

Mesafe sağlamayı ve zamandan (ama yambuslarla trokiler değil) doğru yararlanmayı bilmek, şiir sanatı öğreten her kitabın temel taşıdır.

Böylece ben de Esenin-Şiiri'nde Lubyansker caddesinden Myasnikaya'daki çay idaresine (avansıma almak istiyordum) kısa yoldan giderken tüm seyahatimde olduğundan daha çok ilerleme kaydettim. Myasnikaya istenilen karşıtlığı çarpıcı biçimde sergiliyordu: otel odalarının yalnızlığından sonra –Myasnikaya'da insan kitlesi; taşra sessizliğinden sonra– otobüslerin, otomobillerin ve tramvayların heyecanlı, canlı gürültü patırdıları, ve etrafta eski köylerdeki çıralı aydınlatmaya meydan okurca -elektrik malzemesi dükkânları.

Kollarımı sallayarak yürürken sözcükler ağızımdan çıkmadan mırıldanıyorum kendi kendime; kâh adımlarımı yavaşlatıyorum mırıldamanın ahengini bozmamak için, kâh daha hızlı mırıldanıyorum adımlarla ahenk içinde.

Ritim kesin halini alıncaya kadar böyle törpülenir -o her şiirsel ürünün temel gücüdür, bir sesler akını olarak eseri başından sonuna kadar kateder.

Zamanla bu akımdan sözcüklerin tek tek ayrılmasına başlanır.

Bazı sözcükler düşer ve bir daha geri gelmez, diğerleri bağlı kalır, sözcüklerin uygun yere geldiği hissedilinceye kadar defalarca öteye beriye çevrilir, yeri değiştirilir (deneyimle el ele geliştirilen bu sezgiye yetenek adı da verilir).

Çoğunlukla önce en önemli sözcük kendini belli eder –bu temel sözcüktür, dizenin anlamını biçimler, ya da kafiye ilkesinden ortaya çıkan bir sözcük. Diğer sözcükler temel sözcüğe bağlanarak ve uyarak yerleşirler.

Kaba çalışma bittikten sonra birdenbire ritmin bözulduğu hissine kapılır -bir uyumsuzluk vardır: küçük bir hece, küçük bir ses. Yeniden sözcükler biçimlenmeye başlanır. bu çalışma insanı çılgına

döndürür. Sanki uymak istemeyen diş kaplaması gibidir; dişe yüz kez geçirilir ve nihayet yüzüncü denemeden sonra, kuvvetli bastırdıktan sonra tutar. Benim için benzerlik, kaplama «oturduğu» zaman gerçekten gözlerimden yaş geldiği için daha bir güç kazanır –acının ve rahatlamanın verdiği göz yaşları.

O temel ritmik sedalar tufanının nereden etilediğini bilmiyorum. Benim için her sadanın, gürültünün ve titreşimin iç tekrarı, hatta sada olarak algıladığım her olay benim için önemlidir. Denizdeki dalgaların kırılması da, hizmetçi kızın her sabah kapıyı gıcırdatması da benim içimde aynı şekilde ritim yaratır; bilincimde devamlı tekrarlanarak boğuk gürültü meydana getiren şeyler, hatta benim komik bir biçimde rüzgârın yükselip azalmasına bağlı olarak gördüğüm dünyanın, fizik odasındaki yer kürenin çevrildiği zamanki kendi etrafında dönüşü gibi. Sedalar yaratmak, onların karakterini, özelliklerini ortaya koymak için hareket düzenleyerek çaba göstermek önemli ve sürekli şiirsel uğraşlar içinde yer alır –bu ritmik ön üretimdir.

Ritmin benim içimde mi, dışımda mı olduğunu bilmiyorum, büyük olasılıkla içimdedir. Ama onun uyandırılması için bir dürtü gereklidir –mesela bir gıcırdama buna sebep olabilir, nereden geldiği önemli değil, pervane içindeki sürekli tangırtı, örneğin uygun adım giden karıncaların bir köprüyü sallandırmaları –yıkılma tehlikesine götürünceye kadar.

Ritim: Dizenin temel gücü, temel enerjisidir. Açıklanması olanaksız, ancak onun üzerine mıknaşlanmadan ya da elektriklemeden konuşur gibi konuşulabilir. Mıknaş ve elektrik ise enerjinin sonulaşmasıdır. Ritim pek çok şiirde, hatta bir şairin bütün eserlerinde aynı işlevde olabilir, işte bunun için eser tek sesli değildir, ritmin çok sayıda büyük şiirler yardımıyla bile sırrı ortaya çıkarılamayacak kadar karmaşık ve kavranması zordur.

Bir şair başka ölçüleri öğrenmek yerine işte bu ritim duygusunu kendi içinde geliştirmelidir; yambus, troki, yüceltilen serbest veznin bizzat kendisi –bunlar belli somut bir olay için yaratılmış ritimlerdir ve bu yüzden de o somut olaya uyarlar. Örneğin nal şeklindeki demire yüklenen maniyetik enerji demir tozlarını çeker –ve başka bir şey için kullanılamaz.

[...]

Benim hece veznim eninde sonunda ritmik ses dalgalarının hedef koyarken belirlenen sözcüklerle kaplanması suretiyle meydana geliyor (hep sorulur: Bu da uygun sözcük müdür? bunu kime okuyacağım? bu şekilde de anlaşılır mı? vesaire), en duyarlı uyum hissinin, becerilerin ve yeteneklerin kontrol ettiği sözcüklere.

Bundan sonra Mayakovskiy "örtme" sürecini Esenin-Şiiri'nin ilk dörtlüğünde gösterir; nihayet iki ile dördüncü dizeleri bağlayan uyak eksik kalmıştır -kendini işin içine sokmak istemez:

Uyaksız mı bıraksak acaba? Olanaksız. Neden? Çünkü uyaksız (uyak geniş anlamda alınmıştır) bir şiir dağılır.

Uyak önceki dize ile bağlantı sağlar, bizi onu hatırlamamız için zorlar, bütününde bir anlamı canlandıran dizeleri iç yönüyle bir arada tutmaya zorlar.

[...]

Her zaman en çarpıcı ve belirleyici sözcüğü dizenin sonuna koyup (neye mal olursa olsun) uyağı onunla oluştururum. Bu yüzden benim uyaklarım hemen hemen hep alışılmışın dışındadır; en azından benden önce kullanılmamıştır, binaenaleyh uyak sözlüğünde boş yere aranmamalı.

Uyak sözcükleri birbirine bağlar; o nedenle malzemesi diğer dize yapısında kullanılan malzemeden daha kaynaştırıcı olmalı.

[...]

Çok basitleştirdiğim, şematize ettiğim ve şiirsel çalışmayı akılcı biçimde çözümlediğim doğrudur. Doğaldır ki yazma süreci epey karmaşık ve sezgiseldir. Ancak temelde çalışma yine de böyle bir şemaya göre oluşur.

İlk dörtlük şiirin devamını belirler. Böyle bir dörtlük önümde olduğu zaman ele aldığım konuyu ortaya koyup en güçlü etkiyi sağlayabilmem (şiirin mimarisi) için bundan kaç taneye ihtiyacım olacağını ve nasıl düzenleyeceğimin hesabını yaparım.

Önümüzdeki konu geniş ve çok katmanlıdır; dörtlük, sekizlik ve yirmilik türden yirmi ile otuz «yapı taşı» işlemem gerekecek.

Bu «yapı taşları» bitmek üzere iken birbirlerine uydurmaya başlarım onları: kimini şuraya kimini buraya yerleştiririm, seslerini dikkatle dinleyip hangi etkiyi bıraktıklarını kafamda canlandırmaya çalışırım.

Yerleştirme işini tamamlayıp basitçe düşündükten sonra şu kararı veririm: Önce dinleyicilerin ilgisi çift anlamlılıkla uyandırılmalı, kimden yana olduğum anlaşılmayacak; sonra Esenin'in ölümü kendi çıkarları için kullananlardan koparılacak; Esenin, hayranlarının «onlar

sadece donuk uyakları mezar taşına kazımışlar» (*Esenin-Şiiri'nin bir dizesi böyledir*) yaptıklarının üstünde bir övgü ile yüceltmeliyim. Nihayet Esenin'in eserini küçümseyenlere saldırarak dinleyicilerin sempatisini derhal, ama şimdi hafif bir beyitle kendi yanıma çeker, kazanırım. [...] Dinleyici kazanılıp Esenin'in eylemleri ve diğer şeyleri üzerindeki hakkını reddettikten sonra, onu Esenin'in sonunun tamamen anlamsız, önemsiz ve sıradan olduğuna, son sözlerinin anlamı ters dönecek şekilde ifadeler yükleyip ikna ederim.

Bu durum ilkel bir çizimde şöyle görünür:



Dörtlükle temel atılıp mimari plan bitirilir bitirilmez yaratıcı çalışma önemli ölçüde bitmiş kabul edilebilir.

Bundan sonrası artık şiirin nispeten basit teknik revizyonu ile ilgilidir.

Dizenin söylem gücü, mümkün olan en yüksek dereceye çıkarılmalı.

Bunun için en önemli araç mecazdır. O ilk olarak henüz muğlak sosyal misyona verilen cevabı akla getiren başlangıçtaki görsel mecaz değil. Hayır, burada ben temel mecazın gelişmesine katkıda bulunan yan mecazları kastediyorum. Mecaz en sonsuz edebi araçlardan biridir ve son hedefle mecaz olan örneğin imajinizm gibi akımlar, esasen şiirin özellikle teknik yönden bir tek boyutunu işlemeye mahkûm etmişlerdir.

Mecaz yaratmanın yöntemleri çok çeşitlidir.

Mecaz yaratmanın ilkel yöntemlerden bir tanesi benzetmedir. İlk çalışmalarım, örneğin «Pantolonda Bulut», tamamen benzetmeler üzerine kurulmuştur. Hep «gibi», «gibi» ve tekrar «gibi». Bu ilkellik daha sonraki uzmanların «bulut»u şiirimin «doruğu» olarak hükmet-

melerine neden oldu mu acaba? Sonraki çalışmalarında ve «Esenin»'de bu ilkelik doğal olarak ortadan kaldırılmıştır.

[...]

Teknik yönden düzenleme yaparken şiirin sessel niteliği dikkate alınır –sözcüklerin birbiriyle uyumlu birleşimi. İşte bu «sözcük büyüü», bu «belki de yaşamda her şey sadece tiz sadayan dizelerin bir aracıdır» (*Valery Bryusofun bir şiirinden*), bu sessel öge pek çok kimse için şiirin başlıca hedefi olarak anlaşılır; bununla şiir tekrar teknik disiplin düzeyine indirgenir.

[...]

Sesin yüksekliği sorusu da şiir çalışmasının teknik yönüyle ilgilidir.

Bir şiir bir işlevi yerine getirecekse, o zaman tamamen havada (ya da şiirde genelde olduğu gibi), boşlukta bırakmamak gerekir.

Her zaman şiir hangi dinleyici için belirlenmişse o dinleyicinin göz önünde tutulması gerekir. Bugün bu durum özel bir önem taşımaktadır, çünkü kitlenin ilişkiye geçeceği ezgi, konuşma kürsüsü ve sesler, doğrudan seslenmedir.

Ses yüksekliğinin seçimi seyirciye bağlı olmalı: ikna edici mi olacak yoksa rica edici mi, emredici mi yoksa sorgulayıcı mı?

Çalışmalarının büyük çoğunluğu konuşma tonuna göre kaleme alınmıştır. Ama bu ses tonu belirlenmiş olmakla birlikte her zaman için mutlak belirlenmişlik göstermez, aksine ben konferans sırasında konuşma tarzımı her zaman değiştiririm, bu arada seyircinin tek vücut olması için konuşma tarzımı hep ayarlarım.[...]

Bu nedenle birisi şiiri basılmış halde bile farklı atmosferlere göre düzenlerse şaşmamak gerek, belli durumlara göre özel yönelmeler örneğin [...]

Bir şiirin, özellikle konferans için belirlenmiş tandanslı bir şiirin son kıtası önemli anlarından sayılır. Bu son kıtada genellikle en başarılı dizeler yer alır. Bazen bir şiir, sadece buradaki değişikliği haklı kılmak için bütünüyle değiştirilir.

Esenin-Şiiri'ndeki son kıta doğal olarak Esenin'in son dizelerinin başka bir söylemidir. Dizeler şöyleydi:

*Bu yaşamda ölüm yeni değildir hiç,
Ama yaşamak da nihayet ne denli yeni ki.*

Buna karşın ben şöyle diyorum:

*Bu yaşamda ölmek hiç de zor değil,
Yaşamayı becermek de hiç kolay değil.*

Bu şiirle ilgili yaptığım tüm çalışma süresince hep bu dizeleri düşündüm. Diğer dizeleri hazırlarken de –bilinçli ya da bilinçsiz– hep onlara döndüm.

[...]

Mayakovskiy nihayet düşüncelerini sonuçlar olarak tez biçiminde toparlar; burada sadece önceden tam olarak açıklık kazanmayan hususlar ortaya konmaktadır.

1. Şiir yazmak bir üretim olayıdır. Çok zor, çok karmaşık, ama her şeye rağmen bir üretim olayı.

2. Şiir sanatının incelenmesi demek, şiirin saptanmış, tam belli türlerinin üretilmesi değildir, aksine üretim tekniği ile ilgili becerilerin öğrenilmesidir; bunlar kendi açılarından yeni tekniklerin bulunmasına katkı sağlar.[...]

6. Şiirsel patlangaç cikleti üretmek için büyük bir şiir fabrikasını üretime sokmaya gerek yoktur. Bu türden akıl dışı şiirsel saçmalıklarla esasen hiç uğraşmamak gerekir. Ancak şiirden başka ifade olanağı bulunmazsa kaleme sarılmalı. Sosyal bir görev hissediliyorsa ancak o zaman şiir yazılmalı.

7. Sosyal bir ödevi doğru anlayabilmesi için şairin günlük olayların ortasında olması gerekir.[...]

8. [...] Sanatın siyaset dışı olması masalı bütünüyle kaldırılmalı. Bu eski masal yeni yaşama başka bir kıyafetle girdi, «geniş alanlı epik tablo» temizlik maskesi altında (önce epik, sonra nesnel ve nihayet tarafsız), «yüksek üslup» (önce yüksek, sonra soylu ve nihayet ilâhi) ve saire ve saire.[...]

10. Teknik bakımdan işleme işi olarak anılan üretim biçimine kendi başına değer tanınmaz. Yine de şiirsel ürünü yararlı hale getiren odur. Şairler arasındaki farklılığı belirleyen tek şey de işleme yöntemlerinin farklılığıdır.[...]

12. «Sol Cephenin» temsilcileri olarak biz, şiir yaratmanın sırlarının tek sahibi olduğumuzu iddia etmiyoruz. Ama biz tek başımıza bu sırları ortaya çıkarmaya hazırız, bununla birlikte yaratmayı spekülâtif, sanatsal ve dini yüceltmelerle donatmaya hazır değiliz.

Denemem, kendi yolunu çizmiş, edebi yönden deneyimli yoldaşlarının kuramsal çalışmalarını kullanan kişinin iddiasız çabasından ibarettir.

Bunlar uğraşlarını çağdaş konulara yöneltmeli ve bunun da ötesinde doğrudan doğruya şiir çalışmalarının yanında yer almalılar.

Yeterli değil!

Kitlelerin kültürel oluşumundan sorumlu organların estetik dalındaki modası geçmiş zirvalayan dersleri yeniden gözden geçirmeleri gerekir.

PAUL VALÉRY
(1871-1945)

SAF ŞİİR

Bir Konferans İçin Notlar, 1927

M Œuvres I, Gallimard, Paris 1965.

T **Cengiz Ertem.** Metin Fransızca aslından tam olarak çevirilmiştir.

Dünyada büyük bir gürültü koptu (en değerli ama en yararsız nesneler dünyasında demek istiyorum), şu iki sözcük çevresinde büyük bir gürültü koptu dünyada: *Saf Şiir*. Bu gürültü patırtıdan biraz da ben sorumluyum. Birkaç yıl önce, dostlarımdan birinin şiir kitabına yazdığım önsözde, aşırı bir anlam yüklemekten ve şiire ilgi duyan düşünen insanların, bundan birtakım sonuçlar çıkarabileceklerini hesaplamadan bu sözcükleri kullanacak oldum. Bu sözcüklerle ne demek istediğimi çok iyi biliyordum, ama edebiyat meraklılarının dünyasında böyle bir yankı, böyle bir tepki uyandıracaklarını bilmiyordum. Hiçbir şekilde bir kuram ortaya atmak, hele hele bir öğretiyi tanımlamak ve bunu paylaşmayacak olanları aykırı düşünceli insanlar olarak görmek gibi bir niyetim yoktu, dikkatleri bir olgu üzerine çekmek istiyordum yalnızca. Benim gözümde bütün yazılı yapıtlar, dil ile ortaya konan bütün yapıtlar az sonra ele alacağımız ve şimdilik *şiirsel* olarak adlandıracağım özelliklere sahip bazı öğeler, ya da parçalar içerirler. Sözün, düşüncenin en dolaysız, yani en *duygusuz* biçimde dile getirilişinden *bir tür sapma* gösterdiği her seferinde, bu sapmaların salt kolaycı dünyadan ayrı bir ilişkiler dünyasını, bir anlamda, duyumsattıkları her seferinde, bu alışılmışın dışındaki dünyanın büyütülebileceğini az çok kavrarız ve yetiştirilip geliştirilmeye yatkın soylu ve güçlü bir özün parçasını yakaladığımız duygusuna kapılırız; bu öz işlenip kullanıldıkça, sanatın varlığını ortaya koyan şiiri oluşturur.

Bütün bir yapıtın, *duygusuz* olarak adlandırdığım dilin öğelerinden oldukça farklı, oldukça ayırdedici özelliklere sahip öğeler yardımıyla

meydana getirilebilmesi, –bunun sonucunda, şiirselleştirilmiş olsun ya da olmasın, bir yapıt yardımıyla, bir yandan düşüncelerimiz, kalamızdaki imgelerimiz arasında, öte yandan anlatım yollarımız arasında eksiksiz bir *karşılıklı* ilişkiler dizgesinin, –yani özellikle, ruhumuzda bir coşku anının yaratılmasına uygun düşebilecek bir dizgenin varolduğu izleniminin verilebilmesi, işte saf şiirin sorunu kabaca budur. Fizikçinin saf sudan söz ederken kastettiği anlamda *saf* diyorum. Sorunun, şiirsel olmayan öğelerden ayıklanarak *saflaştırılmış* bir yapıtın meydana getirilmesi yolunda başarılı olunup olunamayacağının bilinmesinde yattığını söylemek istiyorum. Bunun ulaşılamayacak bir amaç ve şiirin de ülküsellikten öteye geçmeyen bu duruma yaklaşmak için bir çaba olduğunu düşünmüşümdür hep ve hâlâ da böyle düşünüyorum. Sonuç olarak bir *şiir* olduğunu söylediğimiz şey, bir söylemin içinde yer alan *saf şiir* parçalarından oluşur. Çok güzel bir dize şiirin çok saf bir ögesidir. Güzel bir dize ile bir elmas arasında yapılan bildiğimiz beylik karşılaştırma, düşünen herkesin saf bir nitelik taşımanın değerini bildiğini göstermektedir.

Saf şiir ifadesinin sakıncası ahlâki bir saflığı akla getirmesidir ve bu tür bir saflık da, saf şiir düşüncesi bemin için, aksine, temelde çözümsel bir kavram olduğundan, burada söz konusu değildir. Saf şiir, kısaca, dil ile bu dilin insanlar üzerinde yarattığı etki arasındaki o, biçimden biçime giren çeşitli ilişkiler üzerine yaptığımız öylesine önemli bir çalışmada bize yol gösteren ve genelde, şiir hakkındaki düşüncemizi belirlememize yarayan gözlemlerimizin doğurduğu bir kurgudur. Daha iyisi, *saf şiir* yerine, belki de *mutlak şiir* demek olacaktı, ve o zaman bu ifadeyi sözcükler arasındaki ilişkilerden, ya da daha çok, sözcüklerin kendi aralarındaki tınlayışlarının birbirleriyle olan ilişkilerinden kayanaktan etkilerin araştırılması anlamında kullanmak gerekecekti; bu da, kısaca bize *dilin egemen olduğu bütün bir duyarlılık alanının keşfedilmesini* esinlemektedir. Bu keşif rastgele yapılabilir. Zaten genellikle de böyle yapılmaktadır. Ama bir gün dizgesel bir çerçeveye oturtulması da ihtimal dışı değildir.

Şiir sorunu konusunda kesin bir düşünceye, ya da en azından, bu sorunla ilgili olduğunu sandığım *daha kesin* bir düşünceye sahip olmaya çalıştım ve şimdi bu düşünceyi aktarma çabası içindeyim. Bugün bu düşüncelerin yaygın bir ilgi uyandırması dikkat çekicidir. Bu kadar geniş bir okur kitlesi yalnız şiirle değil, şiir kavramıyla da hiç böylesine ilgilenmemiştir herhalde. Tartışmalara katılıyorlar, eski dönemlerdeki gibi çok az sayıda amatörün ve deneycinin katıldığı çok kapalı gruplarla sınırlı olmayan denemelerin yapıldığı görülüyor; fakat işin harika yönü şu ki, çağımızda neredeyse ilahi diyebile-

ceğimiz bu tartışmalara halkın azımsanmayacak bir bölümünün ilgi, hatta bazen tutku derecesinde bir ilgi duyduğu görülmektedir. (örnek olarak, esinlenmeyi, emeği, sezginin değeri ile sanatın çarpıtıcı değerinin karşılaştırılmasını tartışmaktan daha ilahi ne olabilir? Bu sorunlar ilahi lûtf ve yaratı sorunuyla pek güzel karşılaştırılmaz mı? aynı şekilde, şiirde de öyle sorunlar vardır ki, geleneğin saptayıp belirlediği kuralların karşısına kişisel deneyimin ya da özduygunun verileri çıkarıldığı için ilahiyat alanında karşılaştığımız, kişisel algılama ve tanrısal olayların herhangi bir aracı olmaksızın öğrenilmesi konusu ile farklı dinlerin öğretileri, kutsal kitaplardaki metinler, dogmatik biçimler konusu arasında gözlemlenen sorunlarla ıptatıp benzerlik göstermektedir...)

Ben yine de, salt saptama düzeyinde kalacak, ya da basit bir akıl yürütmenin sonucu olacak hiçbir şey söylememek kaydıyla konuya geliyorum. Şu şiir sözcüğünü yeniden ele alalım ve önce bu güzel ismin farklı niteliklerde iki kavrama yol açtığını görelim. Hem «şiir» deriz, hem de «herhangi bir şiir» deriz. Bir manzaradan, bir durumdan, bazen bir insandan söz ederken bunların *şiirsel* olduklarını söyleriz, öte yandan da *şiir sanatından* söz ederiz ve «falanca şiir güzeldir» deriz. Ama birinci durumda söz konusu olan, hiç kuşku yok ki, bir tür heyecandır; birtakım koşulların etkisiyle, büyüldüğimizi, coşkuya kapıldığımızı hissettiğimiz zaman içinde bulunduğumuz durumla karşılaştırılabilecek bu kendine özgü etkilenmeyi hepimiz biliriz. Bu durumun belli bir iradeyle ortaya konan yapıtlarla bir ilgisi yoktur; ruhsal ve bedensel düzenimiz ile bizi duygulandıran (gerçek, ya da ideal) koşullar arasındaki bir tür uyumdan doğal biçimde ve kendiliğinden meydana gelir. Ama öte yandan *şiir sanatı*, ya da *herhangi bir şiir* dediğimizde bir öncekine benzer bir durumu doğuracak, ya da bu tür bir heyecanı yapay olarak yaratacak vasıtaların söz konusu olduğu açıktır. Hepsisi bu kadar değil. Dahası, bu durumu yaratmaya hizmet edecek vasıtaların konuşulan dilin işleyişine ve özelliklerine ait vasıtalarından olması gerekir. Sözünü ettiğim heyecan nesneler aracılığıyla yaratılabilir; dilin vasıtalarından tamamen başka, mimari, müzik v.b. vasıtalar aracılığıyla da yaratılabilir, ama gerçek anlamıyla şiirin özünde dilin vasıtalarının kullanılması yatar. Bağımsız şiirsel heyecana gelince, bunun insana ait diğer heyecanlardan eşsiz bir nitelikle, hayranlık duyulacak bir özellikle ayrıldığını belirtelim. Onun bu özelliği de bize yanılsama duygusunu, ya da bir dünyanın (yani içindeki olayların, görüntülerin, varlıkların, nesnelerin, sıradan bir dünyayı dolduranlara benzeseler bile bir yandan da bütün duyarlı yönümüzle

yakın ama, açıklanamayan bir ilişki içinde bulundukları bir *dünyanın* yanılmasını vermesidir. Nesneler ve varlıklar –ifademi bağışlayın, *mitikleştirilmişlerdir*; karşılıklı yankılanır duruma gelmişler ve öz duyarlılığımızla *uyum* içine girmişlerdir. Bu şekilde tanımlanan şiir dünyası düş durumu ile, en azından bazı düşlerde oluşan durum ile büyük benzerlikler gösterir. Düşlerimizi belleğimizde yeniden yokladığımızda anlarız ki, bilincimiz kavrayışımızın ürünü olan sıradan oluşumlardan, kendi kanunları içinde dikkati çekecek kadar farklı, bambaşka oluşumlarla dopdolu, doyuma ulaşmış, ya da uyarılmış durumda bulunabilmektedir. Ancak, bazen düş sayesinde tanıyabildiğimiz bu heyecan dünyasına öyle istediğimiz gibi dalıp çıkamayız. *O bizim içimizde kapalıdır ve biz de onun içinde kapalıyız*, bu, elimizde onu değiştirmek için etkili olabilecek hiçbir olanağımızın bulunmadığını ve buna karşılık onun da bizim dış dünyaya dönük daha güçlü eylem yönümüzle bir arada yapamayacağını gösterir. Geçici bir hevesle ortaya çıkar ve keyfince kaybolup gider, ama insan bütün değerli ve geçici olgular için yaptığını, ya da yapmayı denediğini bunun için de yapmıştır: Bu keyfi durumu yeniden oluşturma, arzu ettiği zaman onu yeniden bulma ve sonunda duyarlı varlığının doğal ürünlerini yapay olarak yayma yollarını aramış ve bulmuştur. Son derece belirsiz bu oluşumları, ya da bu yapıları doğadan elde etmesini ve kör zamanın akışından çekip kurtarmasını bir anlamda bilmiştir; bu amaçla daha önce belirttiğim bir çok vasıtayı kullanmıştır. İşte şiirsel bir dünya meydana getirme, bu dünyayı bir daha, bir daha oluşturma ve zenginleştirme vasıtalarının içinde en eskisi, belki de en saygını, bununla birlikte en karmaşık ve kullanımı en güç olanı dildir.

Bu noktada, modern çağda şairin görevinin ne derece incelik istediğini ve bu görevinde şairin ne kadar güçlülükle (şükür ki her zaman bunun bilincinde değildir) karşılaştığını iyice anlaşılır kılmak ve belleklere yerleştirmek zorundayım. Dil herkesin kullanımına açık, ortak bir ögedir; bu yüzden zorunlu olarak kaba bir vasıta, çünkü herkes onu kendi gereksinimlerine göre kullanır, yönlendirir ve kendi kişiliğine uygun olarak değiştirir. Bize ne kadar yakın olursa olsun, düşünme olayı söz biçimine dönüşerek ruhumuzu ne denli yansıtsa yansıtsın, dil yine de *sayılmalı bir kökene* dayanır ve salt *genel kullanıma* dönük bir özellik taşır. Oysa şair bu *yaygın kullanıma dayanan vasıta*dan *özüne herkesin ulaşamayacağı bir yapıt yaratma* yollarını bulup çıkarmayı kendisine sorun edinmelidir. Sizlere daha önce de söylediğim gibi şair için söz konusu olan, herkesin uygu-

ladığı düzen ile hiçbir bağıntısı bulunmayan bir dünya, ya da bir nesneler düzeni, bir ilişkiler dizgesi yaratmaktır.

Bu görevin bütün güçlüğüne kavrayabilmek için başlangıç durumunu, şaire sunulan verileri, imkânları ve nesnesi yine de onunkinden çok farklı olmayan başka bir türün sanatçısıyla karşılaştıracam. *Şaire verilenler ile müzisyene verilenleri* karşılaştıracam. Ne mutlu müzisyene! Onun sanatındaki gelişme yüzyıllardan beri kendisine, tamamen ayrıcalıklı bir konum sağlamıştır. Müzik nasıl oluştu? İşitme duyusu bize *gürültüler dünyasını* verir. Kulağımız kendisine rastgele bir düzen içinde gelen pek çok miktarda duyumu alır ve bunları dört ayrı nitelikte değerlendirir. Oysa ilk çağlara dayanan gözlemlerimiz ve çok eski bilgilerimiz sayesinde, özellikle sade ve ayırdedilebilir ve özellikle birtakım bağdaşmaları, birleşimleri oluşturmaya elverişli olan *sesler dünyasını gürültüler dünyasından* ayırbiliyoruz, –kulak, ya da anlama yeteneği daha bu gürültüler ortaya çıkar çıkmaz bu bağdaşmaların ve birleşimlerin yapısını, bağlantısını farklılıklarını, ya da benzerliklerini algılar. Bunlar saf öğelerdir, ya da saf öğelerden oluşmuşlardır, yani ayırdedilebilirler; kesin olarak tanımlanmışlardır ve en önemlisi, aslında gerçek ölçü aletleri olan aletlerle sürekli ve birbirlerine benzer biçimde üretilme yolları bulunmuştur. Bir müzik aleti, ayarlanabilen ve belli hareketlerle hiç değişmeden belli bir sonucun elde edilebileceği biçimde kullanılabilen bir alettir. Ve işte işitme alanındaki bu düzenlenmenin sonucu: sesler dünyası gürültüler dünyasından çok ayrı olduğu için ve kulağımız da zaten bunları açıkça ayırdetmeye alışık olduğundan, *saf bir ses*, yani kısmen olağan dışı bir ses *kendisini duyurduğunda hemen özel bir havanın doğduğu olur, duyumuz özel bir bekleyiş durumuna girer ve bu bekleyiş genel olarak oluşan heyecanla aynı türden, aynı saflıkla heyecanları doğurmaya yöneliktir* neredeyse. Bir salonda saf bir ses yayıldığında, *bizde her şey değişir*; müziğin ürettiğini bekleriz. Şayet, bunun tersine, bir karşı durum meydana gelirse; bir konser salonunda bir parçanın çalınışı sırasında bir gürültü duyulursa (bir iskemlenin düşmesi, uyumlu olmayan bir sesin çıkması, ya da salondakilerden birinin öksürmesi gibi) o zaman bizde bir şeylerin kesintiye uğradığını, özde bir şeylere karşı gelindiğini, bilmem hangi birleşim yasaasının çiğnendiğini hissederiz; *bir dünya kırılır*, bir büyü dağılır.

Böylece yaratıcı düşüncesi, işine elverişli ortamı ve yolları ilk anda, hem de yanılma ihtimali olmadan bulabilsin diye müzisyenin önünde çalışmasına başlamadan önce her şey hazır. Müzisyenin malzemeyi ve araçları değiştirmesi gerekmeyecek; sadece her şeyiyle belirlenmiş ve hazırlanmış öğeleri biraraya getirecektir.

Ancak bu olup bitenler şair için nasıl bir farklılık gösterir acaba! Onun önünde şu herkesin kullandığı dil, amacına uygun olmayan, kendisi için yapılmamış olan vasıtalar topluluğu uzanıp gider. Bu vasıtaların birbirlerine uygunluklarını kendisi için belirleyebilecek bir fizikçisi yoktur; gam yapımcıları yoktur; ne diyaazonu, ne de metronomu vardır; bu bakımdan bir doğruluk güvencesine sahip değildir; elinde sözlük ve dil bilgisi gibi kaba aletlerden başka bir şey bulunmaz. Üstelik şair, müzisyenin, emirlerini kendisine zorla kabul ettirdiği, *işitme* gibi tek ve belli bir konumda bulunan ve zaten beklentiye ve dikkati seven üst düzeyde organa sahip bir duyuya değil, genel ve dağınık bir beklentiye seslenmek zorundadır, ve bunu da bir-biriyle ilişkisiz iç tahriklerin çok tuhaf bir karışımı olan dil vasıtasıyla yapar. Hiçbir şey dildeki özelliklerin garip bileşkesinden daha karmaşık, daha güç çözümlenebilir değildir. *Ses ile anlamın* ne derece ender uyuşabildiğini herkes iyi bilir; ve ayrıca bir söylemin çok farklı nitelikleri açıklayabildiğini de yine herkes iyi bilir: Bir söylem mantıklı ama her türlü uyumdan yoksun olabilir; uyumlu ama anlamsız olabilir; açık seçik ama her türlü güzellikten uzak olabilir; düzyazı ya da şiir olabilir; bütün bu birbirlerinden bağımsız değişken nitelikleri özetleyebilmek için dilin çeşitliliğini işlemek ve onu çeşitli görünümleriyle incelemek amacıyla ortaya konan bilimlerin hepsinin adını anmak yeterlidir. Dil sırayla *ses* ve buna eklenen *ölçü* ve *dizem* açısından yargılanabilir; bir *mantıksal* ve bir de *anlamsal* yönü vardır. *Belâgatı* ve *sözdizimini* içerir. Bütün bu farklı bilim kollarının aynı metni birbirlerinden bağımsız pek çok biçimde inceleyebildiklerini biliyoruz... İşte, demek ki şair başta karşı karşıya gelinen bu çok çeşitli ve zengin, sonunda, birbirine karıştırılacak kadar zengin niteliklerin hepsiyle bir çatışma içindedir; *sanatının nesnesini*, şiirsel heyecanı üreten makineyi bu çatışmadan elde etmek zorundadır; yani kolay kullanılan aleti, herhangi biri tarafından yaratılmış bulunan kaba aleti, saniyelik gereksinimler için her dakika kullanılan ve yaşayanlar tarafından her an değiştirilen aleti, duyularımıza ya da ruhumuza ilişkin sıradan yaşamımızı oluşturan ve belli bir süreye tâbî olmaksızın rastlantıyla ortaya çıkan bütün durumlardan çok farklı bir heyecan durumunun cevheri olmaya zorlar; dikkatini şiire ayırdığı süre içinde yapar bunu. Sayısız koşullara ve gereksinimlere bağlı olan her mizahtan insan onu kabul edip diğer insanlarla ilişki kurmak için kendi arzusuna ve çıkarına uygun olarak en iyi şekilde kullandığına göre, ortak dilin ortak yaşamdaki karışıklığın meyvası olduğunu abartmadan söyleyebiliriz; oysa şairin dili, bu sayılmalı karışıklığın ürettiği öğeleri zorunlu olarak kullansa bile, *herkesten uzak yaşayan*

bir insanın herkesin bilip kullandığı kaba bir malzemeye, yapay ve ideal bir düzen yaratmak için *harcadığı çabayı* gösterir.

Eğer bu çelişkili sorun tamamen çözümlenebilseydi, yani şair, içinde düzyazıya ait hiçbir şeyin bulunmayacağı yapıtlar, müziksel bir akıcılığın hiçbir zaman kesintiye uğramayacağı, anlamsal bağıntılarının da uyum ilişkileriyle hep bir tutulacağı, *düşüncelerin birbirleri içindeki dönüşümlerinin her türlü düşünceden daha önemli görünebileceği*, yanaçlarla yapılan sözcük oyunlarının kişinin gerçeğini kapsayacağı şiirler oluşturmakta başarı sağlayabilseydi, o zaman var olan bir şeyden söz eder gibi *saf şiirden* söz edilebilirdi. Ama durum böyle değil: Dilin genel kullanıma, ya da günlük olaylara dayanan yönü, mantığa uygun biçimler ve alışkanlıklar ve, daha önce de belirttiğim gibi (kökenlerin sonsuz sayıda çeşitlilik göstermesi, dil kavramlarının çok farklı dönemlerde ortaya çıkması yüzünden) söz dağarcığında rastlanan karışıklık, usa aykırılık, bu tür mutlak şiir ürünlerinin ortaya çıkmasını imkânsız kılmaktadır; ama ülküsel ya da düşsel bir duruma ait temel bilginin, ele alınabilecek her türlü şiirin değerlendirilmesinde çok yararlı olduğunu kolayca tahmin edebiliriz.

Saf şiir düşüncesi, ulaşılamayan bir örneği, şairin çabalarının, gücünün ve arzularının gelip dayandığı son noktayı gösterir...

BİÇİM VE RİTİM

1927

M Aspects of the Novel, London 1927.

T **Ünal Aytür.** –Roman Sanatı, 2. baskı, Adam Yayınları, İstanbul 1985. Adam Yayınları'nın izniyle eserin 8. Bölümünün önemli gördüğümüz yerlerini aldık. Yayınevine gösterdiği bu lütuftan dolayı teşekkür ediyoruz.

Düşsellik ile ermişlik, biri neşeli, öteki ağırbaşlı iki ara oyunuydu. Şimdi oyun bitti; konuşmalarımızın genel planına dönüyoruz. İşe öyküyle başlamıştık. Kişileri ele aldıktan sonra, öykünün içinden kaynaklanan olay örgüsüne geçtik. Bugün ise büyük ölçüde olay örgüsünden kaynaklanan ve kişilerle romanda yer alan öteki bütün öğelerin katkıda bulundukları bir şeyi ele almamız gerekiyor. Romanın bu yeni yönüne ad olabilecek yazınsal bir sözcük yok. Aslında sanat türleri geliştikçe tanımlama bakımından birbirlerine gitgide daha çok bağımlı bir duruma geliyorlar. Biz de önce resim sanatından bir sözcük alarak romanın ele alacağımız yönüne «biçim», sonra müzikte kullanılan bir sözcüğü benimseyerek «ritim» adını vereceğiz. Ne yazık ki, bu sözcüklerin ikisi de açık seçik olmaktan uzak. Biçim ya da ritim sözcüğünü yazına uygularken kimse ne demek istediğini açıkça belirtmiyor; sözlerinin sonunu getirmekten kaçınarak. «Ama elbet biçim...» ya da «Evet ama siz buna eğer biçim dersiniz...» gibi şeyler geveliyorlar.

Biçimin ne olduğunu, değerlendirilmesi için okuyucuda ne gibi niteliklerin bulunması gerektiğini tartışmaya geçmeden önce, örnek olarak iki roman alacağım. Biçimleri açıkça belli olan bu romanlardan birini kum saatine, ötekini büyük bir zincire benzetebiliriz.

Anatole France'ın romanı *Thaïs* kum saati biçimindedir. Romanda önemli iki kişi vardır; bunlar keşiş Paphnuce ile kibar yosma Thaïs'dir. Romanın başında Paphnuce çölde yaşamaktadır, ruhu

kötülüklerden arınmıştır ve mutludur. Thaïs ise İskenderiye'de günah dolu bir ömür sürmektedir. Paphnuce Thaïs'i kurtarmayı kendine görev sayar ve kitabın ortasında geçen bir sahnede karşılaştıklarında bu görevi başarıyla yerine getirir. Kadın bir manastıra kapanır ve kurtuluşu erişir. Ancak bu karşılaşma sonucu bu kez Paphnuce cehennemlik olur. Böylece bu iki kişi, matematiksel bir kesinlikle birbirine yaklaşır, kesişir ve uzaklaşır. Romandan aldığımız tat biraz da bundan ileri gelir. Thaïs'in bu yalın biçimi önümüzdeki güç konuyu incelemekte iyi bir başlangıç noktası olacaktır. Olayları geçiş sıraları içinde düşünürsek, Thaïs'in biçimiyle öyküsü birbirinin aynıdır; Thaïs'le Paphnuce'ün geçmişteki eylemleriyle birbirine bağlı bulunduklarını ve nereye varacağını bilmeden çok yanlış adımlar attıklarını gördüğümüz zaman ise, Thaïs'in biçimi olay örgüsüyle aynıdır. Ne var ki, öykü merak duygumuza, olay örgüsü zekâmıza seslendiği halde, biçim güzellik duygumuza seslenir ve romanı bir bütün olarak görmemizi sağlar. Thaïs'i bir kum saati olarak görmeyiz elbet; kum saati sözünü konuşmalarımız artık bu ileri aşamasında gerçek anlamda almamalıyız; eleştirinin anlaşılması güç özel dilidir bu. Nedenini bilmeden hoş bir duyguya kapılırız; sonra bu duygunun etkisinden kurtulunca, zihnimiz hoşlanmamızın gerisindeki nedeni açıklamaya geçtiği zaman, kum saati gibi geometrik bir benzetme işimize yarar. Eğer Thaïs kum saati biçiminde olmasaydı; öyküsü, olay örgüsü, Paphnuce ile Thaïs'in kişilikleri tüm ağırlıklarını duyuramaz, bu denli bir canlılık kazanamazdı. «Biçim» insana çok katı bir şeymiş gibi gelir, ama romanın hiç de katı bir yanı bulunmayan genel havasıyla bağlantılıdır.

Şimdi de Percy Lubbock'un büyük bir zincir biçimindeki *Roman Pictures* adlı kitabına bir göz atalım.

Roman Pictures toplumsal bir güldürü romanıdır. Olayları anlatan kişi, turist olarak bulunduğu Roma'da Deering adında bir arkadaşına rastlar. Deering iyi yürekli, ama karanlık bir adamdır. Gözünü kiliselerden ayırmayan arkadaşına küçümser bir tavırla çıkışır, onu kentten toplum yaşamını yakından görmeye çağırır. Anlatıcı uysal uysal denileni yapar. Birtakım kişilerle birlikte kahveleri, resim ve heykel atölyelerini, Vatikan'ı, sarayları, her yeri dolaşır. Sonunda, Roma sosyetesinin doruğuna ulaştığını düşündüğü bir sırada, bakımsız, eski, ama soylu bir İtalyan konağında, karşısına çıka çıka o beğenmediği arkadaşı Deering çıkmaz mı. Aslında Deering, anlatıcının konuk geldiği evin hanımının yeğenidir; ama tersine işleyen bir tür züppelik yüzünden, soyluluğunu arkadaşından gizlemiştir. Böylece, baştaki iki

kişinin yeniden bir araya gelmesiyle, halka tamamlanmış olur. Şaşıra sıkıla birbirlerini selamlarlar; şaşkınlıkları hafif bir alayla son bulur.

Roman Pictures'in başarısı büyük bir zincir biçiminde oluşundan ileri gelmez, çünkü kim olsa böyle bir zincir düzenleyebilir. Başarının nedeni, kullanılan biçimin yazarın ruhsal durumuna uygun düşmesidir. Percy Lubbock romanını baştan sona, art arda sıraladığı birtakım küçük sarsıntılarla yürütür; kişilerine karşı ince bir hoşgörüsü var. Ancak bu hoşgörü, varlığıyla bu kişilerin olduklarından daha kötü görünmelerine yol açan bir hoşgörüdür. Romanın iğneleyici, güldürülü, son derece yumuşak bir havası vardır. Kitabın sonuna geldiğimiz zaman, bu havanın somut bir varlığa bürünmüş olduğunu görürüz; içimizde bir sevinç belirir. Bir de şunu görürüz: İki arkadaş soylu İtalyan ailesinin oturma odasında bir araya gelmekle, romanın baştan beri gerektirdiği şeyi yapmış, dağınık durumdaki olayları kendi kişiliklerinin özünden bükülme iperle birbirine bağlamışlardır.

Thais ile *Roman Pictures*, biçime verilebilecek kolay örneklerdir. Ancak, her ne kadar söylemek istediklerini pek bilmeden, romanlarda bol bol çizgilerden, kıvrımlardan söz eden eleştiriciler varsa da, insan her zaman bir romanı ıpatıp benzetebileceği nesneler bulamaz. Bu aşamada ancak şu kadarını söyleyebiliriz: Biçim, romanın estetik yönüdür; gerçi romandaki kişiler, sahneler, sözcükler, kısaca her şey, biçimin oluşmasına katkıda bulunabilir, ama onu asıl yaratıp besleyen olay örgüsüdür. Daha önce gördüğümüz gibi, olay örgüsü güzellik içerebilen bir şeydir ve bu güzellik, nasıl olup da oralara düştüğüne bir parça şaşan bir güzelliştir; gerçekten de, gören gözler için olay örgüsünün derli toplu yapısında Esin Perileri'nin damgası açıkça bellidir, çünkü olaylar arasındaki bağları kurar kurmaz Mantık hazretleri yeni bir yapının temellerini de atmıştır. İşte bu temeller romanın biçim adını verdiğimiz yönünün dayandığı temellerdir. Bizim başlangıç noktamız da burasıdır. Biçim büyük ölçüde olay örgüsünden doğar, bulutları aydınlatan bir ışık gibi onunla iç içedir ve olay örgüsü tamamlandıktan sonra da ortada görünür. Kimi durumlarda güzellik, romanın biçiminden, bütününden, parçalarının oluşturduğu birlikten kaynaklanır. Eğer yalnızca bunlardan kaynaklansaydı, o zaman incelememiz kolaylaşırdı. Ama kimi durumlarda da başka temellere dayanmaktadır. İşte başka temellere dayanan güzelliğe biçim yerine ritim adını vereceğiz. Yalnız, şu anda hâlâ biçim üstünde duruyoruz.

Şimdi de katı bir biçimi, bütünlüğü bulunan bir roman alarak, inceleyelim. Seçtiğimiz roman Henry James'indir, ama gene de biçim yönünden kolay bir romandır. Biraz ayrıntılı olarak ele alacağımız bu

romanda hem başarılı bir çizim örneği izleyecek, hem de yalnızca biçime önem veren bir yazarın neler yitirdiğini görebileceğiz.

Thais gibi *The Ambassadors* da kum saati biçimindedir. Strether ile Chad Newsome da, Paphnuce ile *Thais* gibi yer değiştirirler. Romanı çok beğenmemizi sağlayan şey, sonunda işte bu yer değişikliğinin gerçekleşmesidir. Olay örgüsü incelikle ve özenle hazırlanmıştır; baştan sona kişilerin davranışları, konuşmaları ya da düşünceleriyle gelişir. İçindeki her şey önceden tasarlanmıştır, yerli yerindedir. Romanın önemli olmayan kişileri de ana düşüncesine katkıda bulunur, açılıp gelişmesine yardımcı olurlar. Bunlardan hiçbirisi, *Thais*'de Nicias'ın yemeğindeki geveze İskenderiyeliler gibi, yalnızca süs olarak bulunmaz; hepsinin görevi vardır. Kitabın sonunda nasıl bir etki uyanacağı önceden hesaplanmıştır; okuyucunun yavaş yavaş kavradığı bu etki, tüm gücüyle ortaya çıktığı zaman çok başarılıdır. İnsan, olayları ya da Amerika'dan Avrupa'ya gelen değişik birçok görevliye ilişkin ayrıntıları unutabilir, ama bütün bunların yarattığı simetri duygusu kalıcıdır.

... Kitapları üzerinde çalıştıkça James, bir romanın bir bütün oluşturması gerektiğine gitgide daha çok inanmıştır. Bu bütünlüğün her zaman *The Ambassadors*'daki gibi geometrik bir bütünlük olması gerekmezdi; ama romanda her şey bir tek konu, bir tek durum ya da bir tek olay çevresinde kümelenmeli; bu konu, durum ya da olay, kişilerin ilgisini üstünde toplamalı, bir olay örgüsü sağlamalı, ayrıca kitapta dağınık durumda bulunan görüşleri bir ağ gibi içine alarak kaynaştırıp belleğimize yerleştirmeli, romanı dıştan da iyice sarıp kavramalıydı. Sonunda ortada bir biçim belirmeli, bu biçime uygun düşmeyen her şey ilgisiz uçarı sapmalar sayılarak atılmalıydı. Ancak, insanoğlundan daha uçarı ne olabilir? Tom Jones'u, Emma'yı ve hatta Mr. Casaubon'u Henry James'in romanlarından birine koyacak olursak, roman parçalanıp gider. Oysa bu kişilerin her birini ötekilerin yer aldıkları romanlara koysak, kitabın tümü değil de, yalnızca bir parçası zarar görecektir. James'in romanlarına ancak kendi kişileri uygundur. Bu kişiler cansız yaratıklar değildir; James insan yaşamının göze az çarpan yönlerini çok iyi araştıran bir yazardır; ne var ki, gerek başka romanlardaki kişiler, gerekse bizler birtakım sıradan niteliklerle doluyuzdur; oysa bu nitelikler James'in kişilerinden sökülüp atılmıştır. Bu temizleme işlemi kişilerin ruhlarını arıtan, onlara manevi bir yücelik sağlama amacı gözetilerek yapılmış değildir. Nitekim, James'in romanlarında herhangi bir felsefe (arada bir rastlanan kör inanç izlerini saymazsak), herhangi bir dinsel inanç, ermişçe bir tutum ya da üstün kişilere gösterilen bir ayrıcalık yoktur. Giri-

şilen arındırma işlemi, belli bir estetik etki sağlamak içindir; James bu etkiyi sağlamıştır.

[...]

Katı bir biçimin sakıncası işte budur. Böyle bir biçim, romanın havasının somutlaşmasını sağlayabilir, olay örgüsünün doğal bir sonucu olarak gelişebilir; ama yaşama açılan kapıları kapar ve çoğu kez romancıyı kapalı odalarda sanatçılık oyunları oynar bir duruma getirir. Bir güzellik yaratılmıştır, ancak zorba kılığına girmiş bir güzelliştir bu. Tiyatro oyunlarında, örneğin Racine'in oyunlarında, güzelliğin varlığını kabul edebiliriz, çünkü güzellik sahneye yüce bir sultan gibi kurularak, bildiğimiz sıradan insanların yokluğuna gönlümüzün katlanmasını sağlayabilir. Ne var ki, romanda güzelliğin zorbalığı, gücünü artırdığı ölçüde tatsızlaşır ve arada bir Boon gibi kitapların yazılmasına neden olan bir tepkiye yol açar. Başka bir deyişle, roman sanatsal gelişmeye oyun kadar elverişli değildir. İnsancılığı ya da kullandığı gereçlerin kaba oluşu, buna engeldir. Çoğu zaman okurların biçimden duydukları tat, bu biçimi sağlamak için göze alınan zararları karşılayabilecek ölçüde değildir; bu gibi kimselerin yargısı şudur: «Güzel olmuş ama değmez.»

Araştırmamız burada da bitmiyor. Güzellikten umudumuzu kesmişi değiliz henüz. Acaba romanda biçim dışında herhangi bir yöntemle güzellik sağlanamaz mı? Şimdi ürke çekine «ritim» kavramına bir göz atalım.

Kimi zaman ritim çok kolaydır. Örneğin Beethoven'ın Beşinci Senfonisi, «ta ta ta taam» diye, her kulağın seçebileceği, herkesin ayak vurabileceği bir ritim ile başlar. Ancak bir de senfoninin tümünün ritmi vardır; büyük ölçüde bölümler arasındaki ilişkiden doğan bu ritmi kimi kişiler duyabilirse de hiç kimse ayak vurarak izleyemez. Bu ikinci tür ritim güçtür; aslında bu iki ritim türü birinin aynı mıdır, değil midir, ancak müzikçiler bilebilir. Yazıncı olarak bizim söylemek istediğimiz şudur: «Ta ta ta taam» biçimindeki birinci tür ritim birtakım romanlarda da bulunmakta ve o romanlara güzellik kazandırabilmektedir. Roman alanında, öteki ritim türüne, yani Beşinci Senfoni'nin tümünün ritmi gibi güç bir ritme benzer bir ritim bilmiyorum; ama belki vardır.

Kolay ritim türünü Marcel Proust'un yapıtlarından örneklerle açıklayabiliriz.

Proust'un romanının son bölümü henüz yayımlanmadı; romancının hayranları, bu bölümün de çıkmasıyla her şeyin yerli yerine oturacağını, geçmişin anımsanarak ölümsüzleşeceğini ve böylece romanın tam bir bütünlük kazanacağını söylüyorlar. Ben buna inanmı-

yorum. Bana kalırsa, Proust'un romanı estetik bir bütün olmaktan çok, uzayıp giden bir anlatılar dizisidir; Albertine'e ilişkin ayrıntılarda yazarın yorulmaya başladığı görülür. Belki ileride birtakım yenilikler olabilir, ama bunların romanın tümüne ilişkin kanımızı değiştireceğini hiç sanmıyorum. Proust'un romanı karmakarışıktır, yapısı iyi değildir; ne şu anda herhangi bir biçimi vardır, ne de bitince olacaktır. Ancak gene de değişik parçaları birbiriyle bağlantılıdır, çünkü içten dikişlerle tutturulmuştur, başka bir deyişle, birtakım ritimlere sahiptir.

Romanda birçok ritim örneği gösterebiliriz; büyükannenin resminin çekilişi bunlardan biridir; ama kitabın değişik parçalarını birbirine bağlamak açısından en önemli örnek, Vinteuil'in müziğindeki o «küçük ezgi»nin kullanılışıdır. Bu ezgi, bizde tutarlı bir dünya karşısında olduğumuz yolunda bir duygu uyanmasını sağlamakta her şeyden daha etkili olmaktadır; hatta Swann'ı, romanın kahramanını ve Charlus'ü birbiri ardından yıkıma sürükleyen kıskançlıktan bile daha etkilidir. Vinteuil'in adını ilk kez çok çirkin koşullar altında duyarız. Adı sanı belirsiz küçük bir köy orgcusu olan Vinteuil ölmüştür ve kızı onun anısına kara çalmaktadır. İleride birçok yönde gelişip yayılacak olan bu korkunç sahne geçip gider ve unutulur.

Sonra Paris'te büyük bir evin salonunda, bir keman sonatı çalınır. Sonatın ağır bölümünden Swann'ın kulağına küçük bir ezgi takılır ve bütün yaşamında yer eder. Ezgi hep canlı kalır, ama türlü biçimlere girer. Bir süre Swann'ın Odette'e olan sevgisine eşlik eder. Sonra bu ilişki bozulunca ezgi de unutulur. Derken, Swann kıskançlık duygusuyla kıvrılırken, yeniden ortaya çıkar; kendi kutsal özelliğini yitirmeksizin, aynı anda hem Swann'ın üzüntüsüne, hem de geçmişteki mutluluğuna eşlik etmektedir. Swann, sonatı kimin yazdığını merak eder, Vinteuil'in yazdığını öğrenince, «Bir zamanlar Vinteuil adında küçük bir orgcu tanıdım, ama aynı adam olamaz.» der. Aslında sonat onundur; kızı ile kızının arkadaşı, sonatı kemana uyarlayarak yayımlamışlardır.

Sanki hepsi bu kadardır. Küçük ezgi, romanda ikide bir ortaya çıkar, bir yankı olarak, bir anı olarak Vinteuil'in ezgisiyle böyle karşılaşmak hoşumuza gider; ancak ezginin birleştirici bir gücü yoktur. Derken yüzlerce sayfa ileride, Vinteuil'in ülke çapında ün kazanmasından sonra mutsuz ve silik bir ömür geçirdiği kasabada adına bir anıt dikileceği söylentileri dolaştığı sırada, başka bir yapıtı, ölümünden sonra yayımlanan bir altılısı seslendirilir. Romanın kahramanı altılıyı dinler; dinlerken de kendini yabancı, korkunç bir evrende bulur, o sırada söken uğursuz bir şafak, denizi kızıla boyamaktadır. Birden-

bire hem onun, hem okuyucunun aklına sonattaki küçük ezgi gelir; belli belirsiz ve değişmiş bir biçimdedir, ama kahramanın yaşamına yeni bir yön verir, öyle ki yeniden çocukluk dünyasına döner ve bu dünyanın artık bilinmezliğin derinliklerine gömülmüş bulunduğunu anlar.

Proust'un romanındaki müzik parçaları üstüne yazdıklarını kabul etmek zorunda değiliz; bence müziği aşırı ölçüde görüntüye dönüştürüyor. Romanda birçok kimsenin (önce Swann'ın, sonra da Marcel'in) duyduğu Vinteuil'ün küçük ezgi tümcesi durağan değildir; George Meredith'in kullandığı, örneğin Clara Middleton'a eşlik eden katmerli çiçek açan kiraz ağacı ya da Cecilia Halkett'in dalgasız sular-daki yatı gibi, değişmez simgelerle bir ilgisi yoktur. Böyle bas-makalıp simgeler arada bir yeniden ortaya çıkabilir, o kadar; oysa ritim gelişme olanağına sahiptir; o küçük ezginin hem bestecinin, hem de dinleyenlerin yaşamlarından ayrı bir yaşamı vardır. Neredeyse kitaptaki kişilerden biridir; tam olarak değil elbette. Bu «tam olarak değil» sözünün anlamı şudur: Ezginin gücü, içten dikişlerle romanı birleştirmek, güzellik sağlamak ve okuyucunun belleğini iyice kavramak uğruna harcanmıştır. Ezgi, o karanlık başlangıcından, ke-man sonatı yoluyla altılıya dönüşene değin zaman zaman okuyucu için çok büyük önem taşır. Zaman zaman ise, hiçbir anlam taşımaz ve unutulur gider. İşte bence roman sanatında ritmin işlevi, biçim gibi sürekli olarak ortada görünmeden böyle arada bir belirerek, arada bir gözden uzaklaşarak içimizi şaşkınlık duygusuyla, yenilik ve umutla doldurmaktır.

Beceriksizce kullanılırsa ritim çok sıkıcı olur; kalıplaşarak bir simgeye dönüşür ve bizi sürükleyerek götürecektir yerde, ayağımıza dolaşır. Öfkeyle bir de bakarız ki, ayağımızın altında gene Galswor-thy'nin köpeği John yatıyor. Meredith'in o güzel kiraz ağaçları, yatları bile şiirselliğe açılan pencereler olmaktan ileri gidemez. Kitaplarını önceden tasarlayarak yazan romancıların ritim yaratabileceklerini hiç sanmıyorum; çünkü ritim, romanda uygun bir geçiş noktasına ulaşıldığı sırada, yazarın içinde doğal olarak beliren bir itici güce dayanmak zorundadır. Ne var ki, bu yoldan sağlanan etki çok güzel olabilir; kişilere herhangi bir zarar vermeksizin elde edilebilir ve ayrıca bir dış biçime duyduğumuz gereği azaltır.

«Yineleme artı çeşitleme» diye tanımlayabileceğimiz ve örneklerle açıklayabileceğimiz kolay ritim türü konusunda söyleyeceklerimizi burada bitirmek zorundayız. Şimdi daha güç olan ritim türüne geçi-yoruz. Acaba romanlarda, Beşinci Senfoni çalınıp bittikten sonra duy-duğumuz, çalgılardan yükselmeyip de yapıtın tümünden doğan etkiye

benzer bir etki yaratan herhangi bir şey var mıdır? Senfoninin ilk bölümü, yavaş bölümü ve «trio-scherzo-trio-finale-trio-finale» biçi-minde giden üçüncü bölümü, hep birden zihnimize dolar ve birbirinin içine girerek ortak bir varlık oluşturur. Bu yeni ortak varlık sen-foninin tümüdür ve tam değilse bile büyük ölçüde, orkestranın çaldığı üç büyük ses öbeği arasındaki ilişkiden doğmuştur. Ben bu ilişkiye ritim diyorum. Eğer müzik dilinde başka bir ad veriyorlarsa zararı yok. Şu anda bizim sormamız gereken soru, romanlarda bu ritim türüne benzeyen bir şey olup olmadığıdır.

Ben böyle bir benzerlik bulamıyorum; ama gene de olabilir, çünkü roman belki de kendisine en yakın koşutlukları müzikte bula-bilecektir.

Tiyatronun durumu değişiktir. Tiyatro görsel sanatlardan yararla-nabilir; Aristoteles'in düzen getirme çabalarına da karşı koymayabilir; çünkü oyun yazarı, kişilerinin insan olarak gereklerini karşılamak so-rumluluğunu romancı kadar derinden duymaz. İnsanlar özelliklerini gösterebilmek olanağını en çok romanda bulurlar. Romancıya sanki, «İstersen bizi değiştirip yeniden yarat, ama bizi kitabına almak zorun-dasın,» demektedirler. Baştan beri gördüğümüz gibi, romancının sorunu, bir yandan kişilerini davranışlarında özgür bırakırken, bir yan-dan da başka bir şey, yani güzellik yaratmaktır. Peki, yardım sağlamak değil de, benzerlikler bulabilmek için nereye yönelmeli? Gerçi müzik insanı kullanmaz, karmaşık kurallara, yasalara bağlıdır; ama gene de, bütünüyle duyulunca, romancıya, kendi yöntemleriyle yaratmayı başarabileceği bir güzellik türü sunduğu kesindir. Roman yazarının da müzikteki yayılıp genişleme kavramına dört elle sarıl-ması gerekiyor. Her şeyi derleyip toparlayarak bir sonuca bağlasın, hiçbir şeyi noksan bırakmasın demiyorum; açılsın, yayılsın diyorum. Senfoni çalınıp bitince, senfoniye oluşturan ses ve ezgilerin bağımsızlıklarına kavuştuklarını, bütünün ritmi içinde kendi bireysel özgür-lüklerini bulduklarını, içimizde duyarız. Roman da böyle olamaz mı? *Savaş ve Barış*'ta da az çok buna benzer bir durum yok mu? Sözleri-mize *Savaş ve Barış*'la başlamıştık, onunla bitirmemiz gerekiyor. *Savaş ve Barış* çok dağınık bir romandır; ancak gene de, okudukça arkamızdan güçlü müzik sesleri yükselmeye başlıyor mu? Romani bitirdiğimiz zaman, içindeki her şey birbiri ardından sıralanan savaş stratejileri bile, öncesine göre daha büyük boyutlara bürünmüyor mu?

SANATIN DAR KÖPRÜSÜ

1927

- M** Granite and Rainbow. (New York: Harcourt, Brace & World, Inc.), 1958. Burada: *The Narrow Bridge of Art*.
- T** Sevinç Özer. Deneme İngilizce aslından eksiksiz olarak çevrilmiştir.

Bugün giderek daha fazla sayıda eleştirmen, günümüze sırtını dönüp gözlerini dikerek geçmişe bakıyor. Hiç kuşkusuz akıllıca bir tutum bu; günümüzde yazılanlar hakkında hiçbir yorum yapmayıp bu görevi, kitap tanıtmaya yazıları yazanlara, adları kadar yaptıkları tanıtmaya da geçici olan bu kişilere bırakıyorlar. Ama bazen, kendi kendine soruyor insan, eleştirmenin sorumluluğu yalnızca geçmişe karşı mıdır, gözleri hep geçmişe mi bakmalıdır diye. Eleştirmen bir nebze olsun başını kaldırıp gözlerini, ıssız adadaki Robinson Crusoe örneği, geleceğe çevirerek, adanın sisli, pek seçilemeyen çizgilerine bakıp gelecekte oralara ulaşılabilirliğini neden düşünmez acaba? Bu hesapların nereye kadar doğru çıkacağı hiçbir zaman kestirilemez elbette, fakat bizimki gibi bir devirde böyle varsayımlara hoşgörü ile bakmak eğilimi büyüktür. Çünkü bu devir, olduğumuz yere hızla demir atabileceğimiz bir devir değildir, her şey etrafımızda dönmekte; bizler de hareket etmekteyiz. Ama eleştirmenin görevi, nereye gittiğimizi söylemek, hiç değilse tahmin etmek değil midir?

Belli ki böyle bir sorgulama çok dar bir açıdan yapılabilir, fakat belki kısa bir uzam içinde tek bir mutsuzluk ve zorlanma anından yola çıkarak bunu incelemek ve bu şekilde, bu güçlüğü yendiğimizde hangi yöne gidebileceğimizi tahmin etmek mümkün olabilir.

Önümüzde uzanan bir güçlük, bir doyumsuzluk olduğunu farketmeksizin hiç kimse modern yazını uzun süre okuyamaz. Yazarlar her cephede başaramayacakları şeylere kalkışıyor, kullandıkları biçimleri onlara uygun düşmeyen anlamlar taşımaya zorluyorlar. Bunun pek çok nedeni olduğu söylenebilir, fakat birini seçmek gerekirse, bunun

nedeni şiirin, artık bize, kuşaklar boyu atalarımıza hizmet verdiği biçimde hizmet vermekte yetersiz kalmasıdır. Şiir bize atalarımıza yaptığı gibi özgürce hizmet vermemektedir. Eskiden o denli enerjiyi, o denli dehayı taşıyabilen, büyük sözel kanal, ifade kanalı daralmış, bir kenara atılmış görünmektedir.

Fakat, aslında bu, belli sınırlar içinde geçerlidir; çağımız lirik şiir konusunda zengindir, hatta belki bu konuda daha zengin bir başka dönem olmamıştır. Fakat gerek bizim kuşağımız, gerekse gelecek kuşaklar için öylesine kişisel ve öylesine hapsedilmiş olan lirik cıgıllık umutsuzluğun, ya da kendinden geçmenin ifadesi olarak yetersiz kalmaktadır. Çünkü beyin ürktücü, karışık ve üstesinden gelinemez duygularla doludur. Üç milyon yıllık olan dünyamızda insan yaşamı bir saniyelik bir zaman dilimi ise de insan beyni, sınırsız bir kapasiteye sahiptir. Yaşam bitmez tükenmez bir biçimde güzel, fakat itici; diğer insanlar hayranlık olduğu kadar nefret uyandırıcıdır; inançlar bilim ve din arasında kalarak yok edilmiştir. Bütün beraberlik bağları kopartılmış ise de bir denetim duygusu gereksinmesi süregelmiştir. İşte yazarlar bu kuşku ve çekişme ortamında yapıtlarını vermek zorunda kalmışlardır. Bir gül yaprağının bir kaya kütesini sarıp sarmalamaya uygun olmadığı gibi, iyi bir lirik dokusu bu bakış açısını yansıtmaya artık uygun değildir.

Fakat geçmişte bu tutumu -çelişkiler ve çatışmalarla dolu bu tutum- ki bu tutum, bir karakterin diğer karakterle çatışmasını zorunlu kılarken aynı zamanda genel anlamda biçimlendirici bir güce gerek olduğunu da düşündürmekte ve düzenle zorbalığı birleştiren bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır- ifade edebilmemizi neye boğluyuz diye kendimize soracak olursak, bu soruyu bir zamanlar «biçim» vardı diye yanıtlamalıyız. İşte bu biçim lirik şiir değil, tiyatro idi, Elizabeth dönemi tiyatrosunun şiir diliydi. Bu biçimin bugün artık hiçbir biçimde yeniden yaşatılabilmesi olasılığı yoktur.

Çünkü şiirsel oyunun durumuna baktığımızda onu dünyadaki hiçbir gücün yeniden canlandıramayacağını görürüz. Bu biçim en hırslı, en büyük dehalar tarafından kullanılmış ve kullanılmaktadır. Dryden'in ölümünden bu yana bütün büyük ozanlar şiirsel oyun yazmayı denemişlerdir. Wordsworth ve Coleridge, Shelley ve Keats, Tennyson, Swinburne, ve Browning (gibi bugün yalnızca ölmüş bulunan şairleri saydığımızda bile) hemen hepsi şiirsel oyun yazmışlar, fakat hiçbirisi başarılı olamamıştır. Yazdıkları oyunlar içinde, belki yalnızca Swinburne'in *Atalanta'sı* ile Shelley'in *Prometheus'u* hâlâ okunmakta, aynı yazarların diğer yapıtları ile karşılaştırıldığında, bu oyunlar da giderek daha az okunmaktadır. Bunlar dışında kalan bütün

oyunlar kitaplıklarımızın üst raflarına tırmanmış, başlarını kanatlarının içine sokarak derin bir uykuya dalmışlardır. Hiç kimse de isteyerek onları bu uykudan uyandırmayacaktır.

Yine de bu başarısızlığın nedenini açıklamaya çalışmak, geleceği yorumlamamızda bir ışık tutacaksa, yerinde olacaktır. Ozanların artık niçin şiirsel oyunlar yazamadıkları sorusunun yanıtı helki de bu konuda aydınlatıcı olabilir.

«Yaşama karşı bir tavır» olarak adlandırabileceğimiz belirsiz, gizemli bir şey vardır. Eğer bir an için başımızı edebiyattan kaldırıp yaşama çevirirsek –hepimizin tanıdığı, yaşamla kavgada halinde, hiçbir zaman istediklerini elde edememiş mutsuz insanlar vardır. Bunlar şaşkın, öfkeli, bulundukları yerden her şeyin kötüye gittiğini gören huzursuz insanlardır. Bunların yanında, çok mutlu ve doygun göründükleri halde gerçekte bütün bağlarını koparmış bir başka grup insan da vardır. Bütün şefkatlerini küçük köpeklere ve antika porselele yöneltir, kendi sağlıklarından ve sosyetik olayların iniş çıkışları dışında hiçbir şeyle ilgilenmezler. Fakat, bize asıl çarpıcı gelen, niçin geldiğini de anlayamadığımız bir başka grup daha vardır. Bunlar doğalarının ve koşullarının gereği olan öyle konumlarda bulunurlar ki, önemli konularda yeteneklerini dolu dolu kullanabilirler. Bu kişilerin mutlaka mutlu ya da başarılı olmaları gerekmez, ancak o işte bulunmaktan bir haz almakta, yaptıklarına karşı bir ilgi duymaktadırlar. Belki de bu durum onların içinde bulundukları koşulların, kendilerine uyan bir ortam içine doğmuş olmalarının bir sonucudur. Fakat daha önemlisi, bu durum, bu insanların özelliklerinin mutlu bir iç denge içinde olmasının bir sonucudur. Bu nedenle, bu insanlar, olaylara onları çarpık gösterecek garip bir açıdan bakmazlar; olayları sisli bulanık bir biçimde seyretmezler; ama açık seçik, bir oran duygusuyla, onları iyi kavrayacak bir biçimde gözleyip, eyleme geçtiklerinde kendilerini sonuca ulaştıracak hareketi yaparlar.

Aynı şekilde, bir yazarın da -yaşamı diğerinden farklı da olsa- yaşama karşı bir tavırı vardır. Yazarların da huzursuz bir bakışı, şaşkınlığı, düş kırıklığı olabilir; yazar olarak ulaşmak istedikleri yere ulaşamamış olabilirler. Bu, örneğin, George Gissing'in romanlarında kolayca görülebilir. Sonra banliyölere çekilebilirler, ilgilerini köpekler, düşesler -güzellikler, duygusallıklar, züppelikler- üzerinde yoğunlaştırabilirler. Pek çok başarılı yazarımız bu deneyimleri yaşamıştır. Diğer bazı yazarlar ise doğaları ve koşulları içinde yeteneklerini önemli şeyler konusunda rahatça sergileyip uyumlu gözükabilirler. Sebep hızlı ya da kolayca yazabildikleri, hemen başarılı ve tanınmış oldukları değildir. Edebiyatın bütün önemli

dönemlerinde ve Elizabeth dönemi oyun yazarlarında oldukça göze batan bir niteliği şöyle bir çözümlemeye çalışalım: Bunların hepsinde yaşama karşı aynı tavır varmış gibi, kollarını rahat oynatacakları bir durumda bulunuyorlarmış gibi, içeriği ne denli farklı şeylerden olursa olsun amaçlarına hep uygunmuş gibi görünen bir bakış açısıyla yazıyorlar.

Bu durum, elbette ki, kısmen içinde bulundukları koşulların sonucudur. Halkın okumaktan çok oyun seyretmeye yönelik isteği, kentlerin küçüklüğü, insanları ayıran mesafelerin kısalığı, en eğitilmiş insanın bile içinde bulunduğu cehalet, Elizabeth dönemi yazarlarının düşlerini aslanlar, tek boynuzlu atlar, düşesler, şiddet ve bilinmezliklerle süslemelerini kolaylaştırmıştır. Ne olduğunu tam olarak açıklamadığımız, ancak işin içinde olduğunu hissedeceğimiz bir şey de bu durumu pekiştirmiştir. Bu yazarların hepsinde yaşama karşı kendilerini özgürce ve dolu dolu ifade etmelerine olanak veren bir tavır vardır. Shakespeare'in oyunları şaşkın, baskı altındaki bir kafanın yaratıları değildir; onlar Shakespeare düşüncesinin en esnek kılıflarıdır. Yazar en küçük bir zorlanma hissetmeksizin felsefi konuşmalardan sarhoş dalaşına geçebilir; aşk şarkılarından tartışmaya, saf neşeden derin spekülasyonlara atlayabilir. Bütün Elizabeth dönemi oyun yazarları için söylenecek şey, okuyucuyu sıksalar bile -ki bazen sıkırlar- onların kafalarında korkuya, tedirginliğe yer olmadığı, kısıtlayıcı, ket vurucu, ürkütücü düşünceler beslemedikleridir.

Oysa şiirsel oyun biçiminde yazılmış çağdaş bir oyunu -ki çağdaş şiir için de bu söylenebilir- açtığımızda yazarın rahat olamadığını hemen farkedebiliriz. İlk düşüncemiz onun korktuğu, zorlandığı ve çevresinden tedirgin olduğudur. Ve ne kadar da haklıdır! diye bağırırız gelir. Çünkü hangimiz vücudunu ehramla örtmüş Xenocrates denilen bu adam ile battaniyelere sarınmış Eudoxa denilen bu kadının karşısında sakin kalabilir? Yine de bilinmez bir nedenle çağdaş şiirsel oyun her defasında Bay Robinson değil, Xenocrates hakkında yazılmıştır; Londra'nın Charing Cross Road sokağı değil, Yunanistan'ın Teselya'sında geçiyormuş izlenimi vermektedir. Oysa Elizabeth dönemi yazarları, oyunlarının mekânını yabancı ülkelere taşıdıklarında, kadın ve erkek kahramanlarını, prens ve prensesler olarak göstermek istediklerinde sahneyi bir uçtan öbür uca ince bir perdeyle ayırırlar, olur biterdi. Sahnedeki kişilere derinlik ve mesafe kazandıran doğal bir beceriydi bu. Fakat ülke hep İngiltere kalır, Bohemyalı prensin İngiliz asilzadesinden farkı olmazdı. Bizim modern şiirsel oyun yazarlarımız ise geçmişin ve mesafenin perdesini farklı bir nedenle kullanmak istiyorlar. Onlar derinliği artıran bir perde

değil, gizleyen bir perde arıyorlar; oyunlarını şimdiki zamandan korktukları için geçmiş zamana yerleştiriyorlar. Eğer milattan sonra 1927 yılında beyinlerinde dönüp duran, taklalar atan düşünceleri, hayalleri, sempati ve antipatileri dile getirmeye kalkarlarsa, şiirsel ahlâkın bozulacağının farkındalar; bu nedenle yalnızca kekeliyebileceklerini, sendeleyebileceklerini, odada kalmak, ya da odadan çıkmak zorunda kalacaklarını biliyorlar. Elizabeth dönemi yazarları yaşam karşısında onlara mutlak bir özgürlük sağlayan bir tavır geliştirmişlerdi; oysa çağdaş oyun yazarlarının ya hiç bir tavırları yok, ya da öyle gergin bir tavırları var ki ellerini kollarını bağlıyor, geleceğe bakışlarını karartıyor. Bu nedenle ya hiçbir şey söylemeyen, ya da serbest vezinin olanaklarına uygun düşen bir şeyler söyleyen Xenocrates'e sığınıyorlar.

Yine de acaba kendimizi daha iyi ifade edemez miyiz? Değişen nedir, ne oldu da yazar -kafasındakileri İngiliz şiirinin eski kanallarına boşaltıp- kendini ifade etmekten alıkoyan böyle bir bakış açısına itildi? Bu soruya bir yanıt bulmak için herhangi bir kentin büyük caddelerinde dolaşmak yeterli olacaktır. Cadde boyunca uzanan kiremitten duvar, her birinin içinde, kapısını kilitleyip, pencerelerini demirleterek özel yaşamını korumaya çalışan tek tek insanların yaşadığı kutulara ayrılmıştır. Bu insanlar diğer insanlarla başları üzerinden geçen tellerle, tavandan dökülen ses dalgalarıyla bağlanmışlardır. Bu sesler onlara tiz bir tonla dünyanın dört bir yanında olan savaşları, işlenen cinayetleri, yapılan grev ve devrimleri anlatmaktadır. İçlerinden biriyle konuşacak olursak onun ihtiyatlı, sıröpü, kuşkucu bir hayvana dönüştüğünü, gölgesinden korktuğunu ve faka basmamak için son derece dikkatli hareket ettiğini görürüz. Gerçekte çağdaş yaşamda bir insanın böyle hareket etmesi için hiçbir zorlama yoktur. Örneğin, özel yaşamda şiddet olayları yoktur, bütün karşılaşmalarımızda birbirimize karşı nazik, hoşgörülü ve uyumlu davranıyoruz. Savaş bile bireyler arasında değil, toplumlar ve şirketler arasında yapılıyor. Düello tarihe karıştı. Evlilik bağı kopmaksızın sonsuza dek çekilebilir. Kısacası günlük yaşamda insan eskiye göre daha sakin, daha yumuşak ve daha kendine dönük.

Ama arkadaşımızla şöyle bir yürüyüş yapmak bile bize onun her şeye -çirkinliğe, kirliliğe, güzelliğe, eğlenceye- karşı ne denli duyarlı olduğunu gösterir. Kendisini nereye götüreceğini dikkate almadan her düşüncenin peşine takılır o. Eskiden insanın kendi kendine bile söyleyemediği şeyleri herkesin önünde açık açık tartışır. İşte bu özgürlük ve merak, günümüz insanının en belirgin özelliğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur: Onun kafasında birbirleriyle açıktan açığa

hiçbir ilişkisi olmayan şeyler, garip bir biçimde birbirlerini çağırıyorlar. Önceden tek tek ve birbirlerinden farklı bir biçimde gelen duygular, artık aynı şekilde gelmemektedirler. Güzellik, biraz çirkinlik, eğlence, biraz nefret ve zevk, biraz acı haline dönüşmüştür. Eskiden beyne bir bütünlük içinde giren duygular artık eşikte parçalanmaktadır.

Örneğin bir ilkbahar gecesi, gökte ay, bülbüller şakıyor, söğüt ağaçları nehrin üzerine doğru sarkmış. Evet, ama aynı zamanda yaşlı, hasta bir kadın yağlı paçavralarını iğrenç bir demir parmaklığın üzerinde ayıklamakta. Kadın ve ilkbahar, insanın beynine birlikte girmekte, karışmasalar da harmanlanmaktadır. Birbirlerine bu denli aykırı düşen bu iki duygu, bu birlikte birbiriyle âdeta ısırma ve tekmelemektedir. Oysa bülbülün şarkısını duyan Keats'ın hissettiği duygu, güzellik karşısında duyulan coşkudan, insanın kaderine düşen mutsuzluk karşısında duyulan üzüntüye dönüşse bile tek ve bütüncül bir duygudur. Kendine zıt düşen hiçbir şey yoktur. Onun yazdığı şiirde üzüntü, güzelliğin gölgesi gibidir. Modern düşünce güzelliğin yanında onun gölgesinin değil, güzelliğe zıt düşen bir duygunun bulunacağını söyler. Çağımız şairi öten bülbülden «kirli kulakların tıkacı» diye söz eder. Günümüzde çağdaş güzelliğin etrafında onunla güzel olduğu için dalga geçen alaycı bir ruh dolaşmaktadır; dahası aynayı bize çevirip güzelin öbür yanağında bir çukur ve bir deformasyon olduğunu göstermektedir. Çağdaş kafa sanki bütün duygularını kanıtlamak ister gibi çalışmakta ve her şeyi olduğu gibi kabul etme gücünü kendinde bulamamaktadır. Kuşkucu ve sorgulayıcı tutum, elbette insan ruhunun büyük ölçüde tazelenmesine ve hızlanmasına yol açmıştır. Çağdaş yazında çok keyif verici olmasa da sağlıklı bir içtenlik ve dürüstlük vardır. Oscar Wilde ve Walter Peter ile sıkıntı ve koku yaymaya başlayan çağdaş yazın, Samuel Butler ve Bernard Shaw tüylerini yakmaya başlayıp tuzlarını burnuna sürünce hemen XIX. yüzyıl gevşekliğinden sıyrılıverdi. Gözünü açıp doğruldu, ve hapsirmeye başladı. Bu da doğal olarak şairleri korkutup kaçırdı.

Çünkü şiir her zaman için değişmez bir şekilde güzelliğin yanında olmuştur. Her zaman kafiye, ölçü, sözcük seçimi gibi belli ayrıcalıklar üzerinde ısrar etmiştir. Hiçbir zaman yaşamın alelade amaçları için kullanılmamıştır. Düzyazı her zaman bütün pis işleri üstlenmişti; mektupları yanıtlamış, faturaları ödemiş, makaleler yazmış, söylevler çekmiş, işadamlarının, dükkân sahiplerinin, avukatların, askerlerin, köylülerin gereksinmelerini karşılamıştı.

Oysa şiir papazlarını alıp bu işlerden uzak durmuştu. Belki bu uzaklaşmanın cezasını da esnekliğini yitirmekle çekmişti. Şiir bütün

donatısıyla -peçesi, çelenkleri, anıları, çağrışımlarıyla- konuşmaya başlar başlamaz etkiler, varlığını bize hissettirir. Ancak şiirden şu düzensizliği, bu uyumsuzluğu, şu yergiyi, bu çelişkiyi, merakı... küçük ayrı odalarda doğan anlık, tuhaf duyguları, uygarlığın öğrettiği geniş boyutlu, genel fikirleri anlatmasını istersek, şiirin bunu yapabilme için yeterince hızlı, yeterince yalın ve yeterince kapsamlı hareket edemediğini görürüz. Aksanı kendini ele verecek, tavırları fazla abartılı kaçacaktır. Bunlar yerine şiir bize ihtirasın tatlı lirik çığlıklarını sunacak, krallara özgü bir el hareketiyle bize geçmişe sığınmayı emredecektir. Günümüz düşüncesine ayak uydurmak gerektiğinde ise kendini kurnazlıkla, bilerek, hemencecik ihtirasla çeşitli acıların, sevinçlerin kollarına atacaktır. *Don Juan*'da Byron, bize bir yol gösterip şiirin ne esnek bir araç olabileceğini kanıtlamıştı, ancak hiç kimse onun yolunu izlemedi, sunduğu aracı daha fazla kullanmadı. Biz de şiirsel oyundan yoksun kaldık.

Böylece şiirin ona yüklemeye hazırlandığımız görevi yerine getirip getiremeyeceği konusunu düşünme noktasına geldik. Belki burada taslak olarak kabaca çok genel anlamda özetlenen, ve çağdaş düşünceye atfedilen duygular, kendilerini şiirden çok düzyazıya teslim edip düzyazıda ifade bulabilmektedirler. Belki de düzyazı şiirin yerini almaktadır, ya da almıştır bile, ve bir zamanlar şiire yüklediğimiz görevleri yerine getirmektedir.

O zaman cüret edip, alay edilmeyi de göze alarak, bu kadar hızlı giden bizlerin hangi yöne gittiğimizi görmeye çalıştığımızda düzyazıya yöneldiğimiz tahmininde bulunabiliriz. Yani önümüzdeki on, onbeş yıl içinde düzyazıyı, daha önce kullanmayı hiç düşünmediğimiz amaçlar için kullanmaya başlayacağız. Pek çok sanat biçimini çoktan yiyip bitirmiş olan roman denilen o yamyam, daha da fazlasını midesine indirmiş olacak. Roman adı altında gizlenen, farklı tarzdaki pek çok kitap için de yeni isimler bulmak zorunda kalacağız. Büyük bir olasılıkla sözde romanlar arasında ne ad vereceğimizi bilemeyeceğimiz bir tanesi bulunacak. Düzyazıyla yazıldığı halde biçiminde şiirin pek çok özelliğini taşıyan bir tür olacak bu. Şiirin coşkusuyla, düzyazının aleladeliğini birleştirecek. Dramatik olacak, fakat oyun olmayacak. Okunacak, oynanmayacak. Ona ne isim takacağımızın büyük bir önemi yok. Önemli olan ufukta gördüğümüz bu kitap, saf ve yalın şiirin şu anda dile getirmeyip atladığı ve tiyatronun da aynı şekilde pek konuksever davranmadığı duyguları ifade etmekte kullanılabileceğidir. O halde bu kitabı tanımaya, onunla uzlaşmaya çalışalım ve doğasının, bakış açısının ne olabileceğini şöyle bir düşünelim.

Her şeyden önce onun, tanıdığımız biçimiyle romandan, öncelikle yaşamdan biraz daha uzak durmasıyla ayrılacağını tahmin edebiliriz. Şiirin verdiği kadarıyla yaşamın ana hatlarını verecek, ama ayrıntı vermeyecektir. Düzyazı edebiyatın harikulâde özelliklerinden biri olan olguları belgeleme gücünden daha az yararlanacaktır. Evlerden, gelirlerden, kişilerin mesleklerinden ve karakterlerinden çok az bahsedecek. toplumsal roman ya da çevreci romanla çok az ilişkisi olacaktır. Bu kısıtlamaları yüzünden karakterlerinin duygu ve düşüncelerini yakından canlılıkla ifade etmekle birlikte farklı bir açı kullanacaktır. Buraya kadar romanın yaptığı biçimde yalnızca insanların birbirleriyle olan ilişkileri, ya da birlikteki etkinliklerini vermekle kalmayıp, şiirde olduğu gibi aklın genel fikirlerle ilişkisini ve düşüncenin yalnızlık-taki monoloğunu da yansıtır, bu yönüyle de şiire benzeyecektir. Çünkü romanın egemenliği altında insan aklının bir bölümünü inceledik, ama bir başka bölümünü bıraktık. Yaşamın geniş ve önemli bir kısmının güller, bülbüller, şafak vakti, günbatımı, yaşam, ölüm, yazgı gibi şeyler konusundaki duygularımız olduğunu unuttuk; zamanımızın çoğunu uyuyup düşler görerek, düşünüp okuyarak geçirdiğimizi, çoğu kez yalnız olduğumuzu unuttuk; bütünüyle kişisel ilişkilerle meşgul olmadığımızı, bütün enerjimizi ekmeğimizi kazanmak için harcamadığımızı unuttuk. Ruhbilimsel roman yazarı, ruhbilimini çok rahatlıkla kişisel görüşmelerle sınırlandırma eğilimindeydi. Biz ise bazen bitmez tükenmez, dur durak bilmez aşık olma, aşık olamama çözümlemelerinden kaçmayı özleriz; Tom'un Judith için ne duyduğu, Judith'inse Tom için ne duyup ne duymadığını düşünmekten bıkar, biraz daha kişisel olmayan ilişkileri ararız. Fikirleri, düşleri, düşgücünü, şiiri özleriz.

İşte Elizabeth dönemi tiyatro yazarlarının zaferi, bütün bunları bize vermiş olmalarıdır. Şair yapıtında Hamlet'in Ophelia ile olan ilişkisinin ona özge özelliklerini her zaman aşarak, bize, yalnızca onun kişisel sorgulamasını değil, devleti ve bütün insan yaşamını kapsayacak bir sorgulama halinde sunmayı başarır. Örneğin *Measure for Measure*¹ adlı oyununda Shakespeare ince ruhçözümsel ayrıntılarla dolu bölümleri, derin düşünceleri, olağanüstü düşlemlerle karıştırır. Fakat gözden kaçırmamamız gereken şey, eğer Shakespeare bize bu derinliği, bu ruhsal durumu sunuyorsa, aynı zamanda Shakespeare'in bize başka bazı şeyler vermeye çalışmadığıdır. Yani bu oyunlar «uygulamalı sosyoloji»nin konusu olamazlar. Eğer biz onlara bakarak

1. *Kısasa Kısas* -Ç. N.

Elizabeth döneminin toplumsal ve ekonomik koşullarını ararsak, boşa kürek çekmiş oluruz.

Bu bakımdan roman, ya da gelecekte yazılacak olan roman türü şiirin bazı özelliklerini benimseyecektir. Bu tür, insanın doğa ve kaderle ilişkisinden söz edip insanın düşlerini, düşgücünü dile getirecektir. Fakat aynı zamanda yergi, iç çelişki, sorgulama ile yaşamın genişliği, kargaşası ve kısıtlılığından da bahsedecektir. Dahası, çağdaş düşünce dediğimiz o garip uyumsuzluklar kümesinin kalıbını da alacaktır. Bu nedenle, göğsüne demokratik bir sanat olan düzyazının değerli ayrıcalıklarını; özgürlüğünü, korkusuzluğunu ve esnekliğini de yapııştırıp çıkacaktır ortaya. Çünkü düzyazı her yere girip çıkabilecek kadar alçak gönüllüdür; onun için hiçbir yer girilemeyecek kadar aşağılık, pis ya da sefil olamaz. Hem çok sabırlı, hem de çok mülkiyetçidir. Uzun yapışkan diliyle gerçeğin bütün küçük ayrıntılarını yalayıp yutar, sonra da bu ayrıntıları çok derin labirentlerde biriktirir; arkasında yalnızca mırıltıların, fısıltıların duyulabildiği kapıları sessizce dinler durur. Sürekli kullanılan aracının tazeliğiyle çağdaş aklın bütün önemçelerini izleyebilir ve tipik değişimlerini kaydeder. Arkada bıraktığımız Proust ve Dostoevskiy'e bakarak bunun böyle olacağına karar verebiliriz.

Hem sıradan, hem de karmaşık şeyleri işlemeye uygun olan düzyazı, acaba çok heybetli olan basit şeyleri de anlatabilir mi? Örneğin apansız gelen şaşırtıcı duyguları verebilir mi? Övgü şarkılarını, aşk ilahilerini söyleyip, dehşetle bağırabilir mi? Güllü, bülbulü, ya da gecenin güzelliğini övebilir mi? Şairin şiirde yaptığı gibi bir sıçrayışta konusunun kalbine sıçrayabilir mi? Sanmam. Büyülü ve esrarlı konulardan, kafiye ve ölçüden vazgeçtiği için bu düzyazının ödeyeceği cezadır. Düzyazı yazarlarının cesur oldukları, araçlarını her zaman yeni bir girişim yapmaya zorladıkları doğrudur. Ne var ki, insan düzyazıda «güzel yerler», Horaz'ın dediği gibi «mor yerler» ya da şiir gördüğünde bir rahatsızlık hisseder hep. Mor yere itiraz onun mor olmasına değil, leke olmasındadır. Meredith'in *Richard Feverel* yapıtındaki «Diversion on a Penny Whistle»¹ bölümünü hatırlayın. Bu bölüm ne de hantal, vurgusu bozuk şiirsel bir ritimle başlar değil mi? «Altın gibi çayır; altın gibi akan çaylar, çam ağaçlarının kızıl altın tepesi. Güneş alçalarak toprağa doğru, tarlalarda sulara yürüyordu.» Ya da Charlotte Brontë'nin *Villette* adlı yapıtının sonundaki kasırga betimlemesini anımsayın. Bu bölümler parlak sözlerle dolu, lirik ve süslüdür; onları bir antolojiye alır, ya da romandan

¹ «Penny Whistle Üzerine Oyun». -Ç. N.

çıkararak okursak kulağa çok hoş gelirler; ancak romanın akışı içinde rahatsız edicidirler. Çünkü gerek Meredith, gerek Charlotte Brontë roman yazarı olduklarını söylüyorlardı; yaşama iyice yaklaşmış yazdıklarında bizim bir ritim, gözlem ve şiirsel bir bakış aramamızı istiyorlardı. Biz bu isteği ve çabayı içimizde duyuyorduk; tam yazarın düşgücüne kendimizi sonuna dek bırakmışken, onaylama ve sanrılarla dolu bir trans halindeyken yarı yarıya uyanmak zorunda kalıyorduk.

Şimdi bir başka kitaba bakalım. Bu kitap düzyazı olarak yazılmış ve roman olarak adlandırılması bir tarafa bırakılırsa başlangıçtan itibaren farklı bir tutum benimsemiş. *Tristram Shandy* yaşama mesafe alıp farklı bir ritim tutturarak bizi farklı bir görüş açısına hazırlıyor. Bu şiirle dolu bir kitap, fakat biz onu asla farketmiyoruz. Baştan aşağı koyu bir mora boyanmış olmakla birlikte lekeli olmayan bir kitap. Yansıttığı ruh hali her zaman değişse bile, bu değişimlerde bizi inanç ve onaylamanın derinliklerinden çekip çıkaran ne bir silkinme, ne de bir sarsıntı hissediliyor. Sterne aynı solukta gülüyor, alay ediyor, hatta ağzını bozuyor ve sonra şöyle bir pasaja geçebiliyor:

«Zaman çok çabuk harcıyor: yazdığım her harf, yaşamın kalemimi nasıl bir hızla izlediğini anlatıyor sanki; onun her günü her saati -sevgili Jenny- boynundaki yakutlardan daha değerli ve sanki rüzgârlı bir günde hafif bulutlar gibi başımızın üzerinden uçup gidiyor, bir daha asla dönmüyorlar. Sen saçındaki şu bukleye oynarken -her şey nasıl da değişiyor, görüyor musun? Bak, grileşiyor işte; Hoşçakal demek için elini her öpüşüm ve onu izleyen yokluğun kısa bir süre sonra gerçekleşecek ayrılığımızın habercileri gibi. Tanrım sen her ikimize de acı!

Bölüm IX

Şimdi, bu çığlık çığlığa lafazanlık hakkında dünya ne düşünür bilmem ama bana göre metelik etmez.»

Yazar buradan Toby amcama, onbaşıya, Bayan Shandy ve diğerlerine geçiyor.

İnsan onun yazısında şiirin kolaylıkla ve doğallıkla düzyazıya, düzyazının ise şiire dönüştüğünü görüyor. Sterne kendini kalabalıktan biraz ayırarak, ellerini yavaşça düşgücü, zekâ ve fantezi üzerinde gezdiriyor; bunların yetiştikleri yüksek dallara uzanarak, doğallıkla ve kuşkusuz kendi isteğiyle, aşağıda yerde yetişen daha doyurucu sebzeleri yeme hakkından vazgeçiyor. Çünkü ne yazık ki bazı şeylerden feragat etmenin kaçınılmaz olduğu doğru. Sanatın dar köprüsünü elinizde bütün araçlarla geçebilmeniz mümkün değil. Ya bazılarını bırak-

caksınız, ya da birkaçını elinizden nehrin ortasına düşüreceksiniz, ya da daha kötüsü siz de dengenizi yitirip boğulacaksınız.

Bu nedenle, o zaman bu henüz adı konulmayan roman biçimi yaşamın gerisinde duracak bir biçimde yazılacak, çünkü bu şekilde yaşamın daha önemli konuları için daha geniş bir bakış açısı yakalanacaktır. Bu roman düzyazıyla yazılacak, çünkü düzyazı -eğer ona pek çok romancının yaptığı gibi kucak kucak ayrımı, kovalar dolusu olay yüklemeyip, onu yük hayvanı durumundan kurtarırsanız- bu haliyle, yerden yükselebilmek yeteneği olduğunu size kanıtlayacaktır. Belki bir sıçrayışta değil, ama her şeyi peşine takarak, dalga dalga yükselecek, bunu yaparken de günlük yaşamda insan karakterinin kendine özgü özelliklerini, tuhaflıklarını, oyunlarını sergilemeyi sürdürecektir.

Bununla birlikte hâlâ bir soru yanıtlanmamıştır: Düzyazı dramatik olabilir mi? Hiç kuşkusuz Shaw ve İbsen düzyazıyı çok büyük bir başarıyla ve dramatik yönüyle kullandılar, ama bunu yaparken geleneksel dramatik biçime sadık kaldılar. Bu biçimin, geleceğe dönük olarak, şiirsel bir oyun yazacak yazarın gereksinimlerini karşılayacak bir biçim olmadığı ortadadır. Düzyazı ile yazılan bir oyun, esneklikten uzak, sınırlı ve amaçları açısından aşırı vurguludur. Ağının gözleri arasından söylemek istediklerinin ancak yarısının geçmesine izin verir. Yazar diyaloglarının içine bütün yorumunu, bütün çözümlemelerini koyup, vermek istediği bütün zenginliği sığdıramaz. Fakat yazar yine de, tiyatronun patlayıcı duygusal etkilerine gıpta etmektedir; okuyucularından kan almak istemekte, yalnızca onların zekâlarının duyarlı noktalarına vurmakla, bu noktaları gıcıklaştırmakla yetinmek istememektedir. *Tristram Shandy*'nin anlatım yapısındaki gevşeklik ve özgürlük Toby amca ve Onbaşı Trim gibi karakterleri sarıp sarmalamakta, yüzeye çekmekte, ancak bu iki karakteri iki uca itmemekte, ya da dramatik bir karşıtlık oluşturacak şekilde öne sürmemektedir. Bu nedenle, bu kitabın yazarı için karmakarışık ve çelişkili duygularını, genellemeler ve basitleştirmeler yapabilen çok titiz ve mantıklı bir düşgücünün eline terketmek kaçınılmaz oluyor. Kargaşa çirkindir, şaşkınlık nefret uyandırır, bir sanat yapıtında her şey denetim altına alınmalı ve düzene sokulmalıdır. Yazarın çabası genelleştirmek ve ayırmaktır. Ayrıntıları numaralandırmak yerine onlarla bloklar dizecektir. Böylelikle onun karakterleri -çağdaş romanın ikincil karakterlerinin psikolojinin çıkarları uğruna feragat ettikleri- dramatik bir güce erişeceklerdir. Bundan sonra da, çok iyi seçilemekle birlikte, uzaklarda ufuk çizgisinde; müziğin gücü, manzaranın verdiği zevk, ağaçların görünümünün ya da renk oyunlarının üzerim-

izdeki etkisi, kalabalıkların içimizde uyandırdığı duygular, bazı yerlerde bazı insanlar tarafından bize mantık dışı bir biçimde yöneltilen açıklanamaz öfke ve nefret duyguları, hareket etmenin neşesi, şarabın verdiği sarhoşluk duygusu gibi duygular üzerinde çeşitlemeler gelir. İnsan yazarın ilgi alanlarını, yaşamın geniş bir bölümünü etkileyen, fakat şimdiye dek romancıların dikkatinden kaçmış konuları dramatize etmek için nasıl genişleteceğini tahmin edebiliyor. Romanın her anı henüz söze dökülememiş olağanüstü sayıdaki sezgilerin buluşma noktası ve merkezi durumundadır. Yaşam her zaman onu söze dökmek isteyen bizlerin düşünebileceğinden kaçınılmaz bir biçimde daha zengindir.

Kuşkusuz yaşamı, yukarıda verilen anahatları içinde bile dile getirmeye girişecek yazarın bütün cesaretini toplamak zorunda kalacağını söylemek için kâhin olmak gerekmez. Düzyazının yeni gelen bir yazarın isteklerine boyun eğmek için ilkadım dersleri alacağını düşünmek boşuna olur. Yine de günümüzde sözü edilmeye değer bazı belirtiler varsa, o da düzyazının gelişme içinde olduğudur. Hiç kuşkusuz İngiltere, Fransa ve Amerika'ya dağılmış birtakım yazarlar kendilerine usanç veren bağlardan kurtulup özgürleşiyorlar; bu yazarlar önemli konularda daha kolaylıkla ve doğallıkla söz sahibi olacakları bir noktada bulunup yaşama karşı tavırlarını yeniden belirlemek durumunda olduklarının bilincindedir. Ve herhangi bir kitap bizim ilgi-mizi çektiğinde, onun güzel ya da parlak bir kitap olduğundan değil, yazarın yaşama karşı yeni tavrının sonucu olduğunu biz okuyucular biliyoruz; ve yine, bu tavrın içinde onu devamlı kılacak tohumların çoktan yeşermeye başladığını biliyoruz.

ROMAN ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1931

M Essays, Claassen Verlag, Hamburg 1960. Burada: *Die geistige Lage*.

T **İbrahim İlkhan.** Almanca aslından yapılan bu çeviride konuşma metninin baştan bir paragrafıyla sondan büyük bir bölümü alınmamıştır. Ayrıca konuşmanın başlığı özgün başlığın çevirisi değildir.

Yazarlar olarak başkalarına etki etmemizin şartı, tabii ki edebiyat yetimizdir. Çoğu yazarın sorunlara yanıt aramak için iyi niyetli bir biçimde hazırladığı bildirgeleri ya başarısız kalmış, ya da tersine yazar konuyu bizzat kendisi duyarak yaşamış, bu meseleyi kendi içerisinde yeniden yaratmış, kendine özgü sanatın aracılığıyla gözlerinizin önüne sermiştir. Bununla birlikte yazar, yalnızca günümüz okuyucu kitlesini değil, daha sonra gelecek okuyucuları da hesaba katmak isterse, işte o zaman eseri olağanüstü ve güçlü olmak zorundadır. Unutmamamız gereken bir gerçek var ki, kitaplar hep sanat içermelidir. Günlük beğeni geçici, sanat ise kalıcıdır. Otuz yıl içerisinde egemen olan insan tipleri değişmiş, günümüz insanının hiçbirisi kendisinin nasıl biri olduğunu bile bilemez hale gelmiştir. O halde anlatılanın bizlerden en güçlü olanının, yani yazarın özelliklerini taşıyor olması gerekir.

Bizim içinde yaşadığımız zaman ile ilgili bir tablo çizebilmek, olayların ne anlama geldiğini okuyuculara hissettirebilmek, bu olayları nasıl algıladığımızı ve nasıl insanlar olduğumuzu, sizin kimler, bizim kimler olduğumuzu gösterebilmek için çeşitli yöntemlere sahibiz. Çünkü yazılan bütün romanların ve yaşam betimlemelerinin amacı da zaten budur: Kim olduğumuzu bilmek. Edebiyatın önemli bir konuma sahip olmasının nedeni, sadece doğanın ve insanlar âleminin ayrıntılarını tek tek açıklamasında ve keşfetmesinde değil, insanları hep yeni baştan keşfetmesidir.

Başarılı bir biçimde sunulan olaylar dizisi son derece etkilidir. Böyle bir roman, okuru hem inandırıcılığı, hem de bütünlük oluşturmaması bakımından etkisi altına alır. Hikâyede geçen olaylar fazla abartılmamış ve aynı zamanda da hafife alınmamış; kişiler, ne olduklarından güzel, ne de çirkin gösterilmiştir. Romanda böyle durumlar varsa bile, yazar bunu bilerek yapmamıştır. Günlük hayattaki kişiler ve olaylar, romandakilerin tıpatıp aynısı değil, onların bir aktarımıdır. Böyle bir aktarım beğeniye değer bir başarıdır. Günlük hayattaki başı sonu belli olan tarihsel olaylar yerine yazarın düşüncesi ve ruh hali açısından yansıtmayı öngören paralel bir yol bulunmuştur. Ancak bu yol tarihin kendisi de olabilirdi. Böyle bir durumda artık tarihsel gerçeklik ile yazarın olayları algılaması bir rastlantıya dayanır. Yine de gerçek onun anlatım biçiminde var olan bir şeydir. Gözlemcilerin bir bölümü tarafından yaşanmış olan bu gerçeğin yansıtılması herkesin gerçekleştirebileceği bir durum olmadığından, sadece olayı yoğun bir biçimde yaşayan yazarlar tarafından değerlendirmek mümkün olmaktadır. Romanda söz konusu kişiler, günlük hayattaki bireyler değilmişçesine ortaya çıkan kişilerdir. Okur onları sokakta gözlemleyebilir: Ah, evet, işte ben bu kişiyi tanıyorum! Hayır, yoksa yanılıyor muyum, ama o benim tanıdığım biri olabilir, der.

Bence bu yöntemin avantajları ve dezavantajları var. Burada roman yazarı oluşturduğu dünyayı gerçeklerden, daha önce tanıdığı ve herkesin de kolayca tanıyacağı aynı malzeme ve biçimle, roman kişilerinin yazgı ve suçluluklarını yansıtarak yapar. Böyle bir kurgu daha baştan güvence altına alınmış olur ve daha sonra özellikle işin ehli okurlar tarafından övgü ile karşılaşır. Benzer durumları başka alanlarda da görmemiz mümkündür. Eski Milet şehrinin pazar giriş kapısının aslına uygun bir biçimde bir sergide yeniden düzenlenmesi, sergiyi görmeye gelenleri etkiler. Yine Berlin'deki Ullstein Evi'nin içinin başarılı biçimde, aslına uygun olarak düzenlenmesi de herkesi ilgilendirir. Amacına ulaşan hikâye son derece etkilidir. Burada sözü edilen sanat, her şeyden önce gerçekliktir. Yaşadığımız olağanüstü olayların bir romanın bize hatırlatmasından daha sansasyonel bir şey olmadığı görülecektir. Hikâye eden kimse okurlarına yaptığı etkiden emin olmak bakımından, yazdıklarını daha etkili bir duruma getirmek için, eklemeler yapma gereğini gerçekten duymaz.

Öte yandan raporlar, okurda hep önemsiz tek bir olay, ya da ara oyunu izlenimini uyandırır, hayatın anlamını asla doğrulamazlar. Hayatın anlamı gerçeğe pek uygun düşmemekte, gerçeküstü bir önem kazanmaktadır. Örneğin çok titiz bir biçimde hazırlanmış

mahkeme tutanakları o an için ne kadar heyecan verici olursa olsun, hayatın anlamını burada bulamazsınız. Öte yandan ülkelerdeki ve çağlardaki değişik olaylar ve insanlarla ilgili tamamen doğru ve iyi kurulmuş hikâyeler bile yaşamın anlamını, yaşamımızın bütün zamanlardaki anlamını içermez. Mesele o kadar basit değil; salt doğruluk da hiçbir şey ifade etmez. Büyük romanların hemen hepsi her zaman abartılmış anlatıma sahiptir –gerçeğin kendi ölçü ve yasalarının çok ötesine geçmişlerdir. İnsanların duygu ve düşünceleri o romanlarda daha güçlü ve daha kararlı idi, yazgıları daha etkili, ve nesneler ve olaylar daha güçlü olarak hafif ve coşkulu parlayan havada canlanırdı. Büyük romanlarda üslup vardır –raportörün kullandığı dil değil, tam tersine roman yazarının bütüne etki eden gerilimli ve çok kararlı tutumu sergilenir. Yazar burada şunu der: Beni kutsamadığın takdirde senin yakarı bırakmam.

Büyük roman yazarlarının hepsi şunu hissetmiştir: Olasılıkla gerçek hiçbir zaman biraraya gelmemiş, bir oraya gidip gelmiştir. Önemli olan sadece, sizin yaşam korkunuz, sonuç getirmeyen çabalarınız ve dış kaynaklı duygulardan ve haksız davranışlardan gelen ve sizi yiyip tüketen özlemdir –insanların duyguları ve içinde yaşadıkları toplumlar romanlarımda açık ve seçik bir biçimde dile getirilmiş olup ortada olmaları işte bundandır. Büyük romanların yazarları şunu düşünmüşler: «Ben insanları düşündürerek suç işleyebilirim; belki de bu durumda iyi bir edebi eserin işleniş biçiminden çok, nasıl bir yapıya sahip olduğundan söz etmek gerekebilir. Ben hata yapabilirim, fakat bu hatalar yüzeysel olabilir. Ve belki de otuz sene sonra bu hataların hiç kimse farkına varamaz, çünkü yüzeysel gerçekler daha bugünden unutulmuştur.» Kitabımı okuyanlardan kimisi bugün bile ne okuduğunu daha okurken unutabilir, çünkü o kendi dünyasının ve yaşamının içini yakaladığını görür ve kendini fark edemediği bir aydınlığa çıkmış bulur. Okuma sırasındaki aşırı heyecanlanma durumunda ortada tam gerçek hikâye diye bir şey kalmaz ve kimse de ona üzülmez, ama yaşamın anlamı unutulmuşluk içinden ortaya çıkabilir. Her gerçek büyük roman, gerçek olduğu ve işlediği olayın aşağı yukarı öyle cereyan edebileceği bir yana, aşırı gerçekçidir. Büyük Flaubert'in realist romanların en ünlüsü olan *Madame Bovary* görüldüğü gibi değil, yazarı da bunu biliyordu. Kitabın dili okuyucuyu içinde yaşadığı dünyadan alıp Homer'in de dahil olduğu fikir dünyasına götürmüştür. Oysa o dönemlerde yaşayan Champfleury gibi iyi bir gözlemci böyle bir beceriyi gösterememiştir. Kullanılan dil, cümleleri istençli hale getirip erişilmez parlaklık

kazandırmaktadır. Böyle bir dil kullanımı ise kitabı gerçek yaşamdaki dil kullanımından uzaklaştırıp yaşamın gerçek anlamına yaklaştırır. Kitaptaki dil, bir zihniyetin, bir seviyenin ve hatta zamanla gelişme yolunda ilerleyecek sürekliliğin göstergesidir.

YAZAR VE YAZIN

1931

- M** Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, hrsg. von Adolf Friesé, Rowohlt Verlag, Hamburg 1955. Burada: *Literat und Literatur*.
- T** **Ayten Genç.** Deneme Almanca aslından Türkçeye çevrilmiştir.

Yazarın görünümünü tanıdık görünümler grubuna dahil etme denemesi, bu grupta kendine özgü tarzı ve sanatsal yazında kendine özgü biçimi nasıl bulduğu ve de sanatsal yazında yazarın hangi özelliklerle diğer yazarlardan ayrıldığı sorusunu yanıtsız bırakır. Toplumsal bir kimlik olarak değerlendirildiğinde yazarın ya bir entelektüel, ya da kendini çevresindekilerden soyutlayan bir duygu insanı olduğu görülür. Yazar gerçek bir entelektüel, yani ortalama bir bilgene göre de duygu yüklü görünümüyle zekâ seviyesi düşük izlenimini verir, gerçek bir duygu insanı üzerinde ise duyguları zayıf, kararsız ve gerçek dışı bir entelektüel etkisi bırakır. Yazar konuşurken zorlanır, hiçbir şeye kolayca karar veremez ve bu yüzden de sözlerinde, kararlarında ve duygularında ısrarlıdır. Her ikisi de biraraya getirilirse ve deneyimlerle desteklenirse, duygularıyla zekâsını veya zekâsıyla duygularını yönlendiren tipleri aslında birbirinden ayırmak güçtür, ama yazar olarak kanaatlerinde kararsız olan, mantıksal kararlarına pek güvenilmeyen ve bilgileri sınırlı olan, ancak bu eksikliği de etkileyici bir şekilde esnek, çabuk, geniş bir yelpazede tamamlayan ve aktör yeteneğine benzer bir yetenek ve hazır bulunma durumuyla yabancı yaşam ve düşünce alanlarına uyum sağlayabilen insan ortaya çıkar. Yazarın bu çifte görüntüyü yansıtması, yazarlık mesleğinin aşağılanması gerektirmez. Fakat biz yine de sahne ve aktörün etkileşim içinde olduğunu varsayan edebiyat görüşünden hareket ederek her zaman aynı derecede

önemli olmasa da önemli bir biçimde yazara özgü özellikleri yansıtan bir alanda karşılaşıyoruz. Sanatsal yazının bütün alanlarında sonsuzluk ve bitmemişlik hakimdir. Biçimler birbiri ile karşılaştırıldığında, başı ve sonu olmaksızın yayılır ve biçimlerinin herbirinin bireysel olduğu hiçbir şeyle doldurulmadığı görülür. Sanatsal yazının, eleştirel-estetik alanının tarihsel ve tek tek parçaları dışında düzeni ve mantığı yoktur, aksine gizli bir yasa ya da kaosun örneklerinden oluşur. Onun doğasının kavramsal olarak toparlanabilen bir bağlamdan değil de anılardan oluştuğu söylenebilir, ve parçalanmış anlam yerine yazarın sözüne dayanan böyle bir alan için alıntılama yapıcı olup ve sadece retorik bir süsleme ihtiyacını ifade etmez. Hümanist tiplemesi tarihsel olarak klasiklerle ve İnciden alıntılarla başlamıştır, ve her ne kadar bu alıntılama biçim olarak popüler olmuşsa da, daha çok iç dünyaya yönelmiştir. Bütün sanatsal yazın süreklilik göstermeyen, aksine derinleşen ve derinlerden tekrar yükselen bir alıntı deryasına benzer.

Bu arada zorunlu olarak garip ilişkiler ortaya çıkar. Bu nedenle büyük bir olasılıkla hem biçimsel, hem de hedeflenen anlama bağlı olarak «parçalanmış» olabilir. Yazar kendi içinde hiçbir şekilde kendinden önceki parçalanmış, tamamen «yıpranmış» ve «yeni asimile» olmayan, aksine düzensiz parçalarda iz bırakan yazarlardan başka bir şey bulmaz. Böyle ifadeler için özür dilemek gerekebilir, ancak yazınsal geleneğin bu sürecinin kabul edilebilir mutlak bir açıklaması ve betimlemesi yoktur. Bu süreç içerisinde yazar, aslında biçim ve içerik aktarımlarına bağımlı kalmakta ve onları kendi benliğinde özümsemekte; yani yeni bir şey ortaya koyamamaktadır. Diğer yandan doğallığın ve bireysel anlamın kesinlikle kaybolmadığı söylenmektedir. Bu durum belirgin bir biçimde ikinci bir şeklinin «orijinal olmadığı» kabul edilen, güya sınırsız, ancak yine de kesin çizgilerle sınırlı, şeffaf bir kristalin şeffaf özünde olduğu gibi kendinden önceki biçim ve içeriklerle kaynaşan lirik şiirde kendini gösterir.

Sanatsal yazında ne bağlamın kapsamın büyümesi olarak bir başka büyümeyi gerektirmediği, ne de bireysel olanın sabit bir durum ve amaçsız olarak yanyana duran varyasyonlardan bütünü oluşturmadığı durumda bütünün, bağlamın ve yazarın bireysel katkısının birbirinden ayrılmayacağı özel bir durum görülebilir.

BERTOLT BRECHT
(1898–1956)

EPIK TİYATRO

1936

M Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band, 6. Auflage, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987. Burada: *Das epische Theater*.

T **Hüseyin Salihoglu.** Metin Almanca aslından çevirilmiştir.

«Epik tiyatro» çok kimseye kendi içinde çelişkili bir durum sergiler, çünkü Aristoteles'e göre bir konunun dramatik ve epik aktarım biçimi, temelde birbirinden çok farklı işlemler olarak anlaşılıyor. İki biçim arasındaki fark, hiçbir şekilde birinin canlı insanlar tarafından sunulduğu, diğerinin ise kitap kullandığı noktasında görülmedi. -Homer'in ve Ortaçağ ozanlarının epik eserleri aynı zamanda gösteri eserleri olup Goethe'nin *Faust* oyunu ya da Byron'un *Manfred* dramı gibi en aşırı etkilerine, doğrusunu söylemek gerekirse, kitap olarak erişiyorlardı- dramatik ve epik biçimler arasındaki fark, Aristoteles'ten sonraki değişik yapılarda gözlenip bunların yasaları estetiğin iki farklı dalında ele alındı. Bu yapı biçimleri eserlerin seyirciye sunulduğu çeşitli tarzlara bağlıdır, birisi sahne aracılığıyla olur, öteki kitap aracılığıyla. Ne var ki, bu sunuş tarzlarına bağlı olmadan da «dramatik» ögenin epik eserler içinde, ve «epik» ögenin de dramatik eserler içinde bulunduğu bir gerçektir. Geçen yüzyılda burjuva romanı oldukça çok «dramatik» öge geliştirdi, bundan, konunun merkezileştirilmesi, bölümlerin birbirlerine bağımlı olma anı anlaşılıyordu. Konuşmadaki belli heyecanlanma durumu, güçler arasındaki çatışmanın vurgulanması «dramatik» özelliği ortaya koyuyordu. Anlatı ustası Döblin, anlatıyı dramatik durumun aksine makasla keserek parçalara ayırmanın mümkün olduğunu, ve parçaların hepsi tek tek canlı kaldıklarını belirterek yetkin bir tanımlama getirmiştir.

Burada epik ile dramatik arasında uzun süreden beri bağdaşmaz görünen sertliğin neyin yardımıyla yumuşadığı tartışılacak değil, bu-

rada sadece tekniğin verdiği olanaklar sayesinde sahne donatılarak dramatik sunuş içine anlatı elemanlarının yerleştirildiğine işaret etmekle yetinilecektir. Projeksiyon olanağı, sahnenin motor gücüyle değişme yeteneği kazanması, film, bunlar sahne donanımını yetkinleştirdi. Ve bu, insanlar arasındaki önemli olayların artık öyle kolayca canlandırılmadığı bir zamanda oldu, hareket veren güçlerin kişileştirildiği, ya da kişilerin görünmez, metafizik güçlerin emrine verildiği bir sırada.

Olayların anlaşılması için insanların yaşadığı ortamın büyük ve «anamlı» olarak vurgulanması zorunlu olmuştu.

Bu ortam elbette şimdiye kadar yazılan oyunlarda gösterilmişti, ancak kendi başına bir eleman olarak değil, sadece oyunun baş kişisinin bakış açısından. Kahramanın ona gösterdiği tepkiden meydana geliyordu. Bu, bir fırtınada su yüzeyindeki gemilerin yelkenlerini topladığının ve yelkenlerin indirilmesinin görünüşü gibi görülüyordu. Ama o, epik tiyatrodaki kendi başına ortaya çıkacaktı.

Sahne anlatmaya başladı. Artık dördüncü duvarla birlikte anlatıcı da ortadan kalkmış değildi. Sadece arka plan, sahnedeki olaylara başka yerlerdeki başka olayları aynı zamanda büyük tahtalarda anımsatmak, kişilerin veciz sözlerini belgeler yansıtarak kanıtlamak, ya da çürütmek, soyut konuşmalar için kavranabilir somut sayılar vermek, plastik olup da anlamı net olmayan olaylar için sayılar ve cümleler vermek suretiyle tavrı almakla kalmıyordu -oyuncular da değişimi tam olarak uygulamıyorlardı, tersine, canlandırdıkları kişiye karşı mesafe alıyorlar, evet açıkça eleştiriyorlardı.

Seyircinin kendini dramatik kişiyle özdeşleştirmesine, kendini eleştirisiz (ve uygulamada sonuçsuz) yaşantılara kaptırmasına hiçbir yönden olanak verilmiyordu. Canlandırma, malzemeleri ve olayları bir yabancılaştırma sürecine sokuyordu. Bu, anlaşılır olabilmek için gerekli olan yabancılaştırmaydı. Çok «doğal kabul edilen şeyin» doğal kabul edilmesinden vazgeçilir.

«Doğal olan şeyin» dikkat çekici hale getirilmesi gerekiyordu. Ancak bu şekilde sebep sonuç (etki tepki) yasaları gün ışığına çıkabilirdi. İnsanların eylemleri hem böyle aynı zamanda da başka türlü olabilmeliydi.

Bunlar büyük değişikliklerdi.

[...] *Dramatik tiyatronun izleyicisi şunu söyler:* Evet, bunu ben de çoktan hissettim. -Ben böyleyim işte. -Bu çok doğal. -Bu her zaman böyle olacak. -Bu insanın çektiği acı beni sarsıyor, çünkü onun bir çıkış yolu yok. -Bu büyük sanat: burada her şey doğal. -Ağlayanlarla ağlıyor, gülenlerle gülüyorum.

Epik tiyatronun izleyicisi şunu söyler: Bunu hiç düşünmezdim. –Böyle yapılmamalı. –Bu çok dikkat çekici, nerede ise inamlacak gibi değil. –Bu bir son bulmalı. –Bu insanın çektiği acı beni sarsıyor, çünkü onun için elbette bir çıkış yolu var. –Bu büyük sanat: burada hiçbir şey doğal değil. –Ağlayanlara gülüyor, gülenlere ağlıyorum.

PAUL VALÉRY
(1871–1945)

«COLLÈGE DE FRANCE»DAKİ EDEBİYAT SANATI DERSLERİ ÜZERİNE

1937

M Œuvres I, Éditions Gallimard, Paris 1965. Burada: *De l'enseignement de la poétique au Collège de France.*

T Hüseyin Salihoglu. Makale, Almanca çevirisi olan «Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge, Übertragen von Kurt Leonhard. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1962»'den Türkçeye aktarılmıştır. Yazının edebiyat tarihi ile ilgili giriş bölümüne çeviride yer verilmedi.

Bu tip bir tarih yazımı, edebiyatın varoluş ya da gelişme koşullarının mümkün olduğunca doğru bir imajının ortaya konulmasını, bu sanatın verdiği sonuçların, yöntemlerin ve farklı biçimlerin çözümlemesini hedefine yönelik bir ön hazırlık ya da başlangıç çalışması ister, ya da öngörür. Nasıl ki resim ya da matematik (örneğin) tarihinde bu disiplinlerle ilgili olarak yeterli bilgi olmadan, onların özel tekniklerini bilmeden işin içinden çıkılamazsa, burada da bu koşullar olmaksızın edebiyat tarihi yazmak düşünülemez. Ama edebiyat, görünürde kolay üretilmesinden dolayı (çünkü onun hammaddesi ve aracı dildir ve özel işlenmiş düşünceleri birbirine bağlamaz) uygulanıp doğru duyumsanması için özel bir ön çalışmaya gerek duymaz. Böylesi bir ön çalışmanın gereksizliği tartışma konusu edilmez: bir kalem, bir tomar kâğıt, bir iki karakter ilavesi, işte size bir yazar, bu genel bir düşüncedir.

Antik yazarlar böyle duyumsamıyorlardı, bizim en ünlü yazarlarımız da öyle duyumsamadılar. Hatta eserlerini istençleri ve doğrudan kendi güçleri ile ortaya koymuş olduklarına inananlar bile farkında olmadan bütün bir alışkanlıklar ve fikirler sistemini kendilerine uydurdular; deneyimlerinin meyvaları olan bu fikirler eserlerine etki ediyorlardı. Bütün tanımlamalar, gelenekler, biçimleme için

gerekli olan bütün mantık ve «bağlantılar» konusunda fikir sahibi olmak istemeseler de, o ana karşı sorumlu olduklarına inansalar da, çalışmaları zorunlu olarak bütün bu süreçler oyununu, aklın bu işlev tarzlarını kaçınılmaz olarak yine de harekete geçirmiştir. Bir eserin üzerinde yapılan düzeltisel çalışmalar, kimi yerlerini değiştirmeler, üzerini çizip karalamalar ve özellikle eserlerin etkisiyle kaydedilen ilerlemeler açıkça, keyfilğin, öngörülme-yenlerin, heyecanın, ve hatta o zamanki amacın payının sadece sözde bir üstünlük sağladığını gösterirler. Elimiz çalışırken mekanizmasının şaşılacak karmaşıklığını ve etkin iken topladığı değişik tarzlardaki gücünü bilincimizden saklar. Ama yazdığı şey, yine de sanatsal olmalıdır kuşkusuz; ve oluşturduğumuz her cümle, bileşik ve bir defaya mahsus edim hali gibi tekrarı olanaksız herhangi bir konuya uymalı, anlık algılama ve dürtüleri, imgeleri, düşüncelerin, anımsamaların ve alışkanlıkların bütün «materyali» ile bağdaşıklığını içermeli. Bütün bunlar dilin en yetersiz gözlemlenmesinden «süreç olarak» ortaya çıkarlar.

Bunun dışında diğer basit bir düşünce de bizi *edebiyatın dilin belli özelliklerinin uygulanmasından ve bir tür genişletilmesinden başka bir şey olmadığını ve olamayacağı* varsayımına götürür.

Örneğin edebiyat kendi amaçları için konuşmanın sesli özelliklerini ve ritmik olanaklarını kullanır, oysa bunlar günlük konuşmada dikkate alınmazlar. Hatta onları sınıflandırır, organize eder ve sistematik bir biçimde titizlikle ve belli şekillerde kullanır. Sözcük imgelerinin yan yana yerleştirilmesinden, bunların zıtlıklarından elde edilebilen etkileri geliştirdiği, yoğunlaştırmalar ya da değiştirmeler yaptığı da olur; bunlar zihni, alışılmış dili anlayabilmesi için yeterli olan düşüncelerden daha canlı düşünceler üretmek için teşvik ederler. Bunlar antik devirdeki «retorik»in gayret sarfettiği ve bugün dersten nerede ise kaldırılmış olan «mecazlar» alanına girer. Bunlardan vazgeçilmiş olması esef vericidir. Belâgatlı mecazların oluşturulmasını dilin kendi mecazlarından ayıramazsınız, burada bütün «soyut» sözcükler bir farklı kullanımla, ya da anlam aktarımıyla kazanılıp sonuçta esas anlamları unutulur. Şair, kendi içinde *ortaya çıkmakta olan* dili tekrar keşfettiği için mecazî ifadeleri o denli çok kullanır. Nesneleri yeteri kadar yüksek açıdan gözlersek ayrıca DİLİN bizzat kendisini edebi yapıtların yapıtı olarak göremez miyiz? Bu düzenlemenin her yaratımı mevcut söz dağarcığından ilk ve son defa olmak üzere oluşturulmuş biçimlere yönelik bağlantı olanaklarına geri taşınabilir değil mi?

Böylece sözünü ettiğimiz inceleme, esasen dilin edebi etkilerini belirlemeyi ve ileriye götürmeyi amaç edinirdi; bu inceleme dilin

gücünü ve inandırıcılığını artırması gereken aşırı ve telkin edici buluşları kontrol etmesi gerekirdi, ama o arada kurmaca dili günlük dilden tam olarak ayırmak için konulan yasakları da vs.

Bu birkaç değini, sorunların ne denli çok olduğunu ve dünya kadar malzemeyi anlayışımız çerçevesindeki bir edebiyat kuramının planı için düşünmemize sunduğunu gösterir. Bunun için *edebiyat sanatı* adı bize, eğer sözcük etimolojik anlamda alınır, yani dilin hem öz ve hem de araç olduğu eserlerin kompozisyonu ve yaratımıyla ilgili genel bir isim olarak alınır ve dar anlamıyla şiir kurallarının ya da estetik yönetmeliklerinin toplamı olarak düşünülmezse uygun görünmektedir.

Dilden türetilmiş ve yine kendi bakımından dili etkileyen edebiyat sanatı, sanatlar içinde geleneğin en çok rol oynadığı bir sanattır; öyle ki, belleğin her an ve her *sözcükte* aktif olduğu bir sanat; öyle ki, büyük ölçüde *ara devrelerle* etki eden ve doğrudan algılama olmayan bir sanattır. Aynı zamanda, hatta yarışma biçiminde soyut düşünsel becerileri ve duygusal ve aşırı duyarlı güçleri devreye sokar. Bütün sanatlar içinde en çok sayıda bağımsız bölümleri kapsar ve kullanır (*ses, anlam, sözdizimsel kalıplar, kavramlar, mecazlar...*). Bu şekilde anlaşılınca edebiyatın incelenmesini bir düzene sokmak çok zordur; çünkü temelde özel bir çaba ile yönlendirilen zihnin yaptığı çözümlemeden başka bir şey değildir, ve zihinde ise düzen yoktur: o sadece nesnelerde düzen bulur ya da yaratır; kendisini zorlayan, aralıksız yenilenip çoğalan «düzensizliği» alt edecek bir düzeni yoktur.

Edebiyat sanatı sorunları çözmek için girişimde bulunmaktan çok o haliyle dilsel bakımdan uygun bir biçime sokması gerekir. Ders ve araştırma, her yüksek düzeydeki derste olması gerektiği gibi birbirinden ayrı tutulmamalı; ve o çok büyük bir genel geçerlilik düşüncesiyle başlatılıp sürdürülmeli. Gerçekte yeterli, tam ve hakiki bir edebiyat düşüncesini vermek, eğer onun yerini yeterli açıklıkta belirlemek için duygu ve düşüncelerin ifade alanlarının bütününü araştırılmazsa, onların varoluş koşulları, kimi zaman yazarın en iç edimi bakımından, kimi zaman bir okurun en iç karşı tepkisi bakımından incelenmezse ve eğer içinde geliştiği kültürel ortam dikkate alınmazsa zordur. Bu son değindiğimiz bakış (diğer sonuçlardan ayrı) önemli bir farkı ortaya çıkarır, yani aynı zamanda *okuru tarafından yaratılan* eserlerle (bu eserlerin onun beklentisine cevap verirler, hemen hemen onların bilgileri tarafından belirlenmişlerdir) karşıtı olan *kendi okurunu yaratan* iç yönelimli eserler arasındaki farkı. Yeni ile eski arasında ortaya çıkan anlaşmazlıklarlardan doğan bütün sorunlar ve tartışmalar, gelenekler

üzerine tartışmalar, «küçük okur kitlesi» ile «büyük okur kitlesi» arasındaki karşıtlıklar, eleştirinin değişen tutumu, eserlerin zaman içindeki yazgıları ve değerlerinin değişmesi vs. bu ayırımdan yola çıkarak yansıtılabilir.

Halbuki, bir *edebiyat öğretiminin ve biliminin* önemli bölümü yazarın etkinlik mekanizmasının (daha *çarpıcı* biçimde söyleyecek olursak) çözümlemesi ve bunu daha az belirleyici olan ve bu etkinliğin gerek duyduğu diğer koşullarla («esinlenmek», «duyarlık» vs.) karşılaştırılması olmalı.

Kişisel gözlem, hatta içe bakış burada belirleyici kullanım elde eder, bunun için kişinin yapabildiğince açık ifade etmeyi görev bilmesi şarttır. Doğrusu sanatlarda ve özellikle de edebiyatta terminolojinin kesin olmadığını kabul etmek lâzım: *biçim, üslup, ritim, etkiler, esinlenmek, kompozisyon* vs. anlaşılan sözcüklerdir kuşkusuz; bununla birlikte, kullanan kişilerin kendi aralarında bunları anladıkları derecede anlaşılırlar. Bunun dışında *cümle* ya da *dize*, hatta *ünsüz* gibi basit sözcüklere eskiden olduğu gibi kötü tanımlar veriliyor.

Sonuç olarak Collège France'da yapılacak edebiyat sanatı dersi, edebiyat tarihine verilecek yeri tartışmaktan, ya da ona karşı durmaktan uzak olmalı. Hatta bu ders ona bir giriş, bir anlam ve bir amaç kazandırmalı.

PAUL VALÉRY
(1871–1945)

ESTETİK YARATMA

1938

M Œuvres I, Éditions Gallimard, Paris 1957. Burada: *L'invention esthétique*

T **Fahrettin Arslan.** Fransızca aslından tam olarak çevirilen yazı, «Centre International de Synthèse» tartışmaları için hazırlanmıştır.

Düzensizlik, bir çeşit «düzen» olarak tanımlanan «yaratmanın» özünde vardır.

Bu düzen yaratma, bir yandan «anamlı» şekiller, izdüşümler veren doğal nesnelerdekilere benzeyen *kendiliğinden oluşumlar*; öte yandan da *bilinçli edim* (yani *amaç* ve *araçları* birbirinden ayırt eden ve bunları ifade etmeğe olanak veren edim) arasında meydana gelir.

Kısaca söylersek, sanat eserinde her zaman iki bileşen bulunur: Birincisi oluşumlarını algılayamadığımız, ve, daha sonra, edimler sayesinde değişikliğe uğratılabilirler de edim olarak ifade edilmiyeni bileşenler; ikincisi *eklemlenmiş* ve bir düşünme süreci sonunda ortaya çıkan bileşenler.

Bu bileşenler her sanat eserinde belli oranlarda bulunurlar –bu oranın sanatta hatırı sayılır rolü var. Bileşenlerden birinin, ya da öbürünün ağır basmasına göre değişik dönemler ve ekoller ortaya çıkar. Sanatın zamansal bakımdan kesintisiz akışında tarihsel kilometre taşlarını oluşturan bu ardışık tepkiler, genelde bu oranların değişmesinden kaynaklanır; eserlerin temel niteliğinde bazen kendiliğinden olanın ardından, düşünülmüş olan gelir, bazen de bunun tersi olur. Ancak, bu iki etken hep vardır.

Örneğin beste yapmak, «sesler dünyasından» kopup gelen ezgisel ve ritmik düşlemleri *ifade işaretlerine* (ses bilirtileri olarak ortaya çıkarlar) dönüştürmeyi gerektirir –bunlara «düzensizlik» ya da daha çok düşünülebilen ve mümkün olan düzenlerin potansiyel toplamı

Bilinçli çalışmanın ve bunu *edimlere* ayrıştırma sorununun ayrın-
tısına girmeyeceğim. Sadece şiirsel buluş alanı ile ilgili çok kısa bir
fikir vermeye ve çok sık yapıldığı üzere bu alanın hiçbir koşula ve
hiçbir konuya bağlı olmayan düş gücü ile karıştırılmaması gerektiğini
anlatmaya çalıştım.

PAUL VALÉRY
(1871–1945)

ŞİİR SANATI VE SOYUT DÜŞÜNMEK

1939

M Œuvres I, Éditions Gallimard, Paris 1965. Burada: *Poésie
et pensée abstraite*.

T **Hüseyin Salihoğlu.** Valéry'nin 1939'da Oxford Üniver-
sitesinde verdiği bu konferansın . «Şiir sanatı» ile «soyut
düşünme» arasındaki karşıtlığı çözümleme biçiminde orta-
dan kaldırmaya çalıştığı ilk paragraflar, Almanca «Zur The-
orie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge, Übertragen von
Kurt Leonhard. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1962»'den
Türkçeye yapılan bu çeviriye alınmamıştır.

Önce içimizde şiirsel gereci kuracak olan etkileyici ve *hep rastlan-
tısız* olan titreşimin nerede olduğuna ve her şeyden önce onun etkile-
rinin ne olduğuna bakalım. Sorun kendini şu biçimde ortaya koyar:
şiir sanatı bir dil sanatıdır; sözcüklerin belli biçimde yapılan bağlantı-
ları bir heyecan yaratabilir, diğerleri bunu yapmaz, bizim *şiirsel* dedik-
lerimiz yapar. Ne türden bir heyecandır bu?

Ben bunu kendimde dünyadaki olası bütün şeylerin, ister dış, ister
iç olsun –canlı varlıklar, olaylar, duyumsamalar ve hareketler–, gün-
lük görünümlerini korumakla birlikte bir anda genel duyarlılığımızın
biçimleri ile tanımlanması olanaksız, ama şaşılacak bir ilişki içinde
bulunmaları belirtisinden tanırım. Yani bu bilinen şeyler ve varlıklar
–ya da onların temsil ettikleri düşünceler– belli ölçüde başka değerler
kazanırlar. Karşılıklı olarak birbirlerini çağırırlar, günlük kurallardan
çok başka bir biçimde birbirlerine bağlanırlar; onlar (bu ifadeyi kul-
lanmama izin verirseniz) *müzikşelleşmişler*, birbirlerini karşılıklı
olarak yankılandırıp aynı zamanda bir uyum içine girerler. Şiir
dünyası, böyle tanımlanacaksa, düş dünyasından beklediğimizle büyük
benzerlik gösterir.

Düş sözcüğü burada kendini gösterdiğine göre, modern zamanlarda, romantik devirden beri, *düş* kavramı ile *şiiir* kavramı arasında bütünüyle bir açıklama karmaşasının ortaya çıktığını hemen söylemek isterim. Zorunlu olarak ne *düş*, ne de *düş* görmek *şiiir*seldir; ama olabilirler: *rastlantının* biçimlediği bir oluşum sadece *rastlantı* sayesinde uyumludur.

Bununla birlikte *düş*leri anımsamamız bize genel ve çok sayıdaki deneyim sayesinde, bilincimizin dolup taşmasını, tamamen doyurulmasının ise içinde nesnelerin ve varlıkların uyanık durumda olduklarının aynıymış gibi göründükleri *varolma* biçiminin üretilmesi sayesinde mümkün olacağını, ama onların anlamları, ilişkileri, değişmelerinin ve birbirlerinin yerine geçmelerinin tarzı bütünüyle başka olduğunu öğretir. Eğer *uzmanlaşmış* duyularımızın duyumsamaları tarafından denetlenmezlerse, kuşkusuz sembol ve alegoriler gibi *genel* duyumsamamızın değişimini sergilerler. *Şiiirsel durum* aşağı yukarı aynı biçimde ortaya çıkıp gelişerek sonunda içimizde dağılır.

Bu demek oluyor ki, «*şiiir*» diye de adlandırılan bu duygu tamamen düzensiz, geçici, istek dışı ve dağılmaya uygundur; ve biz onu nasıl aldıysak aynı yolla kaybederiz: *rastlantıyla*. Ama *şair* olmak için bu duygu yetmez, düste hazine görmenin uyanınca onu ayak ucunda parıldayıp bulmaya yetmeyeceği gibi.

Sözlerime kızmayınız, ama bir *şairin* *şiiirsel* durumu duyumsamak görevi yoktur: bu özel bir konudur. *Şairin* görevi bu durumu başkaları nezdinde yaratmaktır. *Şair* –ya da en azından herkes kendininkini tanıır– okuru bu «*esinlenme*» durumuna dönüştürmesi gibi basit bir olgu ile tanıır. Çok yalın olarak ifade edersek *esinlenme*, okuyucunun *şairine* yüklediği sevgi dolu değerdir: okur, bize kendi içinde gelişen şiddet ve sanatsal yeteneğin transandan hizmetlerini devreder. Bizde kendi hayretinin mucizevi nedenini arayıp bulur. Ama doğal *şiiir* etkisi ile bu etkinin herhangi bir eser tarafından sentetik olarak yaratılması çok farklı şeylerdir; bir duyumsama ile bir hareket kadar farklıdır birbirinden. Planlı biçimde ortaya konan olay, apansız ortaya çıkan olaydan çok daha karmaşıktır, hele dil gibi geleneksel bir alanda sonuç verecekse. Buradaki açıklamalarımda alışlagelmiş olarak *şiiir* sanatına karşı ileri sürülen o ünlü SOYUT DÜŞÜNMENİN ortaya çıktığını görüyorsunuz. Bu konuya hemen döneceğiz. Bu arada, *şiiirsel* durum ile, ya da bizzat yaratısal ve kökensel olmak koşuluyla *şiiirsel* heyecan ile bir eserin yaratılması arasında ne tür bir farkın bulunduğunu kendim, hatta en hayret verici açıklıkla nasıl hissettiğimi fark edersiniz diye size gerçek bir hikâye anlatacağım. Aşağı yukarı bir yıl önce kendi üzerimde yaptığım çok şaşırtıcı bir gözlem söz konusudur.

Herhangi can sıkıcı bir meseleden dolayı yürüyüp çeşitli manzaraların etkisiyle kendimi dinlendirmek için dışarı çıkmıştım. Oturdum cadde boyunca giderken birdenbire bir ritmin *etkisine kapıldım*; bana kendini zorla kabul ettiriyor ve çok kısa bir süre sonra da yabancı bir etkinlik izlenimini veriyordu. Sanki birisi benim *yaşam makinemi* kullanıyordu. Başka bir ritim birinciye katıldı ve onunla kenetlendi, her iki yasallıklar arasında herhangi bir türden *enine* bağlantılar oluştu (yeteneğime göre açıklıyorum). Böylece adım atan bacaklarımın hareketiyle kendi kendime mırıldadığım, ya da daha çok *benim kişiliğim aracılığı ile* mırıldanan herhangi bir ezgi birleşiyordu. Kompozisyon gittikçe karmaşıklaştı ve karmaşıklık bakımından kendimin akıl yoluyla alışılmış ritmik yeteneğime göre üretebileceğim her şeyi gölgede bıraktı. Bunun üzerine bahsettiğim yabancılık duygumu, sevimsiz ve hemen hemen huzursuz edici bir durum almaya başladı. Müzisyen değilim, müzik tekniğinden de hiç anlamam; bir de ne göreyim, baktım çok sesli çalınan bir partitürün kurbanı olmuştum, bir *şair* için hiçbir zaman düşünilemeyecek bir karmaşıklık. Kendi kendime dedim ki, burada kişi ile ilgili bir yanlışlık var, bu lütuf yanlış birinin başına kondu, çünkü böyle bir yetenekle bir şey yapamazdım –kuşkusuz ki bu bir müzisyen için değer, biçim ve süreklilik kazanırdı, oysa kendilerini ören ve temizleyen bu sesler bana boş yere bir eser bağışlıyorlardı; o eserin ustaca ve iyi düzenlenmiş ardışıklığı karşısındaki bilgisizliğim, hayrete düşüp ümitsizliğe kapıldı.

Yirmi dakikalık bir süreden sonra birdenbire büyü kayboldu; beni Seine nehrinin kıyısında ortada bıraktı, fabelde kuluçkaya yattığı yumurtadan kuğu çıktığını gören ördeğin şaşkınlığı içindeydim aynen. Kuğu uçtuktan sonra hayretim düşünmeye dönüştü. Artık yürümenin, sık sık düşüncelerin canlı akışını teşvik ettiğini ve yürüyüş tarzımla düşüncelerim arasında belli bir etkileşimin oluştuğunu anlamıştım, bu arada düşüncelerim yürüyüşümü değiştirirken yürüyüşüm düşüncelerimi etkiliyordu –bu, gerçekten dikkate değer, ama nispeten kavranabilen bir şey. Farklı «tepki hızlarımızdan» bir ahenkleşme oluşuyor kuşkusuz ve sadece kaslarla yapılan bir etkinlikle imgeler, yargılar ve sonuçların çeşitli ürünleri arasında karşılıklı değişimin olanaklı olması çok ilginç.

Sizlere anlattığım durumda, benim içimde *fikirler* denilen imgelerin, iç sözlerin ve gizil eylemlerin doğmasını etkilemek yerine, adım atma hareketim kendini ritimlerin sanatsal sistemiyle bilincime aktarması cereyan ediyordu. Fikirlere gelince, bunlar benim bildiğim bir türün konusudurlar; bunlar not edebildiğim, oluşturabildiğim ve

kullanabildiğim şeylerdir... Ama bunları, beklenmedik ritimlerim için söyleyemem.

Bundan ne elde ediyoruz? Yürürken düşünsel ürünün beynimde önceden verilen genel bir heyecana denk düştüğünü düşündüm; heyecan kendini tatmin ediyor, yapabildiğince hafifletiyordu ve sadece enerji harcanınca, fikir ya da anılar ya da dağınık mırıldanan ritimler olmaları önemli değildi. Heyecanlanma, o gün bir an *müzikten hiçbir şey anlamadığını bilen kişi* henüz bilincimde uyanmazdan önce, kendini geliştirmekte olan ritmik sezgiye dönüştü. Sanırım, *kişi uçamadığını biliyorsa* uçmayı düşleyen bir insanda henüz gerçekleştiremediği gibi bir şeydir bu.

Bu uzun «gerçek hikâyeden» dolayı affınızı rica ediyorum –en azından bu türün herhangi bir hikâyesi kadar gerçektir. Söylediklerimin ya da söylediğimi sandıklarımın *dış dünya* dediğimiz şeyle *vücudumuz* olarak adlandırdığımız şey ve *bilincimiz* dediğimiz şey arasında cereyan ettiğini –bu üç büyük güç arasında belli açıklanmamış bir ortak çalışmanın istendiğini, bütün bunların hepsini düşünüyoruz.

Bunu size neden anlattım? Bilinç sayesinde kendiliğinden yaratma ile –ya da daha çok *duyumlarımızın bütününün* yardımı ile– eserlerin meydana getirilmesi arasındaki farkın nerede olduğunu gözler önüne sermek için yaptım. Hikâyemde bana müziksel bir eserin hammaddesi cömertçe bağışlandı; ama buna kendini kaptırıp, sıkı sıkıya tutunarak yansıtacak olan iç yeteneğim yoktu. Büyük ressam Degas bana hem doğru, hem de basit olan Mallarmé'in sözünü sık sık anlatmıştı. Degas zaman zaman şiirler yazardı, arkada çok nefis olanlarını da bırakmıştı. Ressamlığının yanında bu işle uğraşırken büyük zorluklarla karşılaşmıştı. (Ayrıca o, her sanatın mümkün olan zorluklarını ortaya koymak için yaratılmış bir adamdı.) Günün birinde Mallarmé'ye şöyle der: «Zanaatınız çok cehhennemlik bir durum gösteriyor. İstedğim şeyi yapamıyorum, ama fikirlerle doluyum...» Ve Mallarmé ona yanıt verir: «Şiirler fikirlerle yapılmaz ki, sevgili Degas. *Sözcüklerle* yapılır.»

Mallarmé haklıydı. Ama Degas fikirlerden söz ederken eninde sonunda kendilerini *sözlerle* ifade edecek olan iç konuşmaları, ya da imgeleri düşünüyordu. İşte içindeki fikir adını verdiği bu sözler, bu cümleler, bilincin bütün niyetleri ve algıları –bütün bunlar şiir koyamazlar ortaya. Yani başka bir şeyin olması gerek –bir değişim, bir biçim değiştirme, ister doğrudan olsun ister olmasın, ister kendiliğinden olsun ister olmasın, ister çalışılmış olsun ister olmasın–, zorunlu olarak fikir yaratan düşünce arasına, bir yandan etkinliklerin

ve iç soruların ve kararların çokluğu arasına, öte yandan günlük konuşmadan farklı olan konuşma arasına bir şey girmeli: garip düzenleriyle dizeler yani, *kendi kendilerini yaratma zorunluluğu ihtiyacının dışındaki* hiçbir ihtiyaca uymak zorunda olmayan dizeler, hep sadece ortada görünmeyen şeyleri, ya da derin ve gizli duyumsanan şeyleri konu eden dizeler; sanki konuşan değil de *başka* biri tarafından yapıldığı, dinleyene değil de *başka* birine yöneltildiği izlenimini veren tuhaf konuşmalar. Bütününü ele alınca, bunun *dil içinde bir dil* olduğu görülür.

Bu sırlara biraz daha ayrıntılı olarak bakalım.

Şiir sanatı bir dil sanatıdır. Bununla birlikte dili günlük ilişkiler yaratır. Önce insanlar arasındaki anlaşmanın sadece günlük ilişkilerle ve günlük ilişkilerin bize verdiği onayla birazcık kesinlik kazandığını belirleyelim. *Sizden ateş rica ediyorum. Siz bana ateş veriyorsunuz.* Beni anladınız.

Ama benden ateş rica ederken belki de bu birkaç önemsiz sözcükleri belli bir vurgu ile telâffuz ettiniz ve belli bir ses rengi ile söylediniz –sesi belli bir gölgelemeyle ve belli bir yavaşlıkla, ya da belli bir hızlandırma ile; bunları farkettim. Sözlerinizi anladım, çünkü üzerine düşünmeden istediğiniz şeyi, birazcık ateşi, size uzattım. Ama mesele bununla bitmedi. Tuhaf: Küçük cümlelerin vurgusu ve aynı zamanda şekli içime dönüyor, kendini içimde tekrarlıyor; sanki benim içim hoşuna gidiyormuş; ona nasıl öykündüğümü zevkle dinliyorum, o küçük, nerede ise anlamını yitirmiş, artık hizmet etmekten vazgeçmiş, buna rağmen yaşamak isteyen, ama bambaşka bir yaşam içinde yaşamak isteyen cümleyi dinliyorum. O şimdi yepyeni bir değer kazandı ve bunu *sınırlı anlamı hesabına* elde etti. Yeniden duyulmak ihtiyacı yarattı... Böylece şiirsel durumun eşliğine gelmiş olduk. Bu küçücük deneyim bazı gerçekleri ortaya çıkarmamız için yeterli olacaktır.

Bu deneyim, bize dilin iki türlü çok farklı etkiler ortaya koyabileceğini gösterdi. Bunlar insana dili tamamen ortadan kaldırmak için nasıl etki gerekiyorsa o etkiyi yapmak zorundadırlar. Sizlerle konuşuyorum, eğer siz sözlerimi anladıysanız, onlar artık sıfırlanıp yok olmuşlardır. Anlamış olmanız demek, bu sözcüklerin bilincinizden kaybolmuş olması demektir; onlar karşı bir değerle doldurulmuşlardır, imgelerle, ilişkilerle, dürtülerle; ve şimdi siz bu imge ve düşünceleri dilsel bir biçim içinde vermek durumundasınız, bunlar aldığınız biçimlerden çok farklı olabilirler. *Anlamak* az çok sesler, uzunluklar ve işaretler dizgesinin bambaşka bir şeyle çabucak değiştilmesidir, eninde sonunda seslenen kişinin bir iç değişimi ya da

biçim değişimi demektir. Ve şimdi bu iddiaya karşı bir deneme: anlamayan kişi sözcükleri *tekrarlar*, ya da *tekrarlattırır*.

Bu nedenle tek amacı anlaşılır olmak olan bir konuşmanın mükemmelliği açıkçası yalın oluşunda yatar, bununla sözcük biçimini tamamen ayrı bir biçime sokar, yani *dil önce dil olmama* durumuna ve sora istersek başlangıçta olduğundan farklı bir dil biçimine dönüşür diyelim.

Diğer bir deyişle, dilin pratik ya da soyut kullanımında biçimi, yani cisimsel olanı, duyuşal olanı ve konuşmanın esas edimi korumuyor; biçim, anlaşılmayı devam ettirmiyor; saydamlık içinde çözülüyor; etki edip görevini yerine getirerek anlamayı sağlamıştır: yaşamıştır.

Ancak, bunun aksine bu duyuşal biçim kendi etkisi sayesinde böyle bir önem kazanır kazanmaz, kendini zorla kabul ettirmeye çalışıp kendine belli ölçüde saygınlık sağlar; ve sadece saygı duyulup değer verilmekle kalınmaz, istenir ve bu yüzden de tekrarlanır—o zaman yeni bir şey oluşturur: farkında olmadan biçimimiz değiştirilip bir düzene uygun olarak ve yasalarla yaşamaya, nefes almaya ve düşünmeye ayarlanmıştır—: bu demektir ki, bu durumda cereyan eden hiçbir şey iyi tanımlanan bir eylemle çözülmez, tamamlanamaz ve tahrir olmaz. Şiirsel evrene giriyoruz.

Bu *şiirsel evren* kavramını, çok daha basit olduğundan daha kolay açıklanabilen benzer bir kavrama dayanıp sağlamlaştırmama izin vermenizi rica edeceğim: *müziksel evren* kavramı. Küçük bir fedakârlık yapmanızı rica ediyorum: yani kendinizi bir an için işitme yeteneğinize indirgeyiniz. İşitme gibi basit bir duyu, tanımlamamız için gereken her şeyi bize verecek ve bizi, günlük dilin geleneksel yapısının ve tarihsel karmaşıklıklarının sürükleyeceği bütün zorluklar ve basitliklerle uğraşmaktan kurtaracaktır. Gürültüler dünyasında kulak sayesinde yaşarız. Bu, genelde birbiriyle ilişkisi olmayan düzensiz bir bütünlüktür, kulağın kendine göre yorumlayabildiği bütün mekanik olaylar tarafından beslenmiştir. Ama kulak bizzat bu kaostan özellikle dikkate değer ve yalın gürültüler bütününi çözüp çıkarır—duyumuzun çok iyi tanıyabildiği ve ona kanıt olarak hizmet verebilecek gürültüleri. Birbirleriyle ilişkili olan elemanlar vardır, bunları bu elemanlar gibi aynı açıklıkla duyabiliriz. Bu ayrıcalıklı iki gürültü arasındaki durak, bunların her birinin tek tek belirgin olduğu gibi belirgindir. Bunlar *sestir*, bu ses birimleri net bir şekilde birbirine bağlanmaya uygundurlar, birbirini izleyen, ya da eşzamanlı ilişkiler,

zincirleme bağlantılar ve kesişmeler, bunlara *intelligibel*¹ adı verilebilir: Bu nedenle müzikte soyut olanaklar var. Ama ben kendi konuma dönüyorum.

Aşağıdaki hususlara işaret etmekle yetineceğim: Gürültü ile ses arasındaki karşıtlık, saf ile saf olmayan ve düzenle düzensizlik arasındaki karşıtlığın aynısıdır; bu saf algılamalarla diğerleri arasındaki ayırım, müziğin oluşumuna izin verir; bu oluşum fizik biliminin ortak etkisi sayesinde kontrol edilebilir, birleştirilebilir ve kodlanabilir, çünkü fizik bilimi ölçüyü, algılamaya uygulamak olarak anlıyor: o bize sadayı sabit tarzda ve kendisini aynı şekilde koruyarak aletler yardımıyla nasıl çıkaracağımız konusunda belirleyici sonuca ulaşmayı öğretmektedir, bunlar aslında *ölçü aletleridir*.

Böylece müzisyenin elinde tam olarak tanımlanmış araçların mükemmel sistemi var; bu araçlar duyuşal izlenimlerin ve olayların tıpkısını ortaya çıkarırlar. Buradan, müziğin kendine, ait olduğu alanın dışında bir alan kazandığı sonucu çıkar. Müzik sanatının dünyası, sesler dünyası, gürültüler dünyasından net bir biçimde ayrılmıştır. Gürültü bizde herhangi ayrı bir olayı canlandırmakla sınırlı iken—bir köpek, bir kapı, bir araba—, *çıkarılan bir ses yalnız başına müzik dünyasını canlandırır*. Size seslendiğim, sesimin gürültüsünü işittiğiniz bu salonda bir diyaazon ya da iyi ayarlanmış bir alet titreşmeye başlasa, diğerleriyle karışamayan bu özel saf gürültüyü duyar duymaz hemen bir başlangıcın yaşantısını, bir dünyanın başlangıcını alırdınız; bir anda çok başka bir atmosfer yaratılmış olurdu, yeni bir düzen kendini duyururdu ve siz, onu duymak için kendinizi ister istemez ona yöneltirdiniz. Yani müzik evreni kendi içinizdeydi bütün karşılıklı etkileşimleriyle ve ölçü koşullarıyla—tıpkı tuza doyurulmuş sıvı içinde billursal bir dünya, varlığını *sertleştirmek* için sadece küçük bir kristalin molekül çarpmasını beklediği gibi. Böyle bir sistemin billuri fikri demeye cesaret edemiyorum...

İşte size bu küçük deneyimin karşıt provası: Bir konser salonunda, senfoninin çalındığı ve müziğin egemen olduğu sırada bir sandalye devrilir, bir insan öksürür, bir kapı kapanırsa, o zaman herhangi bir biçimde bir kesinti meydana geldiğini duyumsarız. Tanımlanması olanaksız bir şey, büyü ya da venedik kristali türünde bir şey bozuldu, ya da fırladı...

Şiirsel evren öyle güçlü ve öyle kolay yaratılmıyor. Bu evren var, ama müzisyende bulunan avantajlar şairde yok. Önünde hele sanatı

1. anlaşılır, düşünülür. — Ç. N.

için yapılmış, güzele hizmet etsin diye hazırlanmış araçlar bütünü yok. Şair, *dili* –vox publica'yı, yani o geleneksel ile irrasyonelin, garip bir biçimde yaratılan, biçim değiştiren, acayip şekilde kodlanmış, çok değişik anlaşılan ve telâffuz edilen söylemlerin ve kuralların toplamını ödünç almak durumundadır. Bu elemanlar arasındaki ilişkiyi belirleyecek fizikçi yok burada; diyapozon, metronom, gam yapıcılar, ya da ahenk araştırmacıları yok. Tersine sessel ve anlamsal sözlük değişimleri var. Hiç de saf değil, tersine akustik ve fiziksel tahriklerin ilişkisiz karmaşıklığı bulunmaktadır. Her sözcük, bir sesin bir anlamla anlık bağlantısıdır, bu bağda hiçbir uygunluk yoktur. Her cümle öyle düğümlenmiş olay ki, sanırım şimdiye kadar hiç kimse onun kabul edilebilir bir tanımını verebilmiş olsun. Bu araçların kullanımına, ya da bu olayın tarzına gelince, onun farklı tarzlarda kullanıldığını ve zaman zaman nasıl karışıklıklara sebebiyet verdiğini biliyorsunuz. Bir konuşma mantıklı olabilir, çok anlamlı da olabilir, ama ritmi ve ölçüsü olmaz. Kulağa hoş gelebilir ve aynı zamanda mutlak saçma ve anlamsız olabilir; açık seçik ve boşuna olabilir; belirsiz ve cazip olabilir. Ama onun sadece yaşamın bizzat çok parçalı olması demek olan garip çeşitliliğini, anlaşılır hale getirmek için bu çeşitlilikle uğraşan bütün bilimleri saymak yeterli, her biri olanaklı bir görüşü araştırarak. Bir metin çok farklı tarzlarda çözümlenebilir, çünkü o fonetiğin, anlam biliminin, söz diziminin, mantığın, belagatin ve filolojinin bakış açılarına göre değerlendirilebilir; ölçü sanatını, dizemi ve etimolojiyi de unutmayınız...

Bu sözcük malzemesiyle işini halletmek zorundadır şair, kendini ses ve anlamı aynı zamanda dikkate almak zorunda görür; sadece uyum değil, sadece müziksel devirler yeterli olmuyor, değişen zihinsel ve estetik koşullar da dahildir, geleneksel kurallar tamamiyle bunun dışında...

Görüyor musunuz, eğer şair bu sorunları *bilinçli* olarak çözmeye kalksa, girişimi ne yorucu çabalar ister...

Bizim aynı zamanda düşünsel, duyumsal ve itici uzmanlık da isteyen bileşik etkinliklerimizden birini, tam olaylardan birini, bilinçli olarak sonradan yapmayı denemek her zaman ilginçtir. Bu arada bir ilginç olan da, bu olayı tamamlamak, rolü olan bütün işlevleri tanımak ve organize etmek zorunda olduğumuzu düşünmektir. Bu hayali ve çözümsel deneme ham kalsa bile, bize her zaman bir şeyler öğretir. Bana gelince, ben itiraf ettiğim gibi eserlerin doğuşuna, ya da üretimine kendilerinden daha çok dikkat ediyorum, benim eserleri sadece çalışma olayları olarak değerlendirme alışkanlığım, ya da hastalığım vardır. Benim gözümde bir şair, belli bir olaydan hareketle saklı bir

değişikliği yaşayan kişidir. Alışılmış, genel ve emre amade olma durumundan ayrılır; ve ben onda *itici bir gücün* gelişmekte olduğunu görürüm, dizeler üreten canlı bir sistemi. Tıpkı hayvanlar içinde birdenbire becerikli bir avcının, bir yuva kurucunun, köprü kurucunun, tünel kazıcının kendini göstermesini gördüğümüz gibi, insanda da işlevini belli herhangi bir iş sonucuna uygulayan şu, ya da bu türden bileşik yetenek oluşur. Çok küçük bir çocuğu düşününüz: bizim de vaktiyle olduğumuz bu çocuk, içinde kimi olanakları taşır. Birkaç ay içinde aynı zamanda ya da hemen hemen aynı zamanda konuşmayı ve yürümeyi öğrendi. Eylemin iki temel biçimini kazanmış oldu. Bu demektir ki, onun şimdi iki türden olanağı var, bunlardan her anın rastlantısal koşulları, onun değişik ihtiyaçlarına ya da buluşlarına uygun olarak çıkarabildiklerini çıkarırlar.

Çocuk ayakları üzerinde durmayı öğrenince, sadece yürüdüğünü değil koşabildiğini de keşfedecektir; ve sadece yürüdüğünü ve koştuğunu değil, dans edebildiğini de keşfedecektir. Bu çok büyük bir olay. Çocuk bir anda organları ile ilgili *ikinci düzenden yararlılığı* bulup keşfetti, hareketle ilgili formülün genellenmesi. Şimdi yürümek kısmen tek düze ve pek de mükemmelleştirilebilir etkinlik değilken, yeni etkinlik biçimi, dans, sonsuz buluşlara, değişimlere ve figürlere olanak verir.

Ama çocuk, dille ilgili olarak benzer bir gelişmeyi yaşamayacak mı? Konuşma yeteneğinin olanaklarına erişecek, tatlılıkların istediğinden daha çok şey yapabileceğini keşfedip işlediği küçük günahları yadsıyacak. Mantıklı düşünme gücü edinecek; yalnız olduğu zamanlarda hoşuna giden fantezi imgeleri oluşturacak; tuhaflıkları ve gizemli olmaları yüzünden sevdiği sözcükleri sessizce kendi kendine tekrarlayıp duracak. İçinde *yürüyüşe* ve *dansa* paralel olarak birbirinden ayrılmaya çabalayan *düz yazı* ve *şirin* temel biçimleri oluşacak.

Bu paralellik beni uzun zamandan beri şaşırtıp baştan çıkardı. Ama benden önce bunu birisi gördü. Racan'ın bildirdiğine göre onu Malherbe çoktan kullanmıştı. Benim görüşüme göre burada basit bir karşılaştırmadan daha çok şey var. Orada ben tözel bir benzerlik görüyorum, görünürde çok farklı olan olayların ortak ölçüsünü yansıtan formüllerin özdeşliğini belirtmemiz gerekirse, fizikte bulduğumuz kadar verimli. Karşılaştırmamız gerçekte aşağıdaki biçimde gelişir:

Yürüyüş, düzyazı gibi çok belli bir nesneye yönelir. O, ulaşmak istediğimiz hedefe yönelmiş bir olaydır. Mevcut koşullar, bir şeye gereksinim duyma, isteğimin esini, vücudumun, görme yeteneğimin, arazinin vs. durumu gibi, yürüyüşe hangi tarzda olacağını emredip, yönünü, hızını tayin ederek ona *sınırlı bir hedef* verirler. Yürüyüşün

bütün belirtilerini bu türden apansız koşullar türetir, bunlar tekrar tekrar *özel tarzda* birbirlerine bağlanırlar. Yürüyüş sayesinde yapılan özel uymalar olmayan yer değişiklikleri yoktur, ama onlar her defasında olayın tamamlanması ve hedefe varılması sayesinde kaldırılıp aynı zamanda emilirler.

Dans çok daha başkadır. Kuşkusuz hareketler sistemidir o; ama hareketlerin hedefi kendi içlerindedir. Hiçbir yere gitmez. Eğer bir amaç güderse, bu bir ideal amaçtır, bir durum, bir hayran bırakma, bir çiçek görüntüsü, aşırı bir canlılık, bir gülümseme –nihayet boş mekânda geri çağıran kimsenin yüzünde beliren bir gülümseme.

Söz konusu olan, hedefi çevremizde bir yerde olan sınırlı bir girişim değil, tersine belli bir *durumu* yaratıp onu yükseltmek suretiyle teşvik etmektir, hem de orada uygulanabilecek periyodik tekrarlanan hareketlerle; hemen hemen görmeyi hiç önemsemeyip kendini işitmek-nin ritmine kaptırarak ayarlayan bir hareket.

Dans, yürüyüşten ve amaçlı hareketlerden ne denli ayrı olsa bile, yine de –lütfe bu çok basit belirtmemeye dikkat ediniz– aynı organları, aynı kemikleri ve aynı kasları kullanır onlar gibi, sadece başka türlü koordine olmuş ve başka tarzda yaratılmıştır.

Burada yine düzyazı ile şiirin karşıtlığına geliyoruz. Şiir ile düzyazı aynı sözcükleri, aynı söz dizimini, aynı sesleri ve aynı ses renklerini kullanırlar, ama her defasında koordinasyonları başka ve sebepleri başka türdür. Düzyazı ile şiir, ruhsal ve sinirsel organizmalarımızda oluşturdukları ve tekrar çözdükleri belli bağlantılar ve çağrışımlar farklılığı ile birbirlerinden ayrılırlar, her ne kadar bu farklı işlev tarzlarının elemanları özdeş olsalar bile. Bu nedenle şiiri, düzyazının aynı ilkeleri ile değerlendirmekten kaçınmak gerekir. Birinde gerçek olanı, pek çok durumlarda diğerkinin içinde aramanın artık anlamı yoktur. Ama büyük ve belirleyici fark şudur: Yürüyen bir insan hedefine ulaşırsa –bunu size daha önce anlattım–, hedeflenen yere ulaşırsa, kitaba, ürüne, isteğini kamçılayan ve rahatını kaçıran nesneye, o zaman bu sahip olma, hareketinin kesin olarak bütün edimini ortadan kaldırır; etki, sebebi yutmuştur, hedef aracı içmiştir ve hareketin karakteri ne olursa olsun arkada sadece sonuç kalır. Amaca yönelik dilde de durum tamamen aynıdır: biraz önce niyetimi, arzumu, emrimi, düşüncemi ifade etmem için bana hizmet eden dil, sırasını savdıktan sonra, hedefe erişir erişmez uçup gider. Kullanılsın diye, başkalarının bilincinde başka bir biçime dönüşsün diye yolladım onu; *anlaşıldığını*, konuşmamın artık mevcut olmayışı gibi dikkate değer bir olgudan anlıyorum; konuşmam, bütünüyle *anlamı* tarafından

dolduruldu, yani imgeler, esinler, karşı söylemler ya da başkalarına ait cylemler tarafından, başkasının bir iç değişimi tarafından dolduruldu.

Buradan tek amacı anlaşılacak olan bu türdeki dilin mükemmelliğinin, görünüşe bakılırsa kendini tamamen başka bir biçime büründüren basitlikte yattığı sonucu çıkar.

Buna karşın şiir, yaşamaya devam etmezse ölmez: o küllerinden tekrar tekrar dirilip şu anda olduğunun sınırsızlığına ulaşacak şekilde hesaplanarak yaratılmıştır. Şiir, kendi biçimi içinde yeniden taklit edilme çabası içinde olma özelliği ile tanınabilir: bizi özdeş bir biçimde üretmemiz için teşvik eder.

Bu çok özel bir biçimde övgüye değer ve tipik bir özelliktir.

Size bunun basit bir imajını vermek istiyorum. İki simetrik nokta arasında sallanan bir sarkaç düşünün. Bu iki aşırı pozisyonlardan birinin *biçimi* yansıttığını kabul ediniz, dilin duyuşsal belirtilerini, sadayı, ritmi, vurguları, ses rengini, devinimi –kısaca, etkinlik halindeki *sesi*. Öbür taraftan bütün anlamla ilgili değerleri, imgeleri, fikirleri, gönlün ve belleğin ilhamlarını, gizli etkileri ve anlamının sonuçlarını –kısaca, *içerikle* ilgili her şeyi, yani bir konuşmanın anlamını, birincinin karşısındaki noktaya taşıyınız. Sonra şiirin içinizde yarattığı etkiyi gözlemleyiniz. Anlamı aktaran her dizinin size söylenen müziksel biçimi bozmaktan çok uzak olduğunu, hatta bu biçimi tekrar tekrar istediğini yakalayacaksınız. *Sesten* kalkıp *anlama* vuran bu hareketli sarkaç, tekrar kalktığı yeri, somut duyum noktasını geri kazanmaya çalışır; öyle ki, bilincinize sunulan anlam, sanki onu dünyaya getiren müzikten başka bir çıkış yolu, başka bir söylem ve başka bir yanıt bulamaz.

Böylece biçimle içerik, sada ile anlam ve şiirle şiirsel durum arasında bir simetri belirir, ağırlığın, değer ve şiddetin düzyazıda olmayan bir eşitliği; çünkü düzyazı yasasına ters bir biçimde cereyan eder –bu yasada dilin iki elemanının eşitsizliği vardır. Şiirsel mekânın yapı ilkesi –yani: sözcükle şiirsel durumun elde edilmesi koşulları– benim gözümde söylem ve izlenim arasındaki uyumlu değişimdir.

Burada «felsefi» olarak adlandırmak istediğim bir değiniyle bağlantı kuralım; bu, basit olarak ondan vazgeçebiliriz demektir.

Şiirsel sarkacımız duyumumuzdan herhangi bir fikre, ya da herhangi bir duyuya hareket eder ve dönüş yolunu duyumla ilgili herhangi bir anımsama ve bu duyumun yeniden ortaya çıkarabileceği gizli bir eylem doğrultusunda seçer. Evet, şimdi duyum, varlık olarak *hazırdır*. Şimdiki zamanın duyumdan başka tanımı yoktur, belki duyumu değiştirebilecek olan eylem dürtüsüyle yetkinleştirilir. Buna

karşın normal anlamdaki düşünce, imge ve duygu denen şey, *olmayan şeylerin üretimidir* hep. Bellek her türlü düşüncenin hammaddesidir. Öngörme ve bunun dokunma denemeleri, istemek, plan, ümitlerimizin, korkularımızın kaçamak taslağı, varlığımızın esas iç etkinliklerini oluşturlar.

Düşünmeyi bütünüyle ele alırsak, buna içimizde bulunmayan şeyi yaşama geçirmek işidir diyebiliriz, ve o, bu şeye istesek de istemesek de gerçekten var olan kuvvetlerimizi verir; düşünmek bize bütün için parçayı, gerçek için imgeyi almamızı sağlar, ve bize görmek, etkin olmak, acı çekmek, sahip olmak için yanılsama sağlar sigarası elinde koltuğunda unuttuğumuz sevgili eski vücudumuzdan bağımsız olarak, ta ki onu, bir telefon haberleşmesi sırasında ya da midemizin hiç de garipsenmeyecek yardım isteme emriyle birdenbire hizmete sokuncaya dek...

Ses ile düşünce ve düşünce ile ses arasında, mevcut olmakla bulunmamak arasında gidip gelerek sallanır şiirsel sarkaç.

Bu çözümleme bir şiirin değerinin sada ile anlamın ayrılmazlığında yattığını gösterir. Ancak bu olanaksız istemek gibi görünen bir koşuldur. Bir sözcüğün sadası ile anlamı arasında ilişki yoktur. Aynı şey İngilizcede HORSE, Yunancada HIPPOS, Latince EQUUS, Fransızcada CHEVAL adını alır; ama bu söylemlerden herhangi biri ile yapılacak bir uğraşı bende, sorulan hayvanla ilgili bir düşünceyi canlandırmaz; bu düşünce ile ilgili uğraşılardan hiçbiri bana bu sözcüklerden herhangi birini vermez –yoksa bütün dilleri çok kolay anlardık, kendimizinkinden başlayarak.

Buna rağmen şairin görevi bize sözcük ile bilinç arasındaki iç birlik duyumunu yansıtmaktır.

Bunun esas anlamıyla çok şahane bir sonuç olduğuna dikkat edilmeli. Çok istisna olmasa bile ben *şahane* diyorum. Şahane eski sihirbazlığın mucizesini ve büyüünü düşündüğümüz zaman kullandığımız söyleme verdiğimiz anlamda *şahane* diyorum. Şiirsel biçimin yüzyıllar boyunca büyüün hizmetinde bulunduğunu unutmamak gerek. Bu garip işlemle ilgilenenler zorunlu olarak sözcüklerin gücüne inanıyorlardı ve bunların anlamından çok sadalarının etkisine daha fazla inanılıyordu. Büyü formüllerinin çoğunlukla anlamı yoktur; gücünün anlamsal içerikten geldiğine inanılmazdı.

Şimdi onlara benzer bir iki dizeye kulak verelim:

Mère des Souvenirs, Maîtresse des Maîtresses...

Ya da:

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...

Bu sözcükler bize (en azından içimizden birkaçına) pek bir şey öğretmeksizin etki ederler. Belki de bize öğretecekleri hiçbir şeyleri olmadığını öğretirler; belki de genelde bize bir şeyler öğreten araçlarla tamamen başka bir işlevi yerine getirirler. Bize müziksel akord tarzında bir etki yaparlar. Onların verdiği izlenim esas itibariyle ses biçimine, ritme ve hece sayısına bağlıdır; ama bu izlenim basit anlam birleştirmelerinden de meydana gelir. İkinci dizede bilgeliğin ve acının belirsiz fikirli ortak sadası, sesin usulüne uygun duygulu ifadesi ile birlikte bir büyüün takdiri olanaksız değerini kazanır: dizeyi üreten bu *apansız öz*, biçim ve içeriğin kendilerini onun bilincine ayrı ayrı sundukları bir durum olsaydı, yapamazdı. Öz, aksine ruhsal varlığının çok özel bir aşamasında bulunuyordu, sözcüğün sadası ile anlamının eşit önem kazandıkları, ya da onu korudukları bir aşamada ki, bu durum soyut dilin gereksinimlerinde olduğu gibi uygulamalı dilin alışkanlıklarında da olanaksızdır. Sada ile anlamın ayrılmazlığı, arzu, beklenti ve bunların sağlam bağlarının araştırılıp istenerek, ya da bağışlanarak ve kimi zaman da korku içinde beklendiği durum nispeten ender bir durumdur. Enderdir, çünkü önce yaşamın bütün taleplerini karşısına almıştır; sonra kaba bir şekilde bayağılaşmaya ve sözcük yazımlarındaki artan uzmanlaşmaya karşı koymaktadır.

Ancak, dilimizin bütün özelliklerinin ayırım yapmadan, ama uyumlu olarak çağrıldığı bu iç biçimlenme durumu, bize soylu bir şiirin sunduğu o eksiksiz şeyi, güzellikler kompozisyonunu, zihinsel mutluluklar güldestesini yaratmamıza yetmiyor.

Bu yolla onun fragmanlarını elde edeceğiz. Toprakta bulduğumuz bütün değerli şeyler, altın, pırlanta ve cevherler, yontulunca içlerinde serpiştirilmiş, ekilmiş bir miktar kirli çıkı kaya ve kum parçalarının saklandığını görürüz, bunları kimi zaman bir rastlantı sonucunda keşfederiz. Bu zenginlikler, uyudukları o koyu karanlıktan insan emeği olmadan dışarıya çıkarılamazlardı; insan emeği onları toplayıp seçerek biçimlerini değiştirip ziynet eşyası haline getirir. Biçimsiz madde haline terkedilmiş bu metal taneleri, garip şekilli kristaller, titiz çalışma sayesinde parlaklık kazanırlar. Böyle bir işi gerçek bir şair yapar. Güzel bir şiir karşısında insan, yetenekli de olsa bir insanın gerçekten revizyon yapmadan, yazmak ya da yazdırmak gibi uğraşların dışındaki uğraşlar olmadan, böyle mutlu buluşların mantıklı ve yetkin sistemini doğaçlamak için pek de şansı olmadığını hissediyor. Uğraşların izleri, tekrarlanan çalışmalar, ümitsizliğin

verdiği üzüntü, kötü bıkkınlık günleri ve saatleri yok olup aklın esere son kez el koymasıyla silindiğinden, sonucun sadece mükemmel oluşunu göz önüne alan bazı kimseler, şiire ESİNLENMEK dedikleri bir tür mucizeye borçluymuş gibi bakarlar. Onlar şairi ara sıra düşünceleri yansıtan *araç* haline getirirler. Eğer doktrinin katıksız esinleme tarafından katı tutarlılıkla geliştirilmesinden zevk alınsa, o zaman bundan gerçekten tuhaf sonuçlar çıkarılırdı. Örneğin bu şair kendini aldıklarını vermekle sınırlasa ve bilinmeyenlerden elde ettiği şeyleri bilinmeyen olarak verse, gizemli bir sesin dikte ettirdiklerini anlamaya ihtiyacı olmaz. Bilmediği bir dille şiirler yazardı...

Gerçekte şairlerin özel türden zihinsel enerjileri var: bu enerji kendini şairde ifade eder ve onu sonsuz değerdeki belli dakikalarda açığa çıkarır. Şair için sonsuz... Ben *şair için sonsuz* diyorum; deneyimler bize evrensel değerde görünen bu tür anların kimi zaman geleceği olmadığını öğretip *Bir kişi için değeri olan şeyin esasen hiçbir değeri olmadığını* sentezini düşündürüyorlar. Bu, edebiyatın sarsılmaz yasasıdır.

Ama her gerçek şair, birinci dereceden bir eleştirmendir. Bu konuda ancak zihinsel çalışmanın ne olduğunu kavramayan kimse kuşku duyar, bu momentlerin eşitsizliğine, çağrışımların rastlantısına, dikkatin zayıflıklarına ve dış yönlendirmelere karşı savaşı kavramayan. Zekâ korkunç derecede değişken, hilekâr ve kendini aldatan niteliktedir, çözümsüz problemler ve yanıltıcı çözümler için yararlıdır. Eğer her şeyi içine alan bu kaos, kendini tanımak ve hak ettiklerini kendi içinde seçmek ve o andan çekip titizlikle kullanmak için birkaç ciddi şansı olmasa, bu kaostan dikkate değer bir eser nasıl elde edilir?

Hepsi bu kadar değil. Her gerçek şairin, akli genel olarak kabul edilenin çok üstünde doğru kullanıp soyut düşünmek yeteneği vardır.

Ama çok çok felsefi olarak söylediklerinin içinde kendi felsefesini aramak doğru olmaz. Benim düşünceme göre gerçek felsefe öyle pek de düşündüğümüz şeylerde değil, daha çok düşünme eyleminde ve onun uygulamasındadır. Metafizikten onun sevdiği bütün sözlükleri, alışılmış bütün sözcük dağarcığını siliniz, bununla düşünmeyi yok-sullaştırmadığınızı belki de farkedersiniz. Aksine belki de onu kurtarmış, gençleştirmiş ve kendinizi başka insanların sorunlarından kurtarmış olacaksınız, sadece kendi sıkıntılarınızla uğraşmak için, hiç kimseye hiçbir şey borçlu olmayan ve zihinsel sebebinin gerçekten doğrudan duyumsadığınız kendi hayretinizle.

Edebiyat tarihinin, şiir sanatının çok sıklıkla tezleri ya da varsayımları dile getirmek için kullanıldığını gösteriyor olması doğrudur; onun sahip olduğu yetkin dil, *biçimi* –yani *sesin* etkisi ve

duyumsal izlenimi– *içerik* gibi aynı güçten meydana gelen dil – yani *bilincin* son değişimi–, bu şiirsel dil «soyut» fikirleri söylemek için kullanılmıştır, bunlar tam tersine biçimlerinden bağımsız fikirlerdir –ya da en azından biz öyle kabul ederiz. Çok büyük şairler ara sıra bunu yapmaya yeltenmişler. Ama bu aşırı soylu girişimlerde takatini tüketen yetenek ne kadar büyük olursa olsun, düşünceleri izleyecek dikkat, şarkıyı izleyen dikkatle yarışa girmesini asla önleyemeyecektir. DE NATURA RERUM burada nesnelerin doğasıyla anlaşmazlık içindedir. Şiir okurunun durumu, saf düşünceleri okuyanın durumu değildir. Dans eden insanın durumu, topografya planı, ya da jeolojik durum tespiti yapmak için yolu olmayan araziye giren bir insanın durumu değildir.

Bununla birlikte şairin kendi soyut düşüncesi bulunduğunu söyledim, isterseniz felsefesi diyelim; ve onun şair olarak etkinliği sırasında etkilediğini de söyledim. Bunu kendimde ve birkaç başka kimsede gözlemlediğim için söyledim. Ne burada, ne de başka bir yerde kendi deneyimime ya da uzun süreli gözlemlerime başvurmadan başka hiçbir kanıtım, iddiam ve haklı gösterecek hiçbir şeyim yoktur.

Şair olarak çalıştığım her zaman, çalışmamın benden sadece size bahsettiğim şiirsel evrenin varlığını değil, bir sürü kafa yormaları, kararları, seçme ve birbirine bağlama eylemlerini de istediğini farkettim; bütün bunlar olmadan sadece ilham perilerinin ya da rastlantının olası lütufları, değerli malzemelerin inşaat alanında mimarsız kalmalarından başka bir anlam ifade etmezdi. Ama bir mimar sadece değerli malzemelerden ilham almaz. Şiir mimarı olarak şair, değerli elemanların üreticisi olarak oldukça farklıdır, her şiir bunlarla bestelenmiş olmalıdır, ama bunların kompozisyonu çok farklı olup bütünüyle değişik tarzda düşünsel çalışmayı ister.

Bir gün birisi bana lirigin coşkunluk olduğunu ve büyük lirik şairlerin şarkıları düzeltme yapılmadan yazıldığını, hezeyanın ve düşünsel rüzgârın fırtınalı kükremesindeki sesle aynı hızda olduğunu öğretmişti...

Ona tamamiyle haklı olduğu yanıtını verdim; bu arada bunun şiir sanatının ayrıcalığı olmadığını ve herkesin bildiği gibi, örneğin bir lokomotifin yapımında yapan kimsenin işini mutlaka saatte seksen millik bir hızla sürdürmesinin gerektiğini söyledim.

Şiir gerçekten sözcükler yardımıyla şiirsel durumu yaratması gereken bir tür makinedir. Bu makinenin etkisi belli değildir, çünkü düşüncelere olan etki alanında hiçbir şey mutlak değil. Ama sonuç ile onun belirsizliği, durumun ne olduğu gibi, makinenin konstüksyonu bir sürü problemlerin çözümünü ister. Makine ifadesi sizi rahatsız

edip teknik karşılaştırmam size kaba geliyorsa, o zaman bizzat küçük bir şiirin kompozisyonunun zamansal uzunluğunun yıllar alabileceğine, buna karşın onun okur üzerindeki etkisinin ise birkaç dakika içinde meydana geldiğine dikkat ediniz. Belki de aylar süren arayışlarla, beklentilerle, sabırla ve sabırsızlıkla toplanan buluşların, karşılaştırmaların ve söylem şimşeklerinin verdiği şokun kuşatması altındadır okur birkaç dakika içinde. Esine, verebileceğinden çok fazla şey mal edilebilir. O kendine, bu güçlü ve mükemmel eseri bir şeye dayanmaksızın, duraksamadan ve düzeltme yapmaksızın yaratmak için zorunlu olan kişiyi düşünür; bu eser onu nesnelerle varlıkların, tutkularla düşüncelerin, sadalarla anlamların aynı enerjiden meydana geldiği, birbirlerini değiştirdikleri ve birbirlerine yankının istisnai yasalarına göre uydukları bir dünyaya götürür; çünkü, yaşamımızın normal seyrinde ender olarak birbiriyle uyum içinde olan duyarlılığımızı, zekâmızı, belleğimizi ve dilsel yeteneklerimizi eşzamanlı olarak yükseltilmesini sadece coşkunun özel bir biçimi gerçekleştirir.

Belki de burada şiirsel bir eserin uygulamasının –buna sözünü ettiğimiz mühendisin bir lokomotifin bağlamına ve yapısına baktığı gibi bakarsak –yanı çözülecek problemleri bilinçli olarak ele almak suretiyle– bize imkânsız görüneceği konusuna da dikkatinizi çekmem gerek. Hiçbir sanatta birbirinden bağımsız, birbirini koordine edici koşullar ve etmenlerin sayısı daha büyük değil. Sizi bu savla ilgili olarak münferit ispatlarla yormak istemiyorum. Size kendimi aralarında sadece geleneksel bir bağın bulunduğu, buna rağmen mümkün olduğunca ortak çalıştırılmaları gereken sada ile anlam konusunda söylediklerimi hatırlatmakla yetineceğim. Sözcükler çift doğallı olmalarından dolayı bana, matematikçilerin büyük bir emekle uyguladıkları değerleri düşündürüyorlar.

Ne mutlu ki, belli varlıkların belli anlarında her şeyi basitleştiren, bahsettiğim aşılma güçlükleri insani güçler düzeyine indirgeyen herhangi bir güç var.

Beklenmedik bir olayla, dış ya da iç sebeple şair insanın içinde doğar: bu bir ağaç, bir yüz, bir «konu», bir heyecan ve bir sözcük olabilir. Kâh partiyi başlatan ifade isteği, duyumsadıklarını aktarma ihtiyacıdır, kâh tam tersine biçimsel elemandır bu, ifadenin sebebini arayan, ruhumun boşluğunda kendine bir anlam arayan imadır... Oyuna başlarkenki bu olası ikilemi iyi gözlemleyiniz: Bazen bir şey kendini ifade etmek ister, bazen bir ifade aracı hizmet edebileceği bir şey olmak ister.

Le Cimetière marin adlı şiirim, belli bir ritimle başladı içimde, yani Fransızların on hecelik dizesiyle, bu dizeler dörtlük ve aluluk bi-

rimlere ayrılmıştır. Bu kalıbı dolduracak bir düşüncem yoktu henüz. Belirsiz sözcükler yavaş yavaş belirgin olmaya başlayıp inceden inceden bir konuyu belirginleştiriyorlardı, ve iş –çetrefil bir iş–kendini kabul ettiriyordu. *La Pythie* adındaki diğer bir şiir, önce kendini sekiz hecelik bir dize ile takdim etti, sada karakteri tamamiyle kendiliğinden oluştu. Ama bu dize önşart olarak bir cümle istiyordu, kendisi onun bir parçasıydı ve bu cümleyi bulduğu zaman, bu cümle daha birçok cümleyi kendine önşart olarak istiyordu. Böyle bir problem sonsuz çözüm olanakları gösterir. Ama şiirde vezinsel ve müziksel koşullar belirsizliği iyice sınırlarlar. Bu şöyle oldu: Benim fragmanım kopmuş canlı bir parça gibi hareket ediyordu, çünkü arzumun ve düşünce beklentimin ona sunduğu bir vasıtaya (kuşkusuz verimli) girmişti, eksik olan her şeyi üretiyordu: birkaçı onun üzerinde olmak üzere altında çok sayıda dizeyi.

Örneklerimi küçük hikâyemden seçtiğim için başışlamanızı rica ediyorum; ama onları başka yerden daha rahat bir şekilde alamazdım.

Belki de benim şair ve şiir anlayışımı çok garip buluyorsunuz? Ama eylemlerimizin en önemsizinin neleri öngördüğünü düşünmeyi deneyiniz bir kez. Kendiliğinden küçük bir cümle yapan insanın içinde nelerin meydana geleceğini düşününüz ve Keats'ın ya da Baudelaire'in bir şiirinin şairin önünde boş sayfada vücut bulması için gerekenleri hesaplayınız.

Bizimkinin sanatların içinde en çok bağımsız elemanları, ya da etmenleri bağdaştıran bir sanat olduğunu düşününüz: sadayı, anlamı, gerçekliği ve kurmacayı, mantığı, söz dizimini ve biçim ile içeriğin çift buluşunu –ve bütün bunları özü bakımından pratik olan bir tek araçla, devamlı değiştirilebilen, kirletilmiş, her şey için kullanılan bir kız, içinden saf ve ideal bir ses elde etmek zorunda olduğumuz ortak dil ile, zayıflıklar, görünür zorluklar olmadan, işitmeyi bozmadan ve şiirsel evrenin anlık çevresini kırmadan, şaşılacak şekilde ben'e üstün olan herhangi bir BENi yansıtabilecek olan öyle bir dil.

ROMAN SANATI

Princeton Öğrencilerine Verilen Konferans 1939

M Altes und Neues. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1953. Burada: *Die Kunst des Romans*. Vortrag für Princeton–Studenten.

T Hüseyin Salihoglu/Yılmaz Özbek. Konferansın metni tam olarak ve Almanca aslından çevirilmiştir.

Bugünlerde sizlere *roman sanatı* üzerine konuşacağım. Şimdi romanın tam olarak bir sanat biçimi olduğunu yadsıyan birini düşünebilirim. Böyle bir estetikçi: «Roman gerçi gerçek epik destanlardan, efsanelerden meydana gelmiş halk destanlarından ve kişisel yaratıya dayanan sanat destanlarından başka idil ve dini efsaneleri, balad ve romansları, masalı ve nihayet roman ve noveli de içine alan ve edebiyatın ana türlerinden biri olan epik türden sayılır» diyecektir. «Fakat birincisi (bu katı estetikçiye konuşturmaya devam ediyorum) epik sanat biçimi sıralamada ancak ikinci yeri alır: Diğer edebiyat türlerinin hepsini kendinde bütünleştiren, gerçekte edebiyatın doruğunda ve onun tahtına kurulmuş olan oyunla eşdeğer olamaz. İkincisi düzyazı roman, vezinli destanın değersiz, biçimsel olarak onursuz bozuluşudur; şairin sadece üvey kardeşi olan roman yazarı, edebiyatın da gayri meşru çocuğudur.»

İşte bir okul estetikçisinin söyledikleri. Her ne kadar zoraki bir saygıyla dinlesek de, öyle ya da böyle ne birincisine, ne de ikincisine karşı itirazların önüne geçemeyiz. Sanat dallarına ve türlerine birtakım ilkel sıralamalar getirmek en gereksiz ve en katı kuralcı bir iş olmaktan ileri gitmez. Bir sanat biçimini, örneğin müziği, resmi ya da edebiyatı en yüce, en soylu diye diğerlerinin üzerine çıkarmak pek akıllıca olmayacağı gibi (kulağa hoş gelebilecek, sanat dallarından birini yüceltmek için uygun gibi görünen sebeplerden dolayı), bir

yaratı dünyası olan edebiyatta da biçim ve türler arasında bir sıralamaya girmek o denli yakışıksız olur. Oyunun edebiyatın anlatı türleri karşısındaki üstünlüğüne karşı çıkmak, insanı kolayca aynı yanılgıya, sıralamayı tersine çevirmek hatasına düşürür. Belki de anlatının asıl ruhu, lirik ve epik olan oyunda ne kadar iyi yer alabiliyorsa, epik türün de lirik ve dramatik öğeleri bir araya getirebilecek güçteki ruhudur; belki de diyorum, ebedi Homersel olan bu anlatı ruhu, dünya çapında, evrensel bilgileri içeren ve veren geçmiş zaman yaratısı bu ruhtur, yazınsalın saygıdeğer biçimi ve de geçmiş zamanın fısıldayan yaratıcısı, onun en saygıdeğer temsilcisi olan anlatıcı. Hintlilerin anlatan Vedaları da «İti ha asa» «bir zamanlar» sözüne göre *İtihasa–Hymnen* adını taşırlardı. Belki de bu «bir zamanlar» oyunun «işte burada»lığından daha sıcak, daha edebi bir tutumdur. Ancak bunlar nesnel olarak yanıtlanması olanaksız, zevk ve mizaca bağlı sorulardır; sanat türlerinde söz konusu olan tür değil sanattır.

Düzyazı romana karşı ileri sürülen ikinci kanıt kuşkusuz daha tutarlıdır: Onun «gerçek», yani vezinli destanın bozulmuş bir biçimi olduğu. Nitekim bu doğrudur, tarihsel açıdan bakıldığında roman halkların anlatı yaşamında kural bakımından daha geç, doğallığı daha azalmış, sözüm ona «daha modern» denilen bir aşama demektir; romanla karşılaştırsak destan her zaman eskinin iyi zamanını, klasik zaman gibi şeyleri ortaya koyar. Dini methiye biçiminde başlar ve sonra gerçekçi ve demokrat olur. Zaman zaman bu popüler eğlenceli dünya *Mısır*'da olduğu gibi şenlikli olanın hemen yanında yer alıyor, orada altıncı hanedan çağı ünlü *Sinuhe'nin Serüvenleri* gibi düzyazılar ortaya koymuştur, bunu gemi kazazedesinin romanı, kandırılan çiftçinin öyküsü ve belki de İncil'deki Yusuf hikâyesinin örnek olduğu iki kardeşin hikâyesi izler, sonra eski Mısır hakkında resmi dini kasidelerden daha çok bilgi edinebildiğimiz *Rampsinist'in Hazinesi* gelir. *Hindistan*'a baktığımızda önce hemen hemen kutsal sayılan yüzbin beyitlik *Mahabbaratay* ve sonra da bu eserden yabani sarmasıklar gibi dalbudak saran fantezisi uçsuz bucaksız ve dilsel açıdan görkemli bir değişimin ürünü olarak doğan hint romanını buluyoruz. *Homer'in ülkesinde* ise düzyazı romana ilk kez Elenizm ve Aleksandercilik uygun şartlar hazırladı: O zaman *Odyseia* destanının sonraki bölümlerinden biri olan *Wundern jenseits Thule*'den seyahat romanı ortaya çıkar; *Über Liebesabenteuer*² adlı kitabıyla düzyazı aşk romanını başlatan Parthenios'u görüyoruz. Yine İskenderiyeli

1. Thule'nin Ötesinde Mucizeler –Ç.N.

2. Aşk Serüveni Hakkında –Ç.N.

Akhilleus Tatios'un yazdığı *Geschichte der Leukippe und des Kleitophon*¹ gibi vezinli olmayan, engin serüvenler buluyoruz. Bir de bütün ulusların kültürlerine girmiş, Ortaçağın hayvan konulu edebiyatına etki etmiş ve Goethe'nin *Reineke Fuchs* eserinde yeniden vezinli destan olmuş Ezop'un *fabelleri* vardır o zamanlarda. Roma'da ise önce Vergilius'un kahramanlık şarkıları ve ondan sonra Petronius'un zaman romanı, ondan sonra da Apuleyus'un dünya roman edebiyatının güzel bir örneği olan *Amor und Psyche*² novelini de içeren *Der Goldene Esel*³'i gelir. Şüphe yok ki, İran'da da karmakarışık bir laf kalabalığı olan roman edebiyatı önce Nizami ve Firdavsi'nin klasik anlatısının çözülme ürünü olarak ortaya çıkar; ancak bu edebiyat *Decameron*'a ve Bendello öykücülüğüne öncülük yapan elli iki erotik öykünün bir derlemesi olan *Papageienbuch*'u⁴ ortaya koymuştur. Diğer yandan *frenk* kahramanlık şarkıları da romana girer: Önce *Rolanslied*, sonra da kendi isminden başka bir de yazarının ismini bildiğimiz –Arnaut Daniel– ve düzyazı olarak kaleme alınmış *Lanzelot* gelir. Kitap kaybolmuş, ama ününü dünya edebiyatında bir hayalet gibi sürdürerek yaşamaktadır. Bu kitap büyük bir olasılıkla Dante'de Paolo ile Francesca'nın birlikte «Bu akşam artık okumaya devam etmediler» diye geçen yere kadar okudukları kitap olsa gerek. İlginç bir durum: Bir düzyazı roman büyük bir destanın olay örgüsü içinde motif olarak kullanılıyor ve övülüyor!

Dante ile biraz daha oyalanalım! Dante bir ozandır, yazar değil. *İlahi Komedy*'ya roman demek uygun düşmez. Peki romanın sözlük tanımı nedir o zaman? İngilizcede de her zaman novel ya da kumaca olmayıp «romance» olan, Almancada «Roman», Fransızcada «roman», İtalyancada «romanzo» olan bu isim, bu sözcük nereden geliyor? Temelde bir roman halkı içinde *halk dilinde* yazılmış çok basit anlatı eseri anlamına gelir. Öyleyse *Divinia Commedia* bu tanıma tıpatıp uygundur: *Lingua pralata*⁵ ile yazılmış, Latince değil; bu anlamda halka yönelik, halkın anlayacağı bir eserdir; işte bu özelliği ile Ortaçağdan Yeni Çağa uzanır; bugünkü İtalyancaya kaynaklık eden bu kutsal destan kelime anlamıyla «romanzo»dur, yani romandır.

¹ *Leukippe ile Kleitophon'un Öyküsü* –Ç.N.

² *Aşk ve Ruh* –Ç. N.

³ *Altın Eşek* –Ç. N.

⁴ *Papağan Kitabı* –Ç. N.

⁵ Halk dili

Devam edelim. Artus romanları, anglo–norman kahramanlık şiirlerinin ve Gral destanlarının düzyazı çözümleridir. Ancak XIV. yüzyılda fransız Artus dizisinin bu romanları, bu okuma günleri romanları İspanya'ya girer; Cervantes'in *Don Quixote*'unun başını döndüren şövalye romanlarının prototipi olan *Amadis de Guala* bu tarzdadır. Sadece idealist şövalye romantizmini yermek amacıyla çıkmış, edebi ruhun en yüce ürünleriyle adını bir solukta anmada kimse-nin ikileme düşmeyeceği bir Shakespeare ile, bir Goethe ile bir halk ve dünya eseri, bir roman doğmuştur. Destanla roman arasındaki karamsal ve estetik çizginin tamamen ortadan kalktığı, –ister şarkı biçiminde söylenmiş olsun, ister anlatılmış olsun farketmez– yarına uzanmış bir anlatı eserin bütünlüğünde ve özerkliğinde kendini ortaya koyduğu bir yaratıcılık olayıyla karşı karşıyayız şimdi. *Diviana Commedia* nasıl bir romansa *Odyseia* da aslında bir romandı, *Don Quixot* da bir destandır, hem de en büyüklerinden biri. Sanat *biçimi-nin* dehası kendi bağımsızlığı ve özgür yüceliği ile ortaya çıkarsa sanat *türü* önemli değildir.

Akademik olmayan kişisel itiraflarımın *anlatının dehası* olan sanat türüne karşı sevgi ve ilgi dolu olmasını hoş görünüz; ve «roman sanatı» üzerine verilen bir konferansta farkında olmadan epik sanat ruhunu övgüye dönüştürdümse mazur görünüz. Gökemli ve heybetli bir ruhtur o, genişleyen, yaşam dolu, sürekli çalkalanmasında bir deniz kadar engin, aynı zamanda mükemmel ve tam, nağmesel ve akıllıca düşünülmüş; bir kesiti ya da bölümü istemez, bütünü ister, sayısız parçalardan ve ayrıntılardan oluşan, her biri çok başkaymışçasına üzerinde uzun uzun durduğu dünyayı ister. Çünkü acelesi yoktur, bir yığın zamanı var, sabrın, bağlılığın, tahammülün, sevgiyle tadına varılan yavaşlığın ruhudur, büyüleyen bir sıkıntının ruhu. Her şeyin kökensel başlangıcıyla işe koyulmaktan başka bir şey bilmez ve bir türlü sonunu getiremez, yazarı onun için şöyle der: «Bitmemen seni büyütüyor.» Ama onun büyüklüğü ılımlı, rahat, düşünceli ve bilgedir –«nesneldir». Bu büyüklük nesnelerle kendi arasında mesafe koyar, nesnelerin doğasına göre bir mesafe *koymadır* bu, her ne kadar dinleyenleri ya da okuyanları sarmalına alıp, dolaşırsa da üzerlerinde süzülüp onlara yukarıdan bakıp gülümser. Anlatı sanatı, estetik terminolojideki karşılığıyla «Apollon» sanatıdır, çünkü uzakları vuran Apollo, uzakların tanrısıdır, nesnelliğin ve ironinin tanrısıdır. Nesnellik ironi olup anlatı sanatın ruhu da ironinin ruhudur.

Şimdi bir an duraksayacak ve soracaksınız: Nasıl yani, nesnellik ve ironinin birbirleriyle ne ilgisi var? İroni nesnelliğin karşıtı değil miydi? İroni kesinkes öznel bir tutum, klasiğin bütün sükunet ve

nesneciliğine karşı çıkmış olan romantğin sefahat süren yaşamının tamamlayıcısı değil mi? –Doğrudur. İroni bu anlama gelebilir. Ancak ben bu sözcüğü romantik özneliliğin ona kazandırdığından daha geniş ve büyük bir anlamda kullanıyorum. Kendi dinginliği içinde neredeyse müthiş bir anlamdır: Bizzat *sanatın* kendi anlamı, her şeye evet derken aynı zamanda hayır denmesi; bütünü güneş gibi net ve bilgece kavrayan bir bakış, sanatın, diyebiliriz ki özgürlüklerin en yücenesin, dinginliğin ve hiçbir ahlâk kuralının zedelediği nesnelliğin bakışı. Goethe'nin sanatkârane bakışı, ona ironi hakkında ender ve unutulmayacak şu sözü söyletmiştir: «İroni, bir sofranın ancak onunla lezzetlenebileceği tuz tanecığıdır.» Yoksa bütün yaşamı boyunca Shakespeare'in hayranı olmazdı; çünkü Shakespeare'in dram evreninde esasen sanatın dünya ironisi egemendir; bu sanat onun eserini Tolstoy'un da olmaya çalıştığı ahlâkçılara işe yaramaz gösteriyordu. Eğer anlatının ironik nesnelliğinden söz ediyorsam, işte bunu söylüyorum. İroniyi soğukluk, sevgisizlik, alaya alma, hor görme olarak düşünmeyin. Epik ironi daha çok yürekte gelen sevgi dolu bir ironidir; küçük olana karşı nezaketle dopdolu bir yüceliktir.

İranlı şair Firdevsi miladın bin yıllarında krallık efsanelerinin bir yenilenmesi olan *Kral Kitabını*, *Şehnameyi* yazdı. Yirmi iki yıl boyunca Tuslu diyarında eseri üzerinde çalıştı. Ganza'ya gelip sultanın huzuruna çıktığında elli sekiz yaşındaydı. Sultan uzun şiirinin her bin beyiti için bin altın teklif eder, Firdevsi ise «parayı işimi bitirince alırım», karşılığını verir. Eser bitinceye kadar yıllar geçer, ama sanatçının duygu ve arzuları hiçbir zaman bitmedi. Şiirini oturup bir yığın kişilerin, hikâyelerin, serüvenlerin, yiğitliklerin, büyüğü güçlerin ve arabesk çizgilerin etkisiyle dev bir halı gibi dokur. Eserinin bittiğini açıkladığı zaman seksen yaşına basmıştı. *İlyad*dan altı kat daha büyüktü ve altmış bin beyitten oluşuyordu. Sultan, Firdevsi'ye her bin beyit için bin altın yerine bin gümüş göndererek onu aldatır. Ödülü geldiği zaman ihtiyar hamamdadır, gelen ödülün hepsini, getiren ulaklara ve hamamdaki tellaklara bahşış olarak dağıtır.

Anlatı dünyasından bir anekdotdur bu, muhteşem bir anekdot. Aynı şey hacimsiz ve çabuk biten dünyalarda, oyun ya da lirik dünyasında yoktur. Anlatı eser, une mer à boire¹; bir yığın hayatın ve sabrın, içten gelen sanat çabasının, sadakatla her gün yenilenen ilham yatırımı yapıldığı bir girişim mucizesi, –her şey ayrıntıdan ibaretmişcesine ayrıntıya düşün, aynı zamanda bütünü de asla vazgeçemeyeceği şekilde göz önünde tutan dev minyatürcülük–, sizlere «roman

sanatı» hakkında bir şeyler söyleyecek olunca işte bunlar aklıma geliyor; bunları söylerken elbette Firdevsi'yi, mükemmel Kral Şiirini ve de beyitleri altın yerine gümüşle ölçüldüğü için ücreti hediye olarak dağıttığını da unutmamam gerekir. Tanıdığım kadarıyla Firdevsi, dizeler yerine düzyazı tümceler de olsa yine de altın yerine gümüşü kabul etmezdi. Destan ile roman, bir *Divina Commedia* ile *Comédie Humaine*¹ arasında bir nitelik ya da derece farkı gözetmeye yüreğim elvermez. Balzac'ın bütün bir roman yapısına iki dünyayı birleştiren ve eşitliklerini muhafaza eden adı vermesini harika buluyorum.

Lev Tolstoy da modern bir roman yazarıdır, şüphesiz en güçlü olanıdır. Tolstoy, bizi okul estetikçilerinin iddia ettikleri romanla destan arasındaki ilişkiyi tersine çevirip romanı destanın bozulmuş biçimi olarak değil de, destanı romanın ilkel ön biçimi olarak görme yanlışlığına düşüren olaylardan biridir.

Böylesi bir tarihsel bakış tarzı da tamamen olanaklıdır; çünkü çözülüm, yozlaşma, dejenerasyon dediğimiz olay aslında bütünde özge bir şeydir –genel anlamda söylersek, karmaşık bir problemdir, doğa biyolojisi ile kolay örtüşmeyen tinsel biyolojinin problemidir. Tinsel biyoloji alanında çözülüm, yozlaşma boş sözlere ya da salt doğa biyolojisinde işaret ettiklerinin zıttı anlamlar taşıyan sözcüklere dönüşebilir: Daha ileri basamakları tanımlarken, daha yüksek, daha gelişmiş bir basamağı da tanımlıyor olabilirler. «Bozulma», inceltme, derinleşme, yücelme anlamlarına gelebilir; ölümle, bir sonla ilgili olmak zorunda değil, aksine yaşamın yükselmesi, yücelmesi ve yetkinleşmesi olabilir.

Roman ile destanı böylesi bir ilişki içerisinde görmek hem mümkün hem de uygun gibi görünebilir. Biri modern, biri arkaik bir dünyadır. Dize kendi içinde arkaik öğeler taşıdığı ve aslında büyüğü bir yaşam duygusu için katkı sağladığı gibi, vezinli destan da bizim için arkaik izler taşır. İlk destanlar ne okunmuş ne de anlatılmıştır; kesinlikle telli çalgılar eşliğinde söylenmiş şarkılardır; çok eski çağlarda şaire verilen ozan ismi, ortaçağda aşk şiirleri yarışmalarına kadar sözcük olarak uygundu, özellikle destan bildirisel şarkı, Homeros'un babası kör bir ozandı –bu elimizde olduğu haliyle *İlyada* ve *Odyseia* «Şarkılarınının», ya da *Edda* ve Nibelungen –«Lied»in ilk rapsodilerin daha sonraki redaksiyonları olmasını engellememiştir.

Düzyazı romana uzanan sürecin gerçekten anlatı dünyasının bir incelemesi ve yükseltilmesi anlamına geldiğini ileri sürmek cüretlice bir sav olur. Roman başlangıçta vezinli anlatının karmaşık, keyfi

¹ İçilecek bir deniz –Ç. N.

¹ İnsanlık Komedi –Ç. N.

biçimde gelişen serüvenlerle dolu bozulmuş şekliydi. Fakat roman bünyesinde, büyük geç yunan ve hint fabellerinden *Edication sentimentale* ve *Wahlverwandschaften*'e kadarki gelişim, bizi destanda romanın arkaik zamandaki ön biçimini görmemiz konusunda haklı çıkarıyor.

Ama romanı insani bakımdan anlamlı yola sevkeden bu ilke *içleştirmedir*¹. Bir düşünür olarak çalışmaktan çok sanatla daha sıkı ilişkisi olan alman Filozof Schopenhauer bunu çok geçerli bir şekilde dile getirmiştir: «Bir roman iç yaşamı ne denli çok, dış yaşamı ne denli az betimlerse, o denli yüce ve soylu olur; bu durum karakteristik bir gösterge olarak romanın *Tristram Shandy*'den başlayıp en kaba ve olaylarla dopdolu şövalye ve haydut romanlarına kadar inen bütün basamaklandırılmalarında karşımıza çıkar. *Tristram Shandy*'de hiç olay yoktur; sanki *Neue Heloise* ve *Wilhelm Meister*'de çok mu var! Hatta *Don Quixot*'ta bile nispeten az, özellikle de çok önemsiz, espiye kaçan olaylar var. Bu dört roman, türün gözbebeğidir. Sonra Jean Paul'un harika romanlarına bakınız, onların ne denli çok iç yaşamı, dış yaşamın çok dar temeli üzerine devingen kıldığını görünüz. Walter Scott'un romanlarında bile iç yaşantıların dış yaşantılar karşısında önemli ağırlığı vardır, zaten dış yaşam, kötü romanlarda sadece bulunması gerektiği için varken, iyi romanlarda birinciyi harekete geçirmek için bulunur. Sanat dış yaşantıları olabildiğince az kullanarak iç yaşantıları güçlü bir biçimde harekete geçirmekten ibarettir; çünkü ilgi odağımız aslında iç yaşamdır. Roman yazarının görevi büyük olayları anlatmak değil, küçükleri ilginç hale getirmektir.»

Bunlar klasik sözler, ama sondaki özdeyiş ilginç hale getirmekten bahsettiği için benim fazlasıyla hoşuma gitti. Anlatının gizemi –böyle bir gizemden bahsedebiliriz artık–, sıkıcı olanı ilginç kılmaktır. Bu gizemin perdesini açmak, onu aydınlığa çıkarmak hiç olası değil. Ancak Schopenhauer'in ince anlamlar yüklediği küçüğü ilginç yapma gözlemini anlatı sanatının *iç dünyasının zenginleştirilmesi* düşüncesine bağlaması rastlantı değildir. Sözüm ona önemsiz olana kulak kabartıp buradan serüvenlere karşı duyduğumuz o kaba saba zevki bütünüyle unutmamız için iç dünyanın zenginleştirilmesi ilkesi her gizemde rol oynamalı.

Düzyazı roman destandan çözüldüğü zaman hikâye, başlangıçta eğilimi henüz hiç farkedilmeyen uzun, iç dünyayı zenginleştirici ve inceltici bir yola girdi. Buna ulusal bakımdan yakın bir örnek seçecek

¹ Almanca «Verinnerlichung», dış dünyada kazanılan deneyim ve yaşantıların ruhsal iç dünyaya alınması. –Ç. N.

olursam: Alman oluşum, eğitim ve gelişim romanı nedir, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ini serüven romanının iç dünya zenginliğinden ve yüceliğinden farklı kılan nedir? Bu içleştirmede küçük ve basit olanı büyüleyici yapmanın ve şiirsel olanı *burjuvalaştırmanın* fazlaca söz konusu olduğu, şiirsellüğün meleği romantikçi Novalis'in *Wilhelm Meister*'e adadığı hem ağır, hem de isabetli eleştirisinden ilginç ve öğretici bir açıklıkla ortaya çıkar. Novalis Almanların bu büyük romanından hoşlanmamış, onu *şiirselliğe karşı yöneltilmiş bir Candide* olarak nitelemiştir. Canlandırma biçimi şiirsel olsa da «yüksek seviyede şiirsel değil»miş bu kitap; şiire, dine vesaireye karşı yergiymiş; saman ve yongadan lezzetli bir yemek, bir put oluşturulmuşmuş. Arkadan her şeyi ile bir maskaralıklmış. «Gerçek anlamda ortada (arta)kalan ekonomik doğadır. Romantik olan onun içinde mahvolmaktadır, hatta doğa şiiri ve mükemmel olan da. Sadece insanlara özgü sıradan şeylerden bahsediliyor; doğa ve mistisizm tamamen unutulmuş. Şiirselleştirilen burjuva ve evsel bir hikâye... Sıradan gündelik olaylar, hoş gidecek şekilde değiştirilerek anlatılınca, iyi düşünülmüş yaygın bir dile büründürülüp güçlü adımlarla akıp gidince ... kulağa nasıl da hoş geldiğini bize *Meister*'in birinci kitabı göstermektedir.» Novalis başka bir yerde: «Goethe tamamıyla *pratik* bir şairdir» der. «İngiliz ürettiği mallarında ne ise o da eserlerinde öyledir: mümkün olduğu kadar basit, sevimli, rahat ve sürekli. Wedgwood'un ingiliz sanat dünyasında yaptığını, alman edebiyatında Goethe yaptı, onun İngilizler gibi doğal, ekonomik ve usla kazanılmış soylu bir zevki vardır... Ondaki eğilim, bir dünyayı ele alıp uygulanmayacağı önceden tam olarak bilinebilen bir şeyi yapmaktansa oldukça anlamsız olanı iyice perdahlamak ve ona en parlak cilâyı ve rahatlığı vermektir.»

Bu eleştiriye değerlendirebilmek için, benim yaptığım gibi olumsuz olumlu olarak okumayı ve anlamayı bilmek, hem de olumsuzluğun bilgi için verimliliğine inanmak gerekir. Goethe'nin suçlandığı bu ingiliz estetiği, Richardson'un, Fiedling'in ve Goldsmith'in burjuva romanlarının onun üzerinde bıraktığı etkiyi düşündürüyor. Fakat Novalis'in *Wilhelm Meister* eleştirisiyle farkına vardığımız şey, romanın burjuvalaşmasıdır; onu biçimsel ve düşünsel tarih bakımından destanın feodalizminden ayırın, çağımızın hakim sanat biçimi, çağdaş ruhların potası yapan doğuştan var olan demokrattır. Romanın XIX. yüzyılda Avrupa'da, İngiltere'de, Fransa'da, Rusya'da ve İskandinav Ülkelerinde şaşırtıcı bir yükselişi var –bu yükseliş rastlantı değil; bu, romanın çağa uygun demokrattığı ile, çağdaş yaşamı doğal olarak ifade edebilme yeteneği ile, onu çağın sanat biçiminin temsilcisi,

yazarını da orta halli sanatkârlıktan çağdaş sanatkâr tipi yapan toplumsal ve psikolojik tutkusuyla ilgilidir. *Romancılığın* modern sanatkârlık olduğu düşüncesine özellikle Nietzsche'nin kültür eleştirisinin birçok yerinde rastlanır: Toplumsal ve psikolojik merak ve sinirlilikle, duygu ve duyarlılığın yapısal karışımıyla, biçimleyici ve eleştirel konumuyla romancı, bu en ince heyecanların ve nihai sonuçların farklı alıcı ve verici enstrümanı, kendisi sanatçı ile uzmanın ileri derecede bir karışımı olan, bir tür «romancı» olan, sanatı ve bilimi kendisinden önce hiç kimsenin yapamadığı derecede birbirine yakınlaştırıp katan Nietzsche'nin ruhsal çağ imajında önemli rol oynar.

Burada, roman ve onun bir sanat biçimi olarak günümüzdeki ege-men konumuna ilişkin esasen modern yazarlık ve günümüz edebi sanat eserleri için eleştirel bir öge olduğu anlamı çıkarılabilir. Rus Filozofu Dimitri Mereşkovskiy'nin Puşkin ve Gogol ile ilgili olarak *eleştiri* aracılığı ile katıksız *şiiirden* kopuş, «bilinçsiz yaratıcılıktan *yaratıcı bilincine* geçiş» hakkında zaman zaman söylediklerini bir kez daha anımsıyorum. Burada aynen Schiller'in ünlü denemesindeki «doğal» ile «duygusal»¹ biçiminde tanımladığı karşıtlık söz konusudur. Mereşkovskiy'nin Gogol'da «eleştiri» ya da «bilinçli yaratıcılık» dediği ve Puşkin'in «bilinçsiz yaratıcılığına» kıyasla kendisine modern, geleceğe yönelik olarak görülen şey, Schiller'in «duygusalıktan» «doğalın» karşıtını anlamasıdır; aynı şekilde duygusalı, daha yeni ve daha modern gelişim basamağı için bilincin ve eleştirinin yaratıcılığı biçiminde açıklar.

Bu ayırım tamamen konumuza, romanın karakterine aittir. Modern sanat eseri olarak roman, «şiiir» basamağından sonraki «eleştiri» basamağını temsil eder. Destanla olan ilişkisi, «yaratıcı bilincin», «bilinçsiz yaratıcı» ile olan ilişkisidir. Ve burada yaratıcı bilincin demokratik bir ürünü olarak romanın *büyüklik* bakımından hiç de geri kalmak ihtiyacında olmadığını eklemek gerek.

Dickens'in, Thackeray'ın, Tolstoy'un, Dostoyevskiy'nin, Balzac'ın, Zola'nın ve Proust'un büyük, toplumsal roman edebiyatı XIX. yüzyılın anıtlamış sanatıdır. Bunlar İngiliz, Rus ve Fransız isimleridir –Alman isimleri neden yok? Almanya'nın Avrupa'daki anlatı sanatına katkısı kısmen olumludur: Bu katkı esasında Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i ile daha sonra Gottfried Keller'in *Der grüne Heinrich*'i gibi eğitim ve oluşum romanlarında vardır. Ayrıca bir de yine

Goethe'nin dünya roman sanatının bir incisi olan *Wahlverwandtschaften*'ine sahibiz, ruhsal, doğa felsefesiyle ilgili düzyazı edebiyatın mükemmel bir eserine. Daha sonra ülkemizde beklenen sonuçların alınmadığı burjuva devriminin beyinleri ve «Das junge Deutschland»'ın temsilcileri, Immermann ve Gutzkow, toplumsal içerikli romanlar yazdılar. Dünyanın ilgisini çok az çekip Avrupa yazınına doğru dürüst giremediler. Bir Spielhagen'in düzyazı romanı bugün Avrupa romanı dediğimiz şeye gerçek hiçbir katkıda bulunmadığı sonucu çıkarılacak kadar renksizdir. Çok farklılık gösteren yaşlılık eserleri arasında en azından bir başyapıt olan *Effi Briest*'le Avrupa'nın ve dünyanın pek dikkatini çekmediği halde Avrupalı ölçüye ulaşmış olan Theodor Fontane'yi de belirtmek gerek: Fontane'yi Almanya'nın dışında hiç kimse tanımaz, hatta o Güney Almanya'da ve İsviçre'de hemen hemen hiç okunmaz. Alman dilini konuşan İsviçrelilerin durumu da pek farklı değildir: kendi tarzının büyüğü, güçlü köy ahlâkçısı Gotthelf, kulağa gerçekten hoş gelen bir nesir kaleme almış, modern masalın harikulâde anlatıcısı olan sevgideğer Gottfried Keller ve yüksek soyluluğu tarihselleştiren novelist Conrad Ferdinand Meyer'in durumu da Fontane'ninkinden farklı değildir.

Nasıl oluyor da bütün bunlar diğerleriyle birlikte doğrudan doğruya Avrupalı sayılmıyor? Nasıl oluyor da başkalarına etki ve temsil yeteneği yönünden farklılık bulabilmek için biraz önce bahsettiğimiz Batı Avrupalı ve Rus isimleri belirtmek gereksinimi duyuyoruz? Avrupa etkisi, Avrupa temsil yeteneği her büyük romancının isminde olduğu gibi dünyayı peşinde sürüklenme durumu Almanya'da edebi ve toplumsal eleştirel olanın dışında, başka bir yerde, yani müzikte vardır. Almanya'nın bu gurur verici sıralamanın karşısına koyduğu, ya da onlara kattığı isim, gerçi eseri bir çok yönden destanla ilişkili de olsa bir müzikal oyun olan Wagner'dir. Almanya'nın XIX. yüzyılın anıtsal sanatına katkısı yazınsal değil, müzikeldir, –aşırı karakteristik bir tarzda. Wagner'in muhteşem eseri ile XIX. yüzyıl Avrupa'sının büyük roman sanatı arasında çağın dikkate değer psikolojik ortaklıkları ortaya konabilir. Der *Ring des Nibelungen*'in, Emile Zola'nın *Rougon-Macquart* dizisinin simgesel naturalizmi ile bir çok ortak tarafı vardır –hatta «leitmotifi». Fakat asıl ve tipik ulusal farklılık Fransızca eserin toplumsal ruhu ile Almanca eserin mitsel ve en eski zamanlara ulaşan şiiirsel ruhu arasındadır. Eğer Avrupa damgalı romanın Almanya'da aslında tanınmadığını söylemekle pek bir şey söylemiş olmaz –Bununla alman zihniyetinin sadece bir sanat biçimi olarak romanın doğuştan demokratikliği ile ilişkisi üzerine değil, ke-

¹ Schiller'in *Über die naive und sentimentalische Dichtung* (=Saf ve duygusal edebiyat üzerine) adlı denemesine yollama yapılmaktadır. –Ç. N.

limenin en geniş ve en düşünsel anlamıyla genelde demokrasiyle olan ilişkisi hakkında önemli bir şey söylenmiş olur.

Romanın Almanya'daki yabancılığından ve alman romanının dünyadaki bilinmezliğinden söz edince elbette ki ondukuzuncu yüzyılı ve özellikle onun ikinci yarısını göz önünde bulunduruyorum. Çünkü Jean Paul, Novalis, Tieck, Schlegel, Arnim ve Brentano'nun övgüye değer şeyler kattığı romantik dönem Almanyasının romanı, hayali masal sanatı avrupalı olan ve özellikle Fransa'da güçlü etkiler bırakan bir temsilciyi E. T. A. Hoffmann'da bulmuştur. Avrupa edebiyatında benzer bir etkiyi genç yaşta ölen Bohemyalı Alman Franz Kafka'nın bugün kendine özgü ve anlamlı eseri yapmaya başlıyor; onun dini mizahi düş ve korku edebiyatı dünya edebiyatının düzyazı biçiminde ortaya koyduğu en derin ve en dikkate değer olanına dahildir. Yirminci yüzyıla girdiğimiz yıllarda ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde alman romanının Avrupa'nın ilgi alanına biçimsel ve düşünsel açıdan bir gedik açması gibi bir şeyler oluyor. Ama bu konuya bir başka zaman değinirim.

THOMAS MANN
(1875–1955)

«BÜYÜLÜ DAĞ»A GİRİŞ

Princeton Üniversitesi Öğrencileri İçin

1939

- M** Der Zauberberg. Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin. Darmstadt. Wien 1967. Burada: *Einführung in den «Zauberberg»*. Für Studenten der Universität Princeton.
- T** **Mustafa Çolak.** Konuşmanın kısmen biyografik bilgiler içeren giriş bölümü ile «Büyülü Dağ»la ilgili eleştirileri içeren son bölümü çıkarılmıştır.

1912 yılında –yaklaşık bir insan ömrü öncesinde, şimdi öğrenci olanlar o zaman henüz doğmamışlardı– karım bir akciğer hastalığına yakalanmıştı; ağır olmamasına karşın yine de İsviçre'nin yüksek dağlarındaki tedavi merkezi olan Davos'ta altı ay süreyle bir senatoryumda kalması gerekiyordu. Bu sırada ben Münih'te çocukların yanında ve İsar ırmağı kıyısında bulunan Tölz'deki çiftlik evimizde kalıyordum; o yılın mayıs ve haziran aylarında karımı birkaç haftalığına yukarıda, dağda ziyaret etmiştim. *Büyülü Dağ*'ın¹ başlangıcındaki ziyaretçi Hans Castrop'un hasta kuzeni Ziemßen ile senatoryumun lokantasında akşam yemeği yediği ve bu seçkin dağ lokantasının mutfağında sadece ilk tadımlıklarını almakla kalmayıp aynı zamanda buranın atmosferinden ve «bizim bu yukarıdaki» yaşamımızdan etkilenmediği «varış» başlıklı bölümü okursanız, evet bu bölümü okursanız, o zaman bizim buradaki yeniden görüşmemizin ve benim o sıradaki garip izlenimlerimin oldukça benzer bir betimlemesini bulursunuz.

Bu çok özel izlenimlerim Davos'un hastalık ortamında karımın refakatçısı olarak geçirdiğim üç hafta boyunca güçlenip derinleşti., Aslında Hans Castrop'un orada geçirmeyi düşündüğü üç haftadır bu,

1. Der Zauberberg–Ç. N.

ve bu üç hafta onun için büyülu yedi masal yılı olacaktır. Bundan bahsedebilirdim, çünkü ben de aşağı yukarı aynı durumla karşılaştım. Yaşantılarının en azından *birisi* –ve aslında esas olanı– yazarın, kahramanına kendi deneyiminin aslına uygun bir aktarımıdır: yani ovadan gelen konunun muayene edilmesi sırasında hasta olduğunun ortaya çıkması.

Rutubetli ve soğuk bir havada balkonda otururken üst solunum yollarından hastalanıncaya kadar aşağı yukarı on gün kaldım orada, yukarıda. O sırada iki uzmanın –şef ve asistanı– sanatoryumda bulunmaları nedeniyle düzen ve güvenlik uyarınca bronşitimi muayene ettirmekten başka çare yoktu; böylece tam o sırada kontrole çağırılan karımın yanında gittim. Anımsayabileceğiniz gibi dış görünüş itibarıyla müşavirim Behrens'e biraz benzeyen şef, göğsümü parmak darbeleriyle yokladı ve büyük bir çabuklukla akciğerimde sisli, yani hasta bir nokta saptadı. Eğer Hans Castrop olsaydım bu sis hayatımı bütünüyle değiştirdi. Doktor bana altı aylığına burada yukarıda bir tedavi kürüne katılmakla akıllı davranacağım konusunda güven verdi; ve eğer onun sözüne uysaydım kim bilir belki de hâlâ orada yatıyor olacaktım. Ben ise orada, yukarıda bu kısa üç hafta içinde edindiğim ve bana bu çevrenin genç insanlar için –tüberküloz da bir gençlik hastalığıdır– ne denli tehlikeli olduğu konusunda bir fikir vermeye yetecek izlenimlerimi işlediğim *Büyülü Dağ*'ı yazmayı tercih ettim. Romanımı okuduğunuz zaman birazcık hissedebileceğiniz gibi o yukarıdaki hasta dünyası dışı kapalı olup insanı kendi kabuğu içine çeken bir güç durumundadır. Bu, genç insanları nispeten kısa sürede gerçek ve aktif yaşama yabancılaştıran bir tür yedek yaşam biçimidir. Orada, yukarıda, her şey lükstür, ya da lükstü, hatta zaman kavramı bile. Bu tür kürler her zaman aylar alır, ama çoğunlukla yıllar sürer. Altı aydan sonra genç insanın kafasını dilinin altındaki derece ile flörtten başka hiçbir şey meşgul etmez. Ve ikinci altı aydan sonra bunlardan başka hiçbir şey kafasını meşgul etmeyecektir. Sonunda ovadaki yaşam için özelliğini kaybetmiş olacaktır. Bu enstitülerde tipik bir savaş öncesi görünümü söz konusuydu, ya da söz konusudur. Böyle bir durum sadece hâlâ etkinliğini sürdürmekte olan kapitalist ekonomi biçiminde düşünülebilir. Sadece o koşullar altında hastalar, yaşamlarını yıllarca, hatta sonsuza kadar ailelerinin maddi desteği sayesinde sürdürmeleri mümkün oldu. Bu durum bugün ortadan kalkmıştır, ya da kalkmış gibidir. *Büyülü Dağ* bu tür varoluş biçiminin ölüm habercisi olmuştur; epik betimlemelerin bir yaşam biçimini tamamlayıp ardından ortadan kaybolmaları belki de bir yasadır. Günümüzde akciğer tedavisi

oldukça farklı usulde yapılıyor, bu yüzden İsviçre'nin yüksek dağ sanatoryumlarının çoğu spor otellerine dönüşmüştür.

Davos'ta edindiğim izlenim ve deneyimlerimden bir öykü yaratma düşüncesi kısa zamanda beni sarmıştı. O zamanlar edebi durumum şöyleydi: Prens romanı «Königliche Hoheit»i bitirdikten sonra bir dolandırıcı ve otel hırsızının anılarını yazmak gibi tuhaf bir girişimde bulundum; bu, sosyal olmayan ve polisiye tarzında, temelde «Königliche Hoheit»in küçük prensinde olduğu gibi bir sanatçı hikâyesini içeren roman olacaktı. Sadece büyükçe bir fragmanı kalan bu garip kitabın üslûbu on sekizinci yüzyılın büyük anı edebiyatının ve Goethe'nin «Dichtung und Wahrheit»ının bir yansılaması¹ idi, ifade biçimini uzun zaman korumak zor olmuştu. Bundan dolayı dilin ve düşüncenin başka alanlarında üslûp bakımından dinleme gereksinimi ortaya çıktı ve bunun üzerine romanıma, long short story² «Venedik'te Ölüm»ü³ yazarak ara verdim. Davos ziyaretimde onu neredeyse bitirmek üzereydim ve planladığım öykü –hemen *Büyülü Dağ* başlığını aldı– «Venedik'te Ölüm»e bir mizahi karşıt eserden başka bir şey olmayacaktı. Eser kapsam bakımından da öyle olacaktı, yani biraz genişletilmiş bir short story. Kısa bir süre önce bitirmiş olduğum trajik novelin bir yergisi olarak düşünülmüştü. Eserin atmosferi bu yukarıdaki bir garip yerde denediğim ölüm ile eğlencenin bir karışımı olacaktı. «Venedik'te Ölüm»de betimlenen ölümün büyüü, baş döndürücü bir düzensizliğin katı bir düzene mahkûm olan yaşama üstün gelmesi, mizahi bir alana aktarılacaktı. Sade bir kahraman, ölümcül serüvenler ve toplumsal haysiyet arasındaki komik anlaşmazlık; niyetim bu kadardı. Çıkış belli değildi, ama bulunacaktı; tümü basit ve eğlendirici olacağı benziyordu, çok yer tutmayacaktı. Tölz ve Münih'e geri döndüğüm zaman birinci bölümü yazmaya başladım.

Kısa bir süre sonra beni gizlice, hikâyenin genişletilmesindeki sakıncaların ve malzemenin önemliliğe, düşünsel bakımdan sınırsızlığa olan eğiliminin sezgisi sarmıştı. Tehlikeli bir ilişkinin ortasında bulunduğumu kendimden gizleyemedim. Girişimin hafife alınması belki de hep bende ortaya çıkan bir durum değildir. Bir iş taslak halindeyken son derece tehlikesiz, basit ve pratik görünür. Öyle uzun boylu bir zahmet ve çalışma istemez gibi gelir insana. Birinci roma-

¹ parodisi –Ç. N.

² Bu İngilizce ifadenin karşılığı aslında «uzun hikâye», ya da «kısa roman» olması gerekir. –Ç. N.

³ *Der Tod in Venedig* –Ç. N.

nım *Buddenbrooks* İskandinav tüccar ve aile hikâyeleri türünde 250 sayfalık bir kitap olarak düşünülmüştü, ama iki kalın ciltlik bir eser oldu. *Venedik'te Ölüm* Münih'te yayınlanan *Simplicissimus* adlı dergi için bir short story olacaktı. Aynı durum daha önce yaklaşık *Venedik'te Ölüm*'ün kapsamı kadar olacak bir novel şeklinde tasarladığım «Joseph-romanları» için de geçerlidir. Bu *Büyülü Dağ*'da da farklı değildi; orada kendini zorunlu olarak üretimsel aldatma sözkonusudur. Bir eserin bütün olanak ve zorlukları önceden bilinip çoğunlukla yazarinkinden büyük ölçüde farklılık gösteren kendi istenci tanınsaydı, o zaman insanın eli işe varmaz, başlamaya cesaret edemezdi. Bir eser gerektiğinde yazarinkini de aşabilecek bir ihtirasa sahiptir; bu da oldukça iyi bir durumdur. Çünkü, hırs kişiye özgü ya da eserin önünde olmamalı, eserin kendinden kaynaklanmalı, onu eser ortaya koymalıdır. Büyük eserlerin bu şekilde meydana geldiğine inanıyorum. Büyük eser yaratacağım diye ortaya çıkan hırsın büyük eser doğacağını sanmıyorum.

Kısaca, Davos hikâyesinin kendi içinde bu durumu vardı ve kendi hakkında benden farklı düşündüğünü vaktinde anladım. Bu, dış görünüş itibarıyla da doğrulanıyordu. Çünkü, *Venedik'te Ölüm*'ün ağır yorgunluğunu üzerimden atmamı sağlayan İngiliz doldurma mizah üslubu da bir mekân ve ona ait zaman istiyordu. Daha sonra, romanı kısa zamanda bitirmemi sağlayan ve iç deneyimleriyle eseri son derece zenginleştiren, ama buna karşın yayınlanmasını geciktiren savaş başladı.

Ben o yıllarda Avrupa'daki zıtlıkları ve çatışmaya neden olan sorunları bizzat yaşamamdan ve özaraştırmamdan kaynaklanan oldukça yorucu bir çalışmanın ürünü olan «Betrachtungen eines Unpolitischen»i yazıyordum. Bu, yıllar süren korkunç bir hazırlığın ortaya çıkardığı sanat eseri idi; bir sanat eseri olması, çok ciddi olsa da bir oyun olması sadece daha önceki analize ve tartışmaya dayalı çalışmanın verdiği maddi hafifleme sayesinde sağlanmıştı. «Bunlar çok ciddi lâtifeler», diye bahseder Goethe bir defasında «Faust» eserinden ve bu bütün sanatların ve dolayısıyla *Büyülü Dağ*'ın da bir tanımıdır. Ama özgür sanatçı olarak üstesinden gelmiş olduğum *Büyülü Dağ*'ın sorunsalını kanlı bir insanlık içinde önceden yaşamış olmasaydım, şaka ve oyun yapamazdım. «Betrachtungen»in parolası: «Que diable allait il faire dans cette galère?» Yanıtı *Büyülü Dağ*'dır.

Savaşta silâhla yaptığım düşünsel hizmetten sonra ilk sanatsal denemelerim «Gesang vom Kindchen» ile hayvan öyküsü «Herr und Hund» adında iki idildi; ancak bundan sonra *Büyülü Dağ*'ı tekrar ele aldım. Fakat ona eşzamanlı yazdığım eleştirel denemeler yüzünden

sürekli ara veriyordum. Bunlardan en önemli üç tanesi, yani «Goethe ve Tolstoy», «Alman Cumhuriyeti Hakkında» ve «Okült Yaşantıları», içerikleri bakımından *Büyülü Dağ*'ın âdeta fikri bir çeliklemesi, bir filiziydiler.

Beni tamı tamına yedi değil, on iki yıl kendisine bağlayan ve short story anlayışından oluşan her iki cilt, nihayet 1924 sonbaharında yayınlandı. Kitabın beklentilerimin üstünde satış yapması beni şaşırtmıştı. Çünkü ben tamamlanmış eserlerimi herhangi bir dünyalık ümidi olmadan elden çıkarmaya alışmışım. Eserin bir zamanlar beni etkileyen çekiciliği çoktan yok olmuştu. Tamamlamak, üretim ahlâkı bakımından bir beceri, daha doğrusu bir öz direnirim sorunuuydu. Bu direnirim yıllarca süren hırsımın bir sonucudur ve bana sayısını hesaplama cesaret edemediğim tuhaf sabahları dolduran son derece sorunlu kişisel eğlence olarak görünür. Bu birliktelik heyecanlı bir ölçüde ortaya çıkarsa, o zaman yaşamımda sık sık olduğu gibi «bulutlardan aşağı düşerim», ve bu hoş düşünüş *Büyülü Dağ*'da apansız ve derin olmuştu. Bu bin iki yüz sayfalık fikir kompozisyonunun kurgusal bağlantılarını, ekonomik yönden zor durumda bulunan ve burnundan soluyan toplumun izleyeceği hiç düşünülebilir miydi? («Şarkısının dev halısı - iki kere yüzbin dize»: Heine'nin «Firdevsi»indeki bu deyiş çalışmam sırasında en çok sevdiğim alıntı olmuştu, ayrıca Goethe'nin «bitememen seni yüceltiyor» sözü de.) Günümüz koşullarında birkaç bin kişiden fazlası alışılmış roman metnine pek benzemeyen bu garip eğlence için onaltı ya da yirmi mark ödeyebilir miydi? Mutlak olan husus, bu iki cildin on yıl önce ne yazılacağı, ne de okuyucu bulabileceği idi. Bunun için yazarın ürünüyle en uygun zamanda ortaya çıkabilmesi için -bir zaman olduğu gibi- ulusuyla birlikte edindiği ve kendi içinde sanatsal olgunluğa ulaştırmak durumunda olduğu yaşantılar gerekiyordu. *Büyülü Dağ*'ın sorunları doğal olarak kitlesel değildi, ama eğitilmiş kitlelere sesleniyordu, ve genel ihtiyaç, geniş okuyucu kitlesine küçük Hans Castrop'un serüvenlerini hazırlayan o alşimist «yükselişi» tanıttı. Evet, gerçekten de alman okur kendini bu romanın basit ama «kurnaz» kahramanında tekrar tanıdı; onu izleyebiliyor ve izlemek istiyordu.

Gerçekte *Büyülü Dağ*, alman yönü çok ağır basan bir kitaptır, yabancı eleştirmenlerin onun uluslararası olanaklarını hepten küçümseyecekleri kadar alman bir kitaptır. Seçkin bir İskandinav eleştirmen bu kitabın yabancı bir dile çevirisine hiçbir zaman cesaret edilemeyeceğini. Çünkü kitabın buna elverişli olmadığını açıkça ve kesin kararlilikla açıklıyordu. Bu yanlış bir tahmindir. *Büyülü Dağ* hemen hemen

bütün Avrupa dillerine çevrildi ve hüküm verebildiğim kadınla kitaplarımdan hiçbirini dünyada, sevinçle belirtiyim ki, özellikle de Amerika'da bunun uyandırdığı ilgiyi uyandırmadı.

Şimdi bu kitap hakkında ve onun nasıl okunması gerektiği konusunda ne diyeyim? Başlangıçta eserin iki kez okunması gerektiğini ileri sürmek hayli küstahca bir istek olur. Fakat bu isteği eseri daha ilk kez okuduklarında sıkılanlar için geri alıyorum. Sanat, bir ev ödevi, eziyet, contre cœur etkinliği olmamalı, tersine, insanlara zevk ve neşe sunmalı, onları eğlendirmeli ve canlandırmalı; sanatın amacı da budur zaten. Eğer bir eser, okuyan kimseye bu etkileri yapmıyorsa, kişi o eseri okumaktan vazgeçip başka bir esere yönelmeli. *Büyülü Dağ*'ı sonuna kadar okuyup bitirene, onu bir kez daha okumasını öneririm. Çünkü özel yazılış biçimi ve kompozisyon karakteri okuyucunun alacağı zevki ancak ikinci okumada arttırıp derinleştirecektir. –Tıpkı tadına varabilmek için müziği önceden tanımak gerektiği gibi– Genelde müziğe ait olan «kompozisyon» sözcüğünü tesadüfen kullanmadım. Müzik öteden beri üslup oluşturucu olarak çalışmalarımı etkilemiştir. Şairler «esasen» biraz başka şeydirler çoğunlukla; başka bir alanda etkinlik gösteren ressamdırlar, grafikçidirler, heykeltıraşlar, mimardırlar, ya da ne bileyim bir şeydirler. Bana gelince, ben kendimi şairler arasındaki müzisyenlerden sayıyorum. Roman benim için daima bir senfoni, konturpuan bir eser, fikirlerin müziksel motif rollerini oynadığı bir konu örgüsüdür. Zamam zaman Richard Wagner'in sanatının benim edebi eserlerime etkisinden –bunu ben de yaptım– söz edilmiştir. Bu etkiyi yadsımıyorum kuşkusuz, Wagner'i özellikle hikâyeye aktardığım leitmotifin kullanımında da izledim. Fakat bu etkilenme asla Tolstoy'da, Zola'da ve hatta kendi gençlik romanım *Buddenbrooks*'da olduğu gibi salt naturalist betimleyici, yani mekanik bir yöntemle değil, müziğin simgesel tarzında olmuştur. Bu konuda kendimi ilk kez *Tonio Kröger*'de denedim. Orada uyguladığım teknik *Büyülü Dağ*'da daha geniş bir çerçevede, çok daha karmaşık ve etkin bir şekilde kullanılmıştır. İşte *Büyülü Dağ*'ın ikinci kez okunması ile ilgili ısrarcı tutumumun nedeni budur. İçeriği önceden bilinir ve simgesel yapılar okuma sırasında sadece geriye doğru değil, ileriye yönelik olarak da açıklanabilirse, işte o zaman bu müziksel–düşünsel ilişki bütünlüğü gerektiği gibi anlaşılır ve eserin tadına varılır.

Şimdi daha önce konu edilen, romanın çeşitli şekillerde ele aldığı zamanın gizemi konusuna değinmek istiyorum. *Büyülü Dağ* çift anlamda bir çağ romanıdır: bir yönüyle bir çağın, Avrupa savaş öncesi döneminin iç görünümünü yansıtmaya çalışmasıyla, ama diğer

yönüyle salt zamanın, romanın sadece kahramanının yaşantısı olduğu için değil, eserin bizzat işlediği konusu olmasıyla tarihi bir romandır. Kitap anlattığı şeyin kendisidir: çünkü eser genç kahramanın kapalılık içindeki büyülenmesini zaman kavramı dışında betimleyerek bizzat zamanı sanatsal olanakları vasıtasıyla ortadan kaldırmaya uğraşıp içeriğindeki müziksel idealler dünyasının her saniyesini bilinçle algılayan şimdiki zamanda yansıtmaya ve büyülu bir «nunc stans» oluşturmaya çalışır. Fakat bu arada eserin içerik ve biçimde, öz ve görünümde tam bir uyum içinde olma ve konuyla özdeşleşme hırsı da aynen devam etmektedir. Bu istek başka bir konuyla, genellikle alçışmıst sıfatıyla nitelendirilen *yükselme* konusuyla bağıntılıdır. Hatırlarsınız; genç Hans Castorp basit bir kahraman, Hamburglu bir ailenin küçük oğlu ve sıradan bir mühendistir. Fakat *Büyülü Dağ*'ın son derece dışa kapalı dünyasında bu basit malzeme, ona ahlâki, düşünsel ve duygusal serüven yeteneği veren bir yükseliş kazanır, oysa alaycı bir tutumla sürekli ova olarak nitelendirilen dünyada bunları hayal bile edemezdi. Onun hikâyesi bir yükselişin hikâyesidir. Ama bu hikâye kendi içinde de hikâye ve anlatı olarak bir yükseliştir. Gerçekçi roman araçlarını kullandığı halde gerçekçi roman değildir. Gerçekliği düşünsel ve ideal için simgesel bir biçimde yükseltip saydamlaştırmak suretiyle onu aşmaktadır. Bunu karakterleri işlerken açık bir biçimde ortaya koyuyor. Bu karakterlerin hepsi okuyucu duygusu için göründüklerinden daha fazladır: düşünce alanlarının, ilkelerinin ve dünyaların sadece temsilci ve elçileridir. Bu nedenle bunların gölgeler ve gezinen alegoriler olmadıklarını umuyorum. Aksine okuyucunun bu kişileri, yani Joachim'i, Clawdia Chauchat'i, Peeperkorn'u, Settembrini'yi tanıdık birileriymiş gibi gerçek insanlar olarak algıladığını öğrenmem beni rahatlatı.

GARİP

1941

M Nesir Yazıları (Makale ve Hikâyeleri), Varlık Yayınevi, İstanbul 1953. İlk kez 1941 yılında *Garip*'e yazılan önsöz olarak çıkmıştır.

Şiir, yani söz söyleme san'atı, geçmiş asırlar içinde bir çok değişikliklere uğramış; en sonunda da, bugünkü noktaya gelmiş. Bu noktadaki şiirin doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı olduğunu kabul etmek lâzım. Yani şiir bugünkü hâliyle, tabîî ve alelâde konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbî bir garabet arz etmektedir. Fakat işin hoş tarafı, bu şiirin birçok hamleler neticesinde kendini kabul ettirmiş, bir an'ane kurmak suretiyle de mezkûr acaipliği ortadan kaldırmış olması. Yeni doğup bugünün münevverleri tarafından terbiye edilen çocuk kendini doğrudan doğruya bu noktada idrak ediyor. Şiiri kendine gösterilen şartlar içinde aradığından, bir tabiileşme arzusunun mahsulü olan eserleri hayretle karşılıyor. Garip telâkkisi, öğrendiklerini tabîî kabul edişinden gelmekte. Ona buradaki izafiliği göstermeli ki, öğrendiklerinden şüphe edebilsin.

*

An'ane, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza etmiş. Nazımın belli başlı unsurları vezinle kafiye. Kafiye ilk insanlar ikinci satırın kolay hatırlanmasını temin için, yani sadece hafızaya yardımcı olmak maksadıyla kullanmışlardı. Fakat onda sonradan bir güzellik buldular. Onu, hikmeti vücudu aşağı yukarı aynı olan vezinle birlikte kullanmayı bir maharet saydılar. Şiirin de menşesinde, diğer san'atlarda olduğu gibi, böyle bir oyun arzusu vardır. Bu arzu iptidâî insan için nazarı itibara alınabilecek bir ehemmiyettedir. Halbuki insan o zamandanberi pek çok tekâmül etti. Bugünkü insan öyle zan ve temenni ediyorum ki, vezinle kafiye kullanılışında kendini hayrete

düşüren bir güçlük, yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulunmayacaktır. Nitekim bu rahatsız edici hakikati görmüş olanlar, vezinle kafiye «âhenk» denilen yeni bir şiir unsurunun ebeveyni nazariyle bakmışlar, bu yeni nimete dört elle sarılmışlar. Bu şiirde eğer takdir edilmesi lâzımgelen bir âhenk varsa onu temin eden şey, ne vezindir, ne de kafiye. O âhenk vezinle kafiye dışında da, vezinle kafiye rağmen de mevcuttur. Fakat onu şiirde şuurlu hale getirip anlayışları en kıt insanlara bile bir âhengün mevcut olduğunu haber veren şey vezinle kafiye. Bu suretle farkına varılan, yani vezinle, kafiye ile temin edilen bir âhenkten zevk duyabilmek yahut da lâkırdıyı bu basit ölçüler içinde söylemeyi maharet sayabilmek; safilliklerin herhalde en muhteşemi olmalıdır. Bunun haricinde bir âhenge inanmaksa, onun şiir için ne kadar lüzumsuz, hattâ ne kadar zararlı olduğunu biraz sonra anlatacağım.

*

Vezinle kafiye her şeye rağmen birer kayıt olduğunu da kabul edelim. Bunlar şairin düşüncesine, hassasiyetine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklikler yapıyorlar. Nazım dilindeki nahiv acaiplikleri vezinle kafiye zaruretinden doğmuş. Bu acaiplikler belki de, ifadeyi genişletmesi itibarıyla, şiir için faydalı olmuştur. Hatta onların, nazım endişelerinin dışında dahi baş tacı edilmeleri ihtimali vardır. Fakat bu kuruluş bazılarının kafalarına «şiir dilinin kendine hâs yapısı» diye dar bir telâkki getirmiş. Bu çeşit insanlar bir takım şiirleri reddederken «konuşma diline benzemiş» diyorlar. Köklerini vezinle kafiye alan bu telâkki, hakikî mecrasını arayan şiirde hep aynı izafî garabeti bulacak, onu kabul etmek istemeyecektir.

*

Lâfız ve mâna sanatları çok kere zekânın tabiat üzerindeki değiştirici, tahrir edici hassalarından istifade eder. Bilgisini, terbiyesini geçmiş asırlara borçlu olan insan için bundan daha tabîî bir şey yoktur. Teşbih, eşyayı, olduğundan başka türlü görmek zorudur. Bunu yapan insan acaip karşılanmaz, kendine hiç gayri tabîîlik isnat edilmez. Halbuki teşbihle istiâreden kaçan, gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adam bugünün münevveri *garip* telâkki etmektedir. Hatâsı, muhtelif sapıtmalarla gelişmiş bir şiir anlayışını kendine çıkış noktası yapmasıdır. Yazının peyda olduğu gündenberi yüz binlerce şair gelmiş, her biri binlerce teşbih yapmış. Hayran

olduğumuz insanlar bunlara bir kaç tane daha ilâve etmekle acaba edebiyata ne kazandıracaklar? Teşbih, istiare, mübalâğa ve bunların bir arada gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur.

*

Edebiyat tarihinde pek çok şekil değişiklikleri olmuş, yeni şekil, her defasında, küçük garipsemelerden sonra kolayca kabul edilmiştir. Güç kabul edilecek değişiklik, zevke ait olanıdır. Böyle değişmelerin pek seyrek vukua geldiğini; üstelik, bu suretle meydana çıkan edebiyatlarda da her şeye râğmen değişmeyen, yine devam eden, hepsinde müşterek olan bir taraf bulunduğunu görüyoruz. Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiç bir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen tarafı; *müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak* şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler. O insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir lâıyk olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Ama yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık, akalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzuubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların âletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır.

Yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılır. Bir takım nazariyelerin söylediklerini bilinen kalıplar içine sıkıştırmakta hiç bir yeni, hiç bir san'atkârane hamle yoktur. Yapıyı temelinden değiştirmelidir. Biz senelerdenberi zevkimize, irademize hükmetmiş, onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların, o sıkıcı, o bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. Mümkün olsa da «şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lâzımdır» diye yaratıcı faaliyetimizi tehdit eden lisanı bile atsak. Ancak bu suretledir ki, kendimizi alışkanlıkların sürüklediği gayri tabii inhiraftan kurtarmış; safiyetimize, hakikatimize irca etmiş oluruz.

[...]

Ben san'atlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli. Her san'atın kendine ait hususiyetleri, kendine ait ifade vasıtaları var. Meramı bu vasıtalarla anlatıp bu hususiyetlerin içinde kapalı kalmak hem san'atın hakikî kıymetlerine hürmetkâr olmak, hem de bir cehde, bir emeğe yer vermek demek değil mi? Güzel olanı temin edecek güçlük herhalde bu olmalı. Şiirde musiki, musikide resim, resimde edebiyat bu güçlüğü yenemiyen insanların başvurdıkları birer hileden başka bir şey değil. Ayrıca bu san'atlar, öteki san'atların içine girince hakikî değerlerinden de bir çok şeyler kaybediyorlar. Meselâ bir şiirde âhenktar birkaç kelimenin yanyana gelmesinden meydana çıkmış bir musikiyi, nağmelerindeki tenevvü ve akorlarındaki zenginlikle muazzam bir san'at olan sahici musiki yanında küçümsememeye imkân var mı? Mahreçleri aynı olan harflerin bir araya toplanmasıyla vücuda gelen «âhengi taklidi» de bu kadar basit, bu kadar âdi bir hile. Ben bu gibi hilelerden zevk duymanın, o âhengi şiirde hissetmekten gelen bir memnuniyet, anlaşılmasanılan eserin muvaffakiyeti addetmek insanın kendini muharrire bir tutmak, yani kendi kendini beğenmek arzusundan başka bir şey değil. Bu itibarla halk tarafından sevilen eserler en kolay anlaşılanlar oluyor. Meselâ musiki zevkleri yeni teşekkül etmeye başlamış insanlar *Tchaikowski*'nin; mevzuu *Napoléon*'un Moskova seferinden alınmış, vak'aları, resim gibi, hikâye gibi tasvir edilmiş olan *1812 uvertürü*'nü hayranlıkla dinlerler. Yine onlar için *Saint-Saens*'in: ölülerin gece saat on ikiden sonra mezarlarından kalkıp raksedişlerini, sabahın oluşunu, horozların ötüşünü, iskeletlerin tekrar mezarlarına girişini anlatan *Danse Macabre*'i ile *Borodin*'in; bir kervanın su ve çingirak sesleri arasında ilerleyişini anlatan *Asya'nın Steplerinde* isimli eserleri en büyük musiki eserleridir. Bence, musiki gibi ifade vasıtası fevkalâde geniş bir sanatta tasvirle avlanmak gibi basit bir hileye müracaat, bestekâr için göz yumulamıyacak derecede büyük bir kusur. Halkın, yukarıda anlattığım cinsten bir infériorité kompleksine bağlı olan bu hissini, hiç bir büyük san'atkâr istismar etmemeli. San'atkâr, kendini verdiği san'atın hususiyetlerini keşfetmek, hünerini de bu hususiyetler üzerinde göstermek mecburiyetindedir. Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz san'atıdır. Yani tamamıyla mânadan ibarettir. Mâna insanın beş duyusuna değil, kafasına hitabeder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insan ruhiyatına hitabeden ve bütün kıymeti mânasında olan hakikî şiir unsurunun musiki gibi, bilmem ne gibi tâlî hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalı. Tiyatro

için çok daha lüzumlu olan dekora itiraz ediyorlar da, şiirdeki musikiye itiraz etmiyorlar.

Apollinaire, *Calligrammes* adlı kitabında, şiire bir başka sanat daha sokuyor: resim. Faraza bir yağmır şiirinin mısralarını sayfanın yukarı köşesinden aşağı köşesine doğru dizmiş. Yine aynı kitapta bir seyahat şiiri var; harfleriyle kelimelerinin sıralanışı gözümüzün önüne vagonlardan, telgraf direklerinden, aydan, yıldızlardan mürekkep bir tablo çiziyor. İtiraf etmek lâzım gelirse, bütün bunların bize bir yağmur havası, bir seyahat havası verdiğini, yani *Apollinaire*'in başka bir sanata ait birtakım dalaverelerle bizi şiirin havasına soktuğunu söylemek icabeder.

Apollinaire, böyle bir hileye müracaat eden tek adam değildir. Resmi, şekil üzerinde şiire sokanlar çok. Meselâ Japon şairleri, çok kere, mevzularını, kamışlar, göller, mehtaplar, hasır yelkenli kayıklar ve çiçeklenmiş, erik ağaçlarına benzeyen şekillerle anlatırlarmış. Haşim, alev kelimesinin eski harflerle yazılışına sahici alevi hatırlatan bir sihir bulurdu. Bu misalleri teker teker zikredişim şiirin musikiden olduğu gibi resimden de istifade edebileceğini anlatmak içindir.

Musikiden istifadeyi kabul eden şair neden resimden, hattâ daha ileri gidilirse, heykelden yahut mimariden de istifadeyi düşünmesin? Oysaki heykelden istifade resmin bile hakkı değil. Resmi bir aralık hicivleştirmeye kalkışmış olan *Picasso*, bugün her halde bu hatasını anlamıştır. Yalnız dikkat edilirse görülür ki, verdiğim misaller bizi şiire sokulan resmin sadece şekle ait tarafı üzerinde durmakta. Böyle bir şiir henüz mes'ele yapılacak kadar ehemmiyet ve taraftar kazanmamış. Halbuki, bir de resmi şiire mâna halinde sokan şairler, bu şairleri tutan büyük de kalabalıklı var. Onlar bütün meziyetleri tasvir olmaksızın ibaret yazıları şiir addetmekte güçlük çekmiyorlar. Halbuki o yazıların şiirliğini kabul etmemek lâzım. Bu noktai nazarı müdafaa edenler, fazla ileriye gitmedikleri zaman, fikirleri akla yakınmış gibi görünür. Kendilerine hak vermek isteriz. Zannederiz ki, tasvir şiirin şartlarındandır, her şiir de az çok tasvirdir. Bu yanlış düşünce şiirin ifade vasıtasının lisan oluşundan ileri geliyor. Lisanın cüz'leri olan kelimeler ya doğrudan doğruya eşyanın, yahut da fikirlerimizin ifadeleridir. Mücerret fikirler tekemmül etmiş kafalara harici âleme alâkasızmış gibi görünür. Halbuki, insan denilen mahlûkun, en mücerret fikirleri bile bir müşahhasla beraber düşünmek yani onu daima maddeye, daima eşyaya irca etmek temayülü vardır.

Böyle olunca kilometrelerin yanyana gelmesile meydana çıkacak sanatın günümüzün önüne tabiatın bir çok şeyler getireceğini de tabii

karşılmalı. Fakat bu tabii karşılama hiçbir zaman şiirin bütün servetinin bu kelimelerle hatırlanan bir dünyadan, bütün kıymetinin de bu dünyanın güzelliğinden ibaret olacağı neticesine varmamalı. Şiirde tasvir bulunabilir. Ama tasvir –hattâ san'atkarın tamamen kendine hâs görüş adesesinden dahi geçmiş olsa– şiirde esas unsur olmamalı. Şiiri şiir yapan, sadece, edasındaki hususiyettir; o da mânaya aittir.

Fransız şairi *Paul Eluard*'ın dediği gibi «bir gün gelecek, o; sadece kafa ile okunacak, edebiyat da böyle yeni bir hayata kavuşacak.»

*

Edebiyat tarihinde her yeni cereyan şiire yeni bir hudut getirdi. Bu hududu âzami derecede genişletmek, daha doğrusu, şiiri huduttan kurtarmak bize nasiboldu.

Oktay Rifat, bir mektubunda, bu fikri mektep mefhumu üzerinde izaha çalışıyor. Diyor ki: «mektepe fikri; zaman içinde bir fasılayı, bir duruşu temsil ediyor. Sür'at ve harekete mugayir. Hayatın akışına uyan, *dialectique* zihniyete aykırı düşmiyen cereyan sadece mektepsizlik cereyanı.»

Fakat hudutsuzluk yahut mektepsizlik vasfı şiirde tek başına, ayrı bir şekilde bulunabilir mi? Şüphesiz hayır. Bu vasfın insana bir çok yeni sahalar keşfettireceğini, şiiri bir çok ganimetlerle zenginleştireceğini tabii addetmeli. Bizim, kendi hesabımıza, bu hudut genişletme işinde ele geçirdiğimiz ganimetlerin başlıcaları arasında saflıkla basitlik var. Şiirlik güzeli bunlardan çıkarma arzusu, bizi şiirin en büyük hazinesi olan, insanı hayatının bütün safhalarında kurcalayan bir âlemde yakından temasa sevk ediyor. Bu âlem de tahteşşuur. Tabiat, zekânın müdahalesi ile değiştirilmiş halde, ancak burada bulunabiliyor. Keza insan ruhu burada bütün giriftliği, bütün kompleksleriyle, fakat ham ve iptidai halde yaşıyor. İptidailikle basitliğin bir hususiyeti de bu giriftlik olsa gerek. Hislerin, yahut heyecanların, tecrit edilmişlerine ancak ruhiyat kitaplarında rasgeliriz. Bunun için faraza bir sevhât şiiri yazmaya çalışan şair, bir hasislik hissini anlatmak için sayfalar dolduran muharrir bizi hayatın olsun, şeniyetlerin olsun, dışına sürüklüyorlar. Safiyetle basitliği çocukluk hatıralarımızda aynı zenginlik, aynı giriftlik ve tecride karşı duyulan aynı düşmanlıkla buluyoruz. Allahın sakallı bir ihtiyar, cinlerin kırmızı cüceler, perilerin beyaz entarili kızlar şeklinde tasavvuru, bozulmamış çocuk kafasının mücerret fikre tahammülü olmadığını gösteriyor.

«Şiiri en saf, en basit halde bulmak için yapılan insan tahtesşuuru karıştırma ameliyesi»nin *symboliste*'lerin kabul ettiği gibi içimizdeki bir takım gizli tellere dokunma, yahut *Valéry*'nin, yaratıcı faaliyeti izah eden, «gayri şuurda olma» nazariyeleriyle karşılaştırılmasını isterim. Bu hususta bizim arzumıza en çok yaklaşan san'at cereyanı *surréalisme* cereyanıdır. Ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışının çıkış noktası yapan bu insanlar vezni ve kafiyei atmak mecburiyetinde kaldılar. Ruhî otomatizmle zekâ hokkabazlığının gayri kabili telif şeyler olduğunu gören insan için bu zaruret de âşikârdır. İkisinden birini tercih etmek lüzumu vâzih şekilde ortaya koyan ve «*bütün kıymeti mânasında olan şiir*» için bu küçük hokkabazlıkları fedadan çekinmeyen *surréaliste*'ler elbette takdire lâyık görülmeli*.

Kısmen haklı bulduğumuz otomatizm fikri bizim memlekette, bu mektebin tam bir izahı diye kabul edilmiş. Halbuki bu, sadece bir çıkış noktası. Burada, bizim tarafımızdan olduğu gibi onlar tarafından da şiirin esas işçiliği diye kabul edilen «tahtesşuuru boşaltma» ameliyesinin daima bir cezbe haliyle müterafık olmadığını ilâve etmeliyim. Eğer böyle olsaydı herkes san'atkâr olurdu. Halbuki san'atkâr, elde edilmiş bir melekeyi rüya ve saire cinsinden haller dışında da kullanabilen adamdır. Kıymeti olsun, büyüklüğü olsun bu melekeyi kazanış ve kullanışındaki maharetle ölçülür. Mümareselerle elde edilmiş bir şuurun insana, tahtesşuur dediğimiz kuyuyu kazabilecek kudreti getirdiğini *Freud*'u çok iyi bilen bir doktor ve sanatı fikirleriyle başabaş bir şair olan *Breton* bundan senelerce evvel söylemiş.

Bu kudret acaba nedir? Ruhî hayatın yazılmış faaliyetlerinde şuurun kontrolü –az olsun, çok olsun– her zaman mevcuttur. Yani tabii şartlar içinde tahtesşuuru yazı haline getirmemiz imkânsızdır. O halde imkânsız olan bu hâli mekleştirmeye kalkmak büsbütün lüzumsuz bir gayret sayılmaz mı? Muhakkak ki, bu meleke tahtesşuuru boşaltmak melekesi değildir. Olsa olsa tahtesşuuru taklit etme melekesidir. Tahtesşuurda bulunan şeyler nasıl şeyler? Onu bir san'atkâr bir âlimden çok daha iyi, çok daha derin hisseder. Eseri de bu hissedişin taklitinden başka bir şey değildir. Sanatkâr mükemmel bir taklitçidir.

* *Surréalisme*'den bir kaç defa böyle sevgi ile bahsetmemizden olsa gerek –ya *surréalisme*'i, yahut da bizim şiirimizi okumamış bazı insanlar, hakkımızda yazılar yazarken, bizi bu isimle isimlendirdiler. Halbuki *surréalisme*'le, burada bahsettiğim iştirakler dışında hiç bir alâkamız olmadığı gibi her hangi bir edebî mektebe de bağlı değiliz.

Usta san'atkâr, taklitçi değilmiş gibi görünür. Çünkü taklit ettiği şey orijinaldir. XIX uncu asırda yaşamış realist muharririn anlattığı tabiat orijinal değildir; zekâ tarafından taklit edilmiştir. Onun için eser kopyenin kopyesidir. Basitlikle iptidailik, ikisi de, san'at eserine hakiki güzelliği getirirler. İyi bir san'atkâr onları çok güzel taklit eder. Bu işi yapan adama «basit adam, iptidâi adam» dememek lâzımdır. San'atın senelerce çilesini çekmiş, nâmütenahi merhalelerden geçmiş bir şairi günün birinde acemi bir eda ile karşınıza çıkmış görürseniz birdenbire menfi hükümler vermeyiniz. Böyle bir şair «acemiliği taklit»de güzellik bulmuş olabilir. Bu takdirde o, acemiliğin ustası olmuş demektir.

Bütün bunlar gösteriyor ki san'at pek de öyle otomatizm işi falan değil, bir cehit, bir hüner işiymiş. Halbuki biraz evvel *surréaliste* şairlerden bahsederken «ruhî otomatizmi fikir sistemlerinin çıkış noktası yapan bu adamlar vezinle kafiyei atmak zorunda kaldılar» demiştim. Madem ki insan böyle bir otomatizme inanmıyor ve mademki bütün cehdin bir taklitten ibaret olduğunu meydana çıkartabiliyor, o halde vezinle kafiyei de kabul etsin. Vezinle kafiyeinin ortadan kalkmasına sebep olan şey sadece otomatizm fikrine bağlanmış olsaydı bu düşünce belki doğru olabilirdi. Halbuki vezinle kafiyei mühimsemişti başka sebepler de var. O sebepleri şimdilik mevzuun dışında sayıyorum.

«Vezinle kafiyeinin ortadan kalkmasına sebep olan şey sadece otomatizm fikrine bağlanmış olsaydı bu bağlanışın yersiz olduğu anlaşılınca vezinle kafiyeinin de şiirdeki mevkinin alması icabederdi» dedim. Halbuki etmezdi. Çünkü *surréaliste* şairler şiire taklit yolu ile sokacakları tahtesşuuru hakikatmış gibi göstermek isteyeceklerdi. İşte bu yüzden vezinle kafiyei kullanmamak mecburiyetinde idiler. Çünkü onlar taklit edilecek şeyi bilmenin kâfi olmadığını, taklitte de usta olmak lâzım geldiğini idrâk etmiş insanlardı. Eğer böyle olmasaydı biz onların samimiyelerine inanmayacaktık. San'atkâr bizi, söylediklerinin samimi olduğuna da inandırmalı.

*

Şirde hücum edilmesi lâzım geldiğine inandığım zihniyetlerden biri de mısraçı zihniyettir. Bir şiirde bir tek berceste mısraın kifayetine itikat şeklinde tezahür eden ve ilk bakışta insana basit görünen bu zihniyeti, şiirin kötü bir hususiyetine bağlanışın gizli bir ifadesi olduğu için mühim buluyorum. Şirde bir «bütün»ün lüzumuna inananlar bile mısralar arasında bir takım aralıklar kabul eder, bu ara-

lıkları birbirine rapteden mâna yakınlıklarını şiirdeki örülüşün mükemmeliyeti için kâfi sayarlar. Bu telâkki belki de hücum edilmeğe degecek kadar sakat bir telâkki değildir. Fakat insanı şimdi bahsedeceğim hususiyete ve o hususiyetten zevk alma tehlikesine götürdüğü için buna da meydan vermemek lâzımdır. Şiir öyle bir bütündür ki, bütünlüğünün farkında bile olunmaz.

Sıvanmış, boyanmış bir binanın tuğlaları arasındaki harcı göremeyiz. Bina tamamıyetini ancak bu harçla temin ettiği zamandır ki, onu teşkil eden tuğlaları teker teker görmek, onların vasıfları üzerinde düşünmek fırsatını elde ederiz.

Mısracı zihniyet, bize, mısraların olduğu gibi, onun parçaları olan kelimelerin de tetkiki, tahlili imkânını verir. Kelime üzerinde düşünmek, onun, güzelliğini, yahut çirkinliğini tesbite çalışmak; şiire, kelime halinde, mücerret bir «şiir unsuru» telâkkisi getirmiştir. Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arayan insan vardır. Halbuki bin kelimelik bir şiir bile tek bir güzellik için yazılır. Tuğla güzel değildir. Fakat bunlardan terekkep eden bir mimari eseri güzeldir. Buna mukabil agat, helyotrop, gümüş gibi maddelerden bir bina yapılabileceğini farzedelim. Eğer bu bina, maddelerin taşıdığı güzellik dışında bir güzelliğe malik değilse san'at eseri sayılmaz. Görülüyor ki haddizatında güzel olan kelimelerin şiire malzemelik etmesi şiir için bir kazanç değil. Eğer söyleniş tarzlarını, kullanılış şekillerini de beraber getirmiş olmasalardı, bu kelimelerin şiire bir zararı da olmazdı. Fakat ne yazık ki o kelimeler ancak muayyen şekillerde söylenebiliyor. Yani, kendi edalarını kendileri tayin ediyorlar. İşte eski şiirin yukarıda bahsettiğim hususiyeti bu edadır, ismi de «şairane»dir.

Bu edaya bizi kelimeler getirmiş. Fakat şiir zevkini, şiir telâkkisini bugünkü cemiyetten alan insan çok kere aksi cihetten hareket etmekte, yani o kelimelerden evvel şairaneyi tanımaktadır. Bu edayı getirebilecek kelimelerden müteşekkil lugat; yazarken şairane olmak isteyen, okurken de şairaneyi arayan insanın kafasında zaruri olarak meydana gelir. O lugatin çerçevesinden kurtulmadıkça şairaneden kurtulmaya da imkân yok. Şiire yeni bir dil getirme cehdi işte böyle bir kurtulma arzusundan doğuyor. «Nasır» ve «Süleyman Efendi» kelimelerinin şiire sokulmasını hazmedemiyenlerse şairaneye tahammül edebilenler, hatta onu arayanlar, hem de bilhassa arayanlardır.

Halbuki «eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunmak lazım.»

HERMANN BROCH
(1886-1951)

ÇEVİRİ İLE İLGİLİ TEKNİK DÜŞÜNCELER

1944

M Der Tod des Vergil. Roman, Kommentierte Werkausgabe Bd. 4, Hrsg. von Paul Michael Lüzeler, Suhrkamp Taschenbuch 296, Frankfurt am Main 1989. Burada: *Technische Bemerkungen zur Übersetzung*.

T Hüseyin Salihoğlu. Broch'un, «Vergilius'un Ölümü» adlı romanının İngilizce çevirisi için hazırladığı bu yorumu, Almancadan çevrilmiş olup son iki paragrafı konumuzla doğrudan ilişkili görülmediğinden alınmamıştır. Broch, bu yazısıyla roman anlayışını da ele vermektedir.

Vergilius'un Ölümü neredeyse çevirilemeyecek bir eserdir. Buna karşın çevrildiğine göre çevirmen yaptığı çevirideki zorlukları göstermek ve bunları hangi yolla aştığını açıklamak zorundadır.

Hiçbir şiir tam olarak çevirilemez, *Vergilius'un Ölümü* de bir şiirdir. Her ne kadar lirik bir patlama ve ortak bir konu için yazılmış bir şiir dizisi anlamında olmasa da, yine de bir şiirdir, hatta bir nefeste 500 sayfayı aşan bir şiir; içerik bakımından daha çok antik destanlarla (Vergilius bunlara karşı içten bağlılık besler) karşılaştırılabilir, çünkü eser, onlarda olduğu gibi anlatısal olanı evrensel doğru yükseltir; elbette karşılaştırma o denli ileri götürmeye uygun değildir; Broch'un eseri tamamıyla özgün ve modern edebiyat biçimi olarak adlandırılmalıdır. Bu biçimin gerçekten katışıksız şiirsel olarak adlandırılması gerektiğini, onda bulunan şiir tarzındaki uyumluluk gösteriyor ve neredeyse insanın bütün esere müziksel kompozisyon diyesi geliyor: Kitabın dört ana bölümü birbiriyle senfoni, ya da kuartet gibi bir ilişki içinde bulunuyor, içerik ve motif bakımından olduğu gibi yapısal-biçimsel bakımdan da karşılıklı olarak dengelenmiş ve dört bölümün her biri kendi ayrışmaları içinde, evet parçaların her birinde bünyenin bütün yankı biçiminde yansıtılmıştır, motifsel malzeme

müziksel varyasyonda olduğu gibi tekrarlanmakta ve tekrar içinde geliştirilmektedir.

Bu şiirsel-müziksel yapının her yerde sözellik biçimi içinde, ve hatta sözcük oluşturma şeklinde kendini devam ettirdiği meselesi kendiliğinden anlaşılır; bununla da çevirideki esas zorluk başlamış olur. Bunun paradigmatik örneğini isimlerin üstlendiği rolde görüyoruz: Alman dili, isimleri âdeta kendi içinde yoğunlaştırılmış cümle olarak kullanır, isimleri bileşik hale getirmek mümkün olup bunun için bir sınırlama yoktur, buna karşın İngilizce, gramer kökenine bakmazsak, gerçekten bunca Keltçe, Latince ve Fransızca öğeler içermesiyle isme tamamen başka bir işlev verir, bileşik sözcükler ise hemen hemen ortadan kaldırılır. Eğer Broch Almanca'nın ruhundan hareketle müziksel yapısını isme bağlayabiliyor, yeniden ortaya çıkan konularını isimlerin ana motifsel tekrarlarıyla, değişik birleştirmelerle gösteriyorsa, o zaman böyle bir tekniğin İngilizcede taklit edilememesi gerekirdi: buna benzer bir durum denenecektiye İngilizce söylemin değiştirilmesi yönünde işlem yapmak gerekirdi, örneğin Joyce'ın (ayrıca –Kafka bir yana bırakılırsa– bu yazarla Broch arasında, tamamen ayrı teknikler kullanmış olmalarına karşın, belli bir benzerlik gösterilebilir) hem ruhsal, hem de artistik ve müziksel nedenlerle mümkün olan bütün dilleri kullanmak suretiyle sözcüklerin yeni oluşumlarını bulurken yaptığı gibi: böylesi bir uygulama sadece özgün edebiyat için olanaklıdır, ayrıca sadece Joyce gibi bir dahinin yapmasına izin var, ama bir çeviri için yok, oysa İngilizcenin ruhundan hareketle Broch'un ifadesinin benzerini ve onun isim yapısını oluşturmayı denemek gerekirdi. Bu durum -her iki dil arasındaki farka uygun olarak- anlam «kaydırmak» suretiyle sağlanırdı: Çeviride ifadenin ortaya koyduğu anlam esas itibariyle isimde toplanmıyor artık, daha çok cümleye yayılmış vaziyettedir; bu yolla sadece İngilizce olmayan bileşik sözcüklerden kaçınmakla kalınmayıp anamotifsel sözcük tekrarlarından da kaçınmak mümkün olmuş, bunlar İngilizcede artık cümlelerin taşıdığı anlam tekrarlarına dönüşmüş; bunun sonucunda Almancada stereotip olarak muhafaza edilen tek ifade yerine değişen eşanlamlılar kullanmak da mümkün olmuş.

Almanca ile İngilizce arasında ortaya çıkan bu tür köklü ve esas itibariyle farklı anlam yükleyişlerine zarar vermeden eserin en önemli öğelerinden biri olan Broch'a özgü söz dizimine yine de sadık kalınarak korunması gerekirdi; anlaşılan, çevirmen için bu daha da zor bir işti. Broch'un söz dizimi esas meseleye göre birbirine ayrılmaz bir biçimde bağlı olan iki temel koşulun işlevini üstlenir: Bu söz dizimi bir yandan müziksel yapıdan, diğer yandan da hepsinin şiir olarak

kavranması gereken iç monologdan (üçüncü kişi olarak verilmesine karşın) ortaya çıkmaktadır. Bu iç monolog, edebiyatta her zaman olduğu gibi anımsamaları ve duygu derinliğini getirir, vücut hislerinin derinliklerine kadar iner, bunun da ötesinde bütün bunlardan metafizik tutumların ve felsefi teoremlerin çağrışımsal olarak nasıl geliştiğini göstermek suretiyle daha da ileri gider; kitabın özelliikle konuşma sahneleri iç monoloğa kaymaktadır, monologlaşan ve işte bu sayede de dış olayın ve gerçek diyalogun güçlü bir biçimde soyutlaşan reproduksiyonundan başka bir şey değildir. Diyalog ise naturalist canlandırmadan büyük ölçüde uzak, platonik bir renge bürünür. Bu tarzdaki iç monolog belli bir üslup ister, örneğin canlandırma temposu ile ilgili; işte Broch'un söz dizimi –müziksel karşılaştırma üzerinde durursak– kitabın dört senfoni bölümünü tüm zaman ölçülerini katederek başlangıçtaki andanteden bitişteki maestosa kadar ileriye doğru hızlandırırken bu isteği yerine getirir; burada hız ne kadar yükselirse cümleler o kadar kısalmaktadır, ne kadar yavaşlarsa cümle yapısı da o denli karmaşık hale geliyor. Ve ikinci kısmın adagiodaki cümlelerinin dünya edebiyatının en uzun cümleleri olduğu rahatlıkla iddia edilebilir. Çünkü burada iç monolog içinde çoğu zaman çok ayrı doğarlardan gelen çeşit çeşit duygusal ve hatta felsefi içerikler toplanmış düşünce gruplarını taşıdığından yazar, bir saniye içinde ortak bilinçten hızla geçirmek için bu tarzdaki bir içerik bütününi karmaşık da olsa bir cümlede toplamayı zorunlu görür: Diğer yazarlardaki «uzun cümle», örneğin Proust'ta veya Thomas Mann'da olduğu gibi, tamamen «üslup özelliği», yani yazarın büyük ölçüde araştırılmamış estetik (ritmik, ya da süslemeye yönelik) ihtiyacının öznel sonucu olarak ortaya çıkar, fakat Broch'ta onun işlevsel bir anlamı var, yani bütün söz dizimleri temel bir kural altında toplanır, bu da «Bir cümle–bir düşünce–bir saniye»dir. Sonuçta çeviride bu kuralın İngilizcede kullanılabiliş kullanılamayacağı en önemli sorun olarak ortaya çıkar.

Kendine özgü mantıksal olarak sıralanan yan cümleleri bulunması ve bunların birkaç cümlelik sözleri içermesi sayesinde Almanca (hatta Fransızca) bu tür ilkenin tam olarak uygulamasına özellikle müsaittir. İngilizcenin yan cümleyi kaldırma eğiliminde olmasından dolayı birkaç yan cümleden oluşacak deyişlere izin vermediğini iddia etmek anlamsız olur, uygun söylemi yakalamak için bunun sadece başka şekilde kurulması gerekir; XVIII. yüzyılın İngiliz yazarlarına bir göz atılırsa «uzun cümlelerin» uygunluğunun kanıtlandığı görülecektir. Çevirmen, Broch'un üslubunun sözdizimsel temel ilkesini hiçbir sınırlama yapmadan almaya karar vermiş, parçaların gramer bakımından değiştirilerek yeniden düzenlenmesi her ne kadar kolay bir iş ol-

masa da, yapılan çalışmaya değmiş olduğu anlaşılıyor, çünkü bu kitapta devam eden ve yelkenlideki ölüm yolculuğunu yansıtan dilsel dalgalanma hareketinin İngilizcede doğru olarak karşılanması bu sayede mümkün olmuştur.

Broch'un dilini gramer yapısı bakımından uygun aktarmayı başaran çevirmen, başka noktalarda özgün bünyeden ayrılıp kendine özgü bir yol izlemek gerektiğini duymuş. Bunlardan birisi gramer zamanlarının kullanımıyla ilgilidir. Almanca iç monolog, geçmiş zamandan şimdiki zamana geçmeye uygundur, hatta çoğu kez bunu zorunlu kılar, Broch bu durumdan fazlasıyla yararlanmaktadır. Özellikle Vergilius'un düşüncelerinin temel felsefi belirlemeler olduğu, ya da kehanetlere dönüştüğü yerlerde. Bu zaman değişimini İngilizcede önemli ölçüde sınırlamak gerekmiş, çünkü İngilizcedeki şimdiki zaman, hem de felsefi belirlemelerle ilgili olursa kolayca didaktik bir görünüm alır, oysa bundan kesinlikle kaçınmak gerekirdi: çünkü *Vergilius'un Ölümü* bir şiirdir, başka bir şey değil.

Çevirmenin eserin şiir karakterini hiçbir zaman unutmaması gerekirdi. Burada şiir biçimi mutlak koşuldu. Vergilius'un iç monoloğu ruhsal içeriklerin sadece sayısız varyasyonlarını canlandırmakla kalmıyor, onları bütün uyumsuzluklarına rağmen, doğrudan doğruya ve yan yana ortaya çıkan siyah ile beyazı ve kötü ile iyiyi tekrar bütünleştiriyor. Özellikle, çelişkilerini bilse de monolog yapan insan, geriye bakarak yaşamını bir bütün olarak görür ve devamlı bir bütün olarak duyumsar. Ama bu tür uyumsuzlukların birliğini sadece şiir biçimi sağlayıp inanılır hale getirir, çünkü şiirdeki söylem rasyonel bir ifadede oluşmaz, sözlerin ve satırların arasındaki irrasyonel gerilimde, kısaca «duygu mimarisinde» oluşur. Bütün şiirler bu duygu mimarisıyla ilgilidir –son nedenle, yani özellikle müziksel nedenle– ve bu nedenle Broch'ta da mesele bununla ilgilidir, hatta onda gerçekten mesele tamamen budur, çünkü o, bu sayede eserinin hem ruhsal ve hem de gerçek özünü oluşturan duyumsanmayanı, yani sonsuzluk ve ölüm bilincini, –en açık biçimde büyük yazgı mersiyelerinde–, yaklaşan tarzda duyumsatır. Çevirmen, çeviride kendi şiirsel çalışmasına başlamak için bu yazgı mersiyelerinden hareketle bütün şiiri kavramış, bunlardan hareketle iç tepiyi almış; ve çevirinin sadece bir ölçüde başarılı olduğunu ümit edebilir.

HERMANN BROCH
(1886-1951)

VERGILIUS'UN ÖLÜMÜ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1945

M Der Tod des Vergil. Roman, Kommentierte Werkausgabe Bd. 4, Hrsg. von Paul Michael Lüzeler, Suhrkamp Taschenbuch 296, Frankfurt am Main 1989. Burada: *Bemerkungen zum Tod des Vergils*.

T Hüseyin Salihoglu. Yazı Almanca aslından tam olarak çevrilmiştir.

1. Eserin İçeriği

Kitap, ölüm döşeğindeki Vergilius'un Brindisi Limanı'na varışından başlayarak ertesi gün öğleden sonra Augustus'un sarayında ölmesine kadar süren son on sekiz saatlik yaşamını canlandırmaktadır.

Üçüncü kişi olarak canlandırılmış olmakla birlikte yazarın iç monoloğudur. Bu itibarla eser, onun kendi yaşamıyla hesaplaşmasıdır; bu yaşamın ahlâk bakımından doğruluğu ya da yanlışlığı ile bir hesaplaşmadır; bu yaşama ithaf edilen edebi çalışmanın doğruluğu ya da yanlışlığı ile hesaplaşmadır (Vergilius eserlerinin hepsini yakmak istemişti), ama her yaşamın varlığı, çağına bağlı olmasından dolayı hesaplaşma zihinsel ve daha çok mistik akımların bütününü içine alır. Bu akımlar, Roma İmparatorluğu'nu Hristiyanlık öncesindeki son yüz yıllık sürede etkilemiş ve Vergilius'u Hristiyanlığın habercisi durumuna getirmiştir.

Yani ölümünün bilincinde olan Vergilius sadece ölüm olayıyla hesaplaşmaya itilmiş olmaz, bilincinde olduğu –hummanın da etkisiyle güçlenip– çağın mistik tutumu bütünüyle de bu tarzda ifadesini bulur; Vergilius'un kendi şiirini ölümün idraki olarak geçerli görmesi bir yana, bu haliyle Broch'un eserinin de bu türden geçerliliği vardır: dünya edebiyatının sadece az sayıdaki eseri (edebi araçla olduğunu be-

lirtelim) bu eserde olduğu gibi ölüm olayına bu denli yaklaşıma cesareti gösterebilmiştir.

2. Canlandırma Yöntemi

Broch'un eseri bir iç monologdur. Bu belirlemeye göre onu lirik bir eser olarak görmek gerekir. Bu durum yazarın amacına da uyuyor.

Lirik öge, derin ruhsal gerçekleri içerir. Bunların içinde duygunun irrasyonel dünyası ile saf aklın rasyonel dünyası eşit ağırlıkta bulunur; rasyonel olanla irrasyonel olan arasındaki sürekli etkileşimin her saniyesini açığa çıkarması, yani kahramanın yaşamının her saniyesini kitabın her cümlesinde ortaya koyması, kitabın özel başarısıdır.

Burada söz konusu olan rasyonellikle irrasyonelliğin birliğidir; bunun –görünürde– zıtlığı, derin ruhsal gerçeklikte çözümlenir. Her insanın yaşamını belirleyen birliktir bu. Kim kendi yaşamına bakarsa çözümsüz zıtlıklarla dolu olduğunu, fakat görünürdeki bu zıtlıklara karşın onu dağılmayan bir bütünlük olarak görür.

Zıtlıkların birliğini sadece ve sadece lirik öge sağlar. Amacı bu olduğuna göre Broch'un eserinin bir şiir olmaktan başka çaresi yoktur. Çünkü burada söz konusu olan yaşam birliği, şiirdeki birlik gibidir; en iç yasası sayesinde, «en iç gerçekliği» sayesinde karşıt içerikleri de bir bütünlük haline dönüştürür: Her gerçek şiirde biraz ifade edilmeyen, ifade edilemeyen husus vardır, sözlerle satırlar arasında ortaya çıkan gerilim, kısaca söylenirse «ara alanın ifadesi» bulunur. Ve buradan yola çıkarak esas birlik sağlanır, görünürde çözümsüz olan zıtlıklar orada çözülür, orada şiir gerçek ve bilgi haline gelir.

Broch'un iç monoloğu Joyce'unkiyle karşılaştırılmamalı, çünkü o, empresyonist resimde olduğu gibi zıtlıkları yan yana koyuyor; onun Proust'daki bellek yöntemiyle de yapacağı hiçbir şey yoktur, Thomas Mann'ın benzer yöndeki uğraşlarıyla da pek ilgili değildir. Hayır, burada tamamen yeni bir yöntem denenmiştir. kendinin lirik yorumu denebilecek bir şey: gerçeğin en dış yüzeyinden başlayıp kat kat derinlere doğru gidilmiştir, bu yöntemle orada her kat bir öncekinin içeriğini malzeme olarak, lirik malzeme olarak ele alır ve kendi açısından yine lirik olarak işler.

Bu yöntemle en kolay bir söylemle «müziksel» adı verilebilir. Anlatı türüne bugüne kadar müziksel yardım araçlarının sadece en müziksel olmayana, yani ana motif girmiştir. Buna karşın lirik –yapısına uygun olarak– başından beri müziksel öğelerle oluşmuştur; işte bu durum Broch'un canlandırma tarzının temel direğidir: 550 sayfa kalınlığındaki kitap, tek bir şiir olarak alınırsa, müziksel bir biçimde

«bestelendiği» görülür; «lirik yorumun» yönteminin müziksel motif-varyasyonundan başka bir şey olmadığı görülür (bu, derin bir ifadenin olanaklarını gerçekleştirmeye çalışır); nihayet kitabın bütününün tamamıyla bir kuartet ilkesine göre, ya da belki daha doğru olarak bir senfoni ilkesine göre kurulduğu görülür –hatta onun tamamen doğal biçimde dörde bölünmesi bunu doğrulamaktadır.

Bu müziksellik sayesinde anlatının en zor sorunlarından biri olan simultanite, yeni bir çözüme kavuşturulmuş gözükmektedir: Anlatısal canlandırmanın hepsi simultanite sorununu iyi incelemek zorundadır, yani bir anlık durumları zamansal ardardalıklarla canlandırmak ve buna karşın anlık izlenimleri yazıya dökmek zorundadır; müzik de kendi tarzında bu sorunla çalışmak durumundadır, hatta onun temel sorunlarından birisidir, çünkü en uzun senfoni bile dinleyicilere birlik duygusu vermeli; o, açıkça bu birlik duygusunu vermek için, gerçek zaman ortadan kaldırılması uğruna oluşturulmuştur. Broch, bu müziksel temel ilkeyi kararlılıkla sürdürürken anlatısal canlandırmada simultanite sorununa yeni bir yaklaşımı bulma başarısını gösterir. Geçmiş ve gelecek de dahil yaşam birliğinin bütünü, tek bir şimdiki zaman noktasında –eğer bellek ve kehanet birliği olarak adlandırmak sakıncalı görülmezse– herhalde şimdiye kadar bu kitapta olduğu kadar açık hale asla getirilmemiştir.

3. Üslûp

Üslûp, canlandırma yönteminin dış yüzeyidir, yöntemle bir bütün oluşturduğundan ondan ayrılmaz. Bununla birlikte canlandırmanın dış yüzeyi üslûpta somutlaştığından onda canlandırmanın yöntemini görmek mümkündür.

Broch'un üslûbunu aşağıdaki öğeler belirler:

- a) O, her canlandırma sırasında ruhun zıtlıklarını uyum içine sokmayı gözönünde tutar;
- b) Devamlı olarak (müziksel) bütün motifler manzumesini hareket halinde tutmayı hedefler;
- c) İşte bu yolla olayın simultanitesini her yerde yakalamayı amaçlar.

En basit söylemle bu ilkeler tek ilke altında toparlanabilir: Bir düşünce, bir an, bir cümle.

Bu noktadan bakarak Broch'un cümlelerinin –herhalde itiraz edilen– uzun oluşu anlaşılabilir. Cümle her dilsel canlandırmanın sözdizimsel bir birimidir, onun üzerine daha yüksek birimler olan

paragraf, fasıl ve bölüm kurulur -burada da yine müziksel kurgunun paralelliği görülür-, ve bu yüzden cümle, Broch için birliğin yansıtılması gereken ve buradan hareketle daha yüksek sözdizimsel birimlere doğru adım adım gelişecek kökensel hücre demektir.

Bütün bunlar «yapay» kurgudan uzaktır; Broch'un üslûbu kimi zaman karmaşık görünse bile tamamen doğal bir oluşumdur, yani o ilkelerin bir sonucu olarak değil, konunun kendisinden meydana gelmiştir. İşte bu karmaşık saydamlık içinde hummalının kehanetini bu cümleler yansıtmaktadır, ama onlar titreşen ritimleri içinde dalgalanarak ileriye doğru yavaş yavaş hareket edişin, ölüm gemisinin ölmekte olan kişiyi ölüme götürüşünün gerçek bir kopyasıdır.

STEPHEN SPENDER
(1909*)

BİR ŞİİRİN OLUŞUMU

1946

M The Making of a Poem. (Westport; Connecticut: Greenwood Press, 1955)

T **Burçin Erol.** Makale tam olarak ve İngilizce aslından Türkçeye çevrilmiştir.

GEREKÇE

Eğer sadece kendi şiir yazma yöntemim üzerine konuşursam bu, pek de başışlanacak bir durum olmaz. Burada yapmam gereken konuyu aynı zamanda daha geniş kapsamda ele alıp şairlerin masa başına geçip şiirlerini yazarken, veya etrafta dolaşarak şiirlerini kafalarında oluştururken çözmeye çalıştıkları sorunlara girmemdir. Her şairin çalışma yöntemi ve yazarlık deneyimi farklı iken benim kendi deneyimlerimi genel kuralmış gibi ortaya koymam doğru olmaz. Ayrıca benim şiirlerim, kendimi bu konuda örnek ve otorite olarak gösterecek kadar iyi olmayabilirler.

Yine de şiir yazmak, yazarın dikkatini gerektiren ve işitme, görme, hayal gücü, bellek ve bunun gibi yetenekler isteyen bir etkinliktir. Şair imgelerle düşünebilmeli; dili sınırlı bile olsa, bir ressamın paleti ile gösterdiği ustalığı o da dili ile gösterebilmelidir. Bütün bunlardan çıkan sonuç da, sıradan bir toplumda şairin az veya çok bilinçli olarak, kendini mesleğinin bu gereklerine uydurması gerekmesidir. Bundan dolayı da bazılarının neredeyse delilik olarak tanımladıkları, şairlerin garip alışkanlıkları ile ilhamın yarattığı özel durumlar ortaya çıkmaktadır. Bir tek şairin verdiği örnek, sadece onun kendini şiirin gereklerine ayarlamaya çalıştığı ölçüyü gösterir. Ama bu örnek net bir şekilde açıklanırsa, o zaman diğer şairleri, hatta şiiri biraz olsun anlamamıza yardımcı olabilir.

Bugün elimizde şiirin bütününi kapsayan bir görüş yok. Bunun yerine şairlerin uymaları gerektiği tek amaç olarak ilan edilen, şiirin belli yönleri ile ilgili tek yanlış görüşler var. Serbest vezin, imgelemcilik, gerçeküstücülük, dışavurumculuk, kişiselcilik ve diğerleri gibi akımlar, insanlarda şiirin sadece vezin ve kafiyesiz yazmak, çağırışım, imgelerle düşünmek, veya salon komünistliğine denk düşen çalışma odasında geçirilen bir çılgınlık nöbeti (gerçeküstücülük) meselesi olduğu izlenimini verebilir. İşte size bir dizi fikir: gece, karanlık, yıldızlar, enginlik, mavi, şehvetli, tutunmak, sütunlar, bulutlar, ay, orak, hasat, kocaman kamp ateşi, cehennem. Şimdi bu şiir midir? Mantıksızlığı şairlik olarak kabul eden nice amatör neredeyse bu kadar basit dizi dizi sözcükleri zarfların arkasına karalayıp editörlere veya şairlere o yüreklerine yakın olan, bu şiir midir, sorusu eşliğinde yol- lamışlardır. Şairlerin çalışmaları ile ilgili bu tartışmanın, şairler hakkında daha geniş ve daha bütünsel bir fikir oluşturacağını umuyorum.

ZİHİNSEL YOĞUNLAŞMA

Edebi yaratıcılıktaki temel sorun zihinsel yoğunlaşmadır. Genellikle şairlere atfedilen garipliklerin sebebi ise düşünülmeyen yapılan alışkanlıklar ya da zihinsel yoğunlaşmayı sağlamak amacı ile gerçekleştirilen ritüellerdir. Tabii ki şiir yazmak için gerekli olan zihinsel yoğunlaşma, toplama işlemi yapmak için gerekli olandan farklıdır. Şiir yazmak için gerekli olan yoğunlaşmada, şairin dikkatini kendi fikrinin bütün imaları ve olası gelişimlerinin farkında olabileceği şekilde odaklaştırması söz konusudur; tıpkı bir bitkinin mekanik olarak bir yönde gelişmek için gayreti değil de, aynı anda tüm yönlere doğru büyümesi, yaprakları ile ısıya ve ışığa, kökleriyle de suya doğru gelişmesi gibi.

Schiller şiir yazarken çalışma masasının içinde sakladığı çürük elmaların kokusunu duymaktan hoşlanırmış. Walter de la Mare, bana şiir yazarken mutlaka sigara içmek zorunda olduğunu söylemişti. Auden ise bardak bardak çay içermiş. Kahve de benim bağımlı olduğum şeydir; yazacak olduğum zaman hemen hemen hiç eksik olmaz yanımdan; bunun yanında çok da sigara içerim. Dikkat ettim de, zihinsel yoğunlaşmam arttıkça ağızımdaki sigaranın tadını unutuyorum ve çevreme ördüğüm bu yoğunlaşma duvarını dışarıdan gelen uyarıcıların geçebilmesi için bazen aynı anda iki, hatta üç sigara birden içmek istiyorum.

Ama tanrı aşkına bir Schiller'in, bir de la Mare'nin veya bir Auden'in yaptığı işin kalitesinin çürük elmalar, sigara veya çayla bir ilgisi olduğunu sanmayın. Bunlar zaten kazanılmış olan zihinsel yoğunlaşmanın sebebi değil, sadece bir parçasıdır. Walter de la Mare bana bir keresinde, şiir yazarken sigara içme isteğinin bir uyarıdan değil de bir ihtiyaçtan, insanın çevresinde her zaman var olan dikkat dağıtıcı öğeleri bastırıp dikkatini toplamak ihtiyacından kaynaklandığını söylemişti. Sokaktan geçen birinin çaldığı ısıklık, veya saatin tık takları insanın dikkatini dağıtabilir. İnsanın vücudunun dikkati başka bir yere çekerek zihinsel yoğunlaşmayı sabote etme eğilimi her zaman birazcık vardır. Eğer insanın bu dikkat dağılması ihtiyacı yönlendirilebilirse, örneğin çürük elma kokusuna, tütünün tadına veya çayın tadına, o zaman diğer dikkat dağıtıcı öğeler devre dışı bırakılmış olur.

Şiir yazarken yoğunlaşma için harcanan enerjinin zaman zaman bedeni tamamen unutturacak ruhsal bir etkinlik olduğu, diğer bir açıklama olanağıdır; geçici de olsa, insan bir süre bedeni olduğunu unutabilir. İnsanın bedeni ile ruhu arasındaki denge bozulduğu için duymasal algılamayı dış dünyaya bağlayacak bir tür kancaya ihtiyaç duyulur. İşte bu nedenle, insan bir kokuyu, lezzeti ve hatta bazen cinsel eylemi özler. Şairler şiir yazmayı sevmekten çok, şiir yazma ihtiyacından bahsederler. Bu ihtiyaç içsel bir tepki, ruhsal bir zorunluluktur; etraflı uçuşumlarla çevrili yükseklerle ulaşma çabasıdır. Bu elbette her zaman da mutluluk dolu değildir, çünkü belirleyici anlamda elde etmek için gayret göstermeye geçecek olan ödül hiçbir zaman elde edilemez; şair kendinden ne denli emin olursa olsun enerjisinin doğru yönlendirilmiş olduğundan, ya da yazdığının gerçek anlamda iyi şiir olduğundan emin olamaz. Sanat en üst noktasına ulaştığında kendi araçlarının, yani kelimelerin, renklerin veya müziğin sınırlarını aşar ve sanatçı dile getirmeye çalıştığı şeyin ruhunu anlatmak için bu araçların yetersizliğini idrak eder.

Değişik şairler farklı yöntemlerle zihinsel yoğunlaşmayı sağlarlar. Ben kafamda iki tür zihinsel yoğunlaşma arasında kesin ayırım yaparım. Bunlardan biri anında ve tam olanı, diğeri ise ağır ve aşamalı olanıdır. Kimi şairler eserlerini hemen yazarlar; onları gözden geçirip üzerinde çalışmaya hemen hemen ihtiyaç duymazlar. Diğerleri şiirleri aşama aşama üretirler; pek çok müsveddeden ve pek çok düzeltmeden sonra ortaya çıkan ürünün ilk taslakla artık pek benzer tarafı kalmamıştır.

Bu iki farklı yaklaşım müzik alanındaki iki örnekte açık bir biçimde görülmektedir: Mozart ve Beethoven. Mozart senfonileri,

kuartetleri hatta opera için bazı sahneleri çoğunlukla bir yolculuk sırasında veya belki de önemli işlerle uğraşırken, tamamen zihinsel olarak oluşturup sonra onları bir solukta notalar halinde kâğıda dökmüş. Beethoven ise her zaman yanında taşıdığı not defterine temaların parçalarını yazıp onların üzerinde çalışarak yıllar süren çabayla tamamlamış. Genellikle ilk fikirleri ortaya çıktığında o derece acemice olurmuş ki, pek çok araştırmacı, kendi kendine Beethoven'ın bu gelişmemiş fikirlerden yola çıkarak nasıl olup da sonuçta şaşılacak eserlere ulaştığını sormuştur.

Burada da görüldüğü gibi yaratıcı deha sonucu ulaşmak için değişik yöntemlerle çalışır. Her ne kadar Mozart örneğindeki deha daha parlak ve gözalcı ise de, dehalık değerlendirilmesinde, ustalık değerlendirilmesinden farklı olarak uygulamaya değil sonucun büyüklüğüne bakılır. Sanatsal sonuç ise özgün bir ilham anının estetik olarak yaratılmasının en gelişmiş hali olmalıdır. Küçük de olsa sonuç ölüm-süz olduğu sürece dehanın, yarattığı bu eseri tamamlamak için bir ömür verip vermediği hiç de önemli değildir. Bu iki deha türü arasındaki fark birinin (Mozart'ınki gibilerin) kendi sanatsal deneyimlerinin derinliklerine bir anlık çok yoğun bir çaba ile ulaşabilmesi, diğlerinin (Beethoven'ınki gibilerin) kendi bilinçlerinin derinliklerine kademe kademe ulaşabilmesidir. Her iki halde de, hedefi gören, onu izleyen ve ona erişen bir vizyonun olması önemlidir; sanatın amacındaki mantık da budur.

Bir şair berrak, yoğun ve amaca yönelik bir zekâyla mükemmel yetenek sahibi olabilir; öte yandan beceriksiz ve yavaş da olabilir. Ama bunlar hiç önemli değil. Önemli olan amacın yüceliği ve kendini kaybetmeden bu amaca yönelik çalışabilme yeteneğidir. Bana gelince, şiir yazarken ben hemen zihinsel olarak yoğunlaşmam. Aklim karışık, iradem yeterince kuvvetli değildir, kafamda pek çok fikir uçuşur ve belirgin bir biçim kavramım yoktur. Her yazmaya başladığım şiire karşılık on tane hiç yazmadığım şiir vardır kafamda. Her yazdığım şiire karşılık da yedi sekiz tane hiç bitiremediğim şiir var.

Bu nedenle benim yazma yöntemim, ne kadar tamamlanmamış durumda olursa olsun mümkün olduğu kadar çok şiirsel düşüncüyü bir deftere not etmektir; masamda bu defterlerden tam onbeş yılın birikimlerini kapsayan hiç bilemediniz yirmi tane var. Sonra bu karalamalardan bazılarını kullanır, diğerlerini bir kenara atarım.

Bu işlenmemiş fikirleri nasıl geliştirdiğimi anlatmanın en iyi yolu bir örnek vermek olacaktır. İşte 1944'te kullanmaya başladığım bir defter. Karalamalarla dolu olan yaklaşık yüz sayfa var ve bunlardan

yola çıkılarak yaklaşık altı şiir yazıldı. Her şiirsel ilham ortaya çıktığında bir numara alır. Kimi zaman bu fikirler bir satırı geçmez. Örneğin 3 numaralı olan (bu hiç geliştirilmedi) bir satırdan ibarettir:

A language of flesh and roses
Et ve güllerden bir dil

Daha sonra ilhamdan bahsederken bu dizeye geri döneceğim. Şimdi bir an 13 numaralı olana bakalım, çünkü bu şiirsel fikir bir sonuca varıncaya kadar geliştirilmiştir. İlk karalama şöyle başlar:

(a) There are some days when the sea lies like a harp
Stretched flat beneath the cliffs. The waves
Like wires burn with the sun's copper glow
(all the murmuring blue every silent)
Between whose spaces every image
Of sky (field and) hedge and field and boat
Dwells like the huge face of the afternoon.
(Lies)
When the heat grows tired, afternoon
Out of the land may breathe a sigh
(Across these wires like a hand. They vibrate
With)
Which moves across those wires like a soft hand
(Then the vibration)
Between whose spaces the vibration holds
Every bird-cry, dog's bark, man-shout
And creak of rollock from the land and sky
With all the music of the afternoon.

(a) Bazı günler deniz bir arp gibi uzanır
Kayalıkların altında dümdüz uzanır. Dalgalar
Teller gibi güneşin bakır ışıkları ile parıldar
(Hepsi sessizliğin nurıldanan mavilikler)
Aralarında göğür. (tarlaların ve) çalıdan çitlerin, tarlaların ve
kayığın imgesi
İkindinin koca yüzü gibi yatar
(uzanır)
Sıcak yorgun düştüğünde, ister ikindi
Toprağın bağrından bir iç geçirmeyi
(Bir el gibi tellerin üzerinden enine. Titreşirler)

Yumuşacık bir el gibi gezinir tellerin üzerinde
(*Sonra titreşimler*)
Boşlukların arasında titreşimler hapsedir
Her kuş-sesini, köpek havlamasını, insan çılgılığını
Ve göğün ve toprağın cümbüşünü
İkindinin tüm müziğini.

Açıkça görüldüğü gibi, bu dizelerde anımsamanın belli bir seviyesinde bulunduğu anlaşılan, ama henüz daha tam ifadeye hazır olmayan bir şekilde var olan fikirler yansıtılmaya çalışılmaktadır. Bu evrede şiir, anımsama gözleriyle rahatlıkla farkedilebilen, fakat zihinsel olarak ayrıntıları ile kavramaya, ya da aynı zamanda zihinsel olarak düşünölmeye çalışıldığında yok oluveren bir yüze benzetilebilir.

Bu şiirde ifade edilen fikir denizin görünümüdür. Şairin inancına göre bu görünüm berrak bir şekilde ifade edilebilirse anlam kazanacaktır. Verilen imaja göre deniz kayalıkların dibinde uzanmaktadır. Sarp kayalıkların üzerinde tarlalar, çalıdan çitler ve evler bulunmaktadır. Yollarda atlar arabaları çekmekte, uzaklarda, bir yerde köpekler havlamakta ve çanlar çalmaktadır. Güzel bir yaz gününde okyanus, kıyıları yansıtıp özümmlerken yukarılarda denizin üstünde kıyılar çalıdan çitler, güller, atlar ve insanlarla dolu gibi görünmektedir. Sonra kıyının dibinde ışıldayan dizi dizi dalgalar, güneş ışıklarını yansıtan arpin telleri gibi durmaktadır. Bu dizi dizi dalgalar arasında ise kıyı yansımaktadır. Kelebekler, bu beyaz dalgaları kireçli araziye benzetip orada çiçek aradıklarından dalgaların üzerinde sağa sola uçuşmaktadırlar. Böyle bir günde karanın denizdeki yansıması suyun altında adeta Atlantid uzanıyormuş gibi bir duygu yaratmaktadır. Arpin telleri deniz ile karayı birbirine kenetleyen bir görsel müziğe dönüşmüştür.

Bu görüntüye başka bir açıdan bakarsak sembolik bir değeri olduğu açıkça görülür. Deniz ölümü ve sonsuzluğu, kara ise yazın kısa ömrünü ve sonsuzluk denizine yavaş yavaş katılan bir insan kuşağını temsil etmektedir. Burada ifade etmeliyim ki, şair görüşünün bu yönünün farkında olabilir, ama bu yönü açıkça ifade etmekten, hatta fazla önemsiyormuş gibi görünmekten kaçınır. Şairin görevi bu imgeyi yeniden yaratmak ve onun kendi kendine mesajı iletmesini sağlamaktır. Şair zihninde neyin söylenmesi, neyin söylenmemesi gerektiğini açıkça belirlemelidir. Açıkça söylenmeyen iç anlam şiirin müziğiyle, vurgusuyla ifade edilmelidir ve şair de seste belli bir vurgunun, bir ritmin seçilmesinin gerekliliğinin bilincindedir.

Bundan sonraki yirmi yazılımda bu görölen manzara, şiirin müziği ve iç duygular berraklaşınca kadar el yordamı ile ilerledim. Yukarı-

daki alıntıların kaynağı olan yazılımın ikinci ve üçüncü satırlarında bir cümle vardır:

The waves
Like wires burn with the sun's copper glow.
Dalgalar
Teller gibi güneşin bakır ışıkları ile parıldar.

Bu cümle deniz imajı ile müzik fikrini birbirine bağlamaktadır. Bundan dolayı da anahtar cümledir, çünkü şiirdeki motif kara ile denizin birbiriyle perçinlenmesidir. Aşağıda yazılış sırasına göre bu bir ve çeyrek satırların değişik yazılımları görölmektedir:

(b) The waves are wires
Burning as with the secret song of fires

Tellerdir dalgalar
Alevlerin gizli müziği ile yanar

(c) The day burns in the trembling wires
With a vast music golden in the eyes

Gün titreşen tellerde yanmakta
Gözleri kamaştıran altın heybetli müzikte.

(d) The day glows on its trembling wires
Singing a golden music in the eyes

Gün titreşen tellerinin üzerinde parıldar
Gözlerde altından bir şarkı söyleyerek

(e) The day glows on its burning wires
Like waves of music golden to the eyes.

Gün titreşen tellerin üzerinde parlamakta
Gözü altın gibi kamaştıran müzik dalgalarıyla.

(f) Afternoon burns upon its wires
Lines of music dazzling the eyes.

İkindi tellerin üzerinde yanmakta
Müzik dizeleri gözleri kamaştırmakta.

- (g) Afternoon gilds its tingling wires
To a visual silent music of the eyes

İkinci tınlayan telleri yaldızlamakta
Görsel sessiz müziğinde gözlerin.

En son yazılımda ise bu iki dize aşağıdaki kıtadaki biçimi almıştır:

- (h) There are some days the happy ocean lies
Like an unfingered harp, below the land.
Afternoon gilds all the silent wires
Into a burning music of the eyes.

On mirroring paths between those fine-strung fires
The shore, laden with roses, horses, spires,
Wanders in water, imaged above ribbed sand.

Bazı günler olur ki mutlu okyanus
El değmemiş bir arp gibi, uzanır karanın dibinde
İkinci tüm suskun telleri yaldızlar
Gözlere görünen yakıcı müzikte.

Bu gerilmiş alevler arasında yol yol yansır
Güller, atlar, çan kuleleriyle yüklü kıyı
Sularda gezinir imgeler yol yol kumların üzerinde.

İLHAM

Bu örneklerde de görüldüğü gibi ve bir şiirin tamamı için gereken çabanın sadece bir kısmını yansıtan bu gayret, okuyucuyu acaba ilham diye bir şey yok mu, yoksa ilhamdan yoksun olan sadece Stephen Spender mi diye düşünmeye itebilir. İster Mozart'ın müziğini yarattığı gibi bir solukta olsun, ister kademe kademe ilerleyen yavaş bir gelişme süreci olsun, şiirde ilham dışında her şey yoğun bir çalışmadır. Burada yine daha önce «zihinsel yoğunlaşma» terimini tanımladığım gibi «çalışma» terimini daha açık tanımlayacağım: Bir şiir dizesinin oluşmasındaki çalışma o dizinin neredeyse kendi kendini oluşturuncaya kadar günler, haftalar veya yıllarca bir kenara bırakılması şeklinde olabilir.

İlham bir şiirin başlangıç noktası ve aynı zamanda hedefidir. O, şairin aklında beliren ilk ve kelimelerle dönüştürdüğü son fikirdir. Bu başlangıç ve bitiş çizgisi arasında zorlu bir yarış, çaba ve emek vardır.

Paul Valéry şiirde *une ligne donnée* den bahseder; şaire bir dize tanrı veya doğa tarafından verilir, gerisini kendisinin keşfetmesi gereklidir.

Benim kendi kişisel deneyimlerimde ilham kesinlikle bir dize, bir sözcük öbeği, bir kelime hatta daha da bulanık bir şeydir; kelime yağmuru yoğunluğuna getirilmesi gerektiğini hissettiğim bulanık bir düşünce bulutudur. Bu anahtar sözcük veya dizinin özelliği sadece örneğin «braggadocio» sözcüğünde olduğu gibi insanı çekmesi değildir. O, etken oluşum safhasında âdeta bir başlangıç ve bir son gerektiren bir söylem özüdür, sanki bir yönde güdüleyicidir. İşte bazı örnekler:

A language of flesh and roses.
Et ve güllerden bir dil.

Kendi içinde pek de yeterli olmayan bu kelime öbekciği aklıma bir dizi deneyimi ve belki de yıllar sonra yazacağım bir şiirin fikirlerini getiriyor. Kömür ocakları bölgesinden geçen bir trenin koridorunda ayakta duruyordum. Gördüğüm manzara maden ocakları ve ocak girişleri, yapay dağlar, yerdeki sarı yaralardı; her şey bir av veya define arayan bir hayvanın ya da bir canavarın saldırısına uğramış gibiydi. Garip bir rastlantı olarak, yambaşımdaki yabancı benim düşüncelerimi dile getirdi. «Bunların hepsi insan eseri» dedi. O an dize kafamda şimşek gibi çaktı:

A language of flesh and roses
Et ve güllerden bir dil.

Düşüncelerim şu sırayı izledi: Tanrının rutin işi olarak kabul edilen, ona hizmet eden ve ondan kâr eden hem işveren, hem de işçileri köle eden bu endüstriyel manzara aslında insan iradesinin bir ifadesidir. İnsanlar onun öyle olmasını istediler; maden ocakları, atık yığınları, kâr dışındaki her şeyi böylesine yok saymak modern insan düşüncesinin simgesidir. Diğer bir deyişle, bizim yarattığımız dünyalar –gecekondu dünyası, telgraflar ve basın– kafamızın derinliklerindeki istek ve düşüncelerin bir çeşit söylemidir. Böyle değiştirilmez olmakla birlikte, bu dil açıkça kontrolümüzden çıkan bir dildir. Karışık bir dil, solumsuz bunak saçmasıdır. Bu fikir beni çok rahatsız etti, insanların

yaratıcıları olgular gerçekten dildeki sözcükler gibiyse, insanlık olarak nasıl bir dil hedeflemekteyiz? Bütün bu düşünce silsilesi kafamda bir anda ortaya çıktı, hatta sorudan önce cevap ortaya çıktı: *Et ve gülleri-den bir dil*.

Bu örneğin, okura ilham denilince neyin anlatılmak istendiği konusunda bir fikir verdiğini umarım. Bir daha tekrarlamayacağım, ama dize yaratıcı düşünme yöntemidir. Eğer dize yukarıda bahsettiğim fikirlerin bazılarını içeriyorsa, bu fikirler diğer dizelerde daha berraklaştırılmalıdır. İşte bu da şiirin en tavizsiz istemidir. İmgelerin mantığını acaba çözebilecek miyim? Yazmak istediğim şiiri burada anlatmak ne kadar kolay! Ama onu yazmak ne kadar zor. Çünkü onu yazmak demek bütün bu fikirleri, burada sadece soyutlamalar olan imgelerle yazıya dökmek demektir. Böylesi yaşanmış şiirsel düşlem gücüyle yeniden yaşamak girişimi, bir ömür boyu sabır ve gözlem gerektirir.

Bulanık bir fikri mayalayan «kesişme» sözcüğünü örnek olarak verebilirim. Bu sözcük şu an kafamda şekilsiz bir halde var olan bir şiirin anahtar sözcüğüdür. Geçenlerde bir oğlum oldu. Çocuğun doğduğu ilk gün eşimin ziyaretine, hastaneye otobüsle gittim. Otobüsün üst katında oturmuş sokaklardan geçerken sokaklar pek temiz göründü bana ve her şeyin çocuğumuz için hazırlanmış olduğunu düşündüm. Geçmiş kuşakların çabaları sonucunda bugün doğan herhangi bir çocuk, kendi kuşağı ile birlikte şehirleri, sokakları, organizasyonları ve yaşam için gerekli en karmaşık düzenleri devralır. Bütün bunlar daha o doğmadan, çoktan ölmüş olan kişiler tarafından ona sağlanmıştı. Sonra doğal olarak daha hüzünlü fikirler bu resmin boyasına katkıda bulundu. Ben çocuğun aynı zamanda ne büyük uyumsuzlukları ve insan hatalarını da devraldığını düşündüm. Sonra birden çocuğun tüm geçmiş ile, olası bütün geleceğin *kesiştiği* şimdiki varoluşun odak noktası, somutlaşmış hali olduğunu düşündüm. Bu *kesişme* kelimesi bana bir şekilde dünyaya gelen bir çocuğun bütün durumunu ve onun durumunu yansıtan şiirin şeklini düşündürdü. Şiirde *kesişme* her ortaya çıktığında geçmiş fikri, yerini gelecek fikrine bırakmalı ve şimdinin ve geleceğin bulunduğu *kesişme* insanın bireysel varoluş gizemi olmalıydı. Burada bir kez daha şiirde ifade edilmeyen ve şiirden öte olan sır, yani *kesişme* kelimesinin ahlâki değerler içeren diğer anlamlarının işildamaya başladığı görülür, bu ışıltı hiç ifade edilmez, yine de şiirdeki her bir imgede yansımak zorunda.

İlhamın bu tanımı diğer şairlerin tanımlarının yanında anlamsız kalabilir. Ben kendi bilgi ve deneyimlerime dayanarak yazıyorum ve diğer şairlere kıyasla benim ilhamım gerçeğin doğasını anlamaya

yönelik zayıf bir ışık gibi görünüyor. Yine de, burada tanımladığım deneyim tarzım ne kadar yetersiz olsa da, Aldous Huxley'in *Time Must Have a Stop*¹ adlı romanında betimlediği genç şairin şiir yazışından daha gerçekçi bir şiir deneyimidir.

ANIMSAMA YETENEĞİ

Eğer zihinsel yoğunlaşma sanatını şiirin ortaya çıkabilmesi için gerekli olan disiplin olarak tanımlarsak, belli bir şekilde kullanılan anımsama yetisi de şairsel dehanın doğal yeteneğidir. Şair her şeyden öte, yaşadığı duyuşsal izlenimleri asla unutmayan ve onları ilk yaşadığı andaki kadar taze bir şekilde yeniden pek çok kez yaşayabilen kişidir.

Bütün şairlerde bu çok gelişmiş duyarlı anımsama yeteneği vardır. Bunlar genellikle de çok gençken başlarından geçen ve ömürleri boyunca da önem ve anlamını koruyan bu yaşantılarının bilincindedirler. Dante'nin daha dokuz yaşında iken Beatrice ile karşılaşması, kafasında şiirsel bir imgenin oluşmasına neden olan bir deneyim olmuş, daha sonra bu imgenin çevresinde *İlahi Komedya* şekillenmiştir. Wordsworth'ün şiirlerinin ana motifini oluşturan doğa deneyimi, onun çocukluğunda etrafını saran 'natural presences'² görüşünde yatmaktadır. Wordsworth'ün daha sonra hayatının geri kalan kısmında Göller Bölgesi'ne yerleşmeye karar vermesi, aslında şairin şiirdeki en önemli deneyimleri oluşturan çocukluk anılarının geçtiği yere dönme kararıydı. Bu tür şairsel anımsamaların bütün yaratıcı sanatlarda önemli olduğu doğrultusunda kanıtlar vardır ve tabii ki bu, yaratıcı olması koşuluyla düzyazı için de geçerlidir. Sir Osbert Sitwell, 1914-18 savaşıdan önce ve savaş sırasında Scarborough'daki toplumsal hayatı çok uygar ve hicvedici bir şekilde ele aldığı *Before the Bombardment* kitabının daha oniki yaşına gelmeden yaptığı gerçek gözlemlere dayalı olduğunu söylemişti.

Bu nedenle telefon numaralarını, adresleri, simaları hatta sabah yazdığım mektupları nereye koyduğumu hatırlamam, ama belli duyuşsal izlenimlere kenetlenmiş olan bazı deneyimlerin anılarını asla unutmam. Kendi yaşamımdan örnekler verebilirim bunun için. Bazı anıların çağrışım gücü o denli kuvvetlidir ki beni, birden geçmişe, özellikle de çocukluğuma götürür; bu anlar öylesine et-

1. *Zamanın Durağı Olmalı* -Ç. N.

2. doğal varlıklar. - Ç. N.

kileyicidir ki, zamanı ve bulunduğum yeri tamamen unuturum. Ama belleğin bu gücüne en iyi kanıt, onbeş yıl önce defterlere yazılmış olan dizelerdir. Bu dizeler beni hemen o dizelerin oluşmasına neden olan deneyimlere, o dizeler yazılırken geçerli olan duruma ve hiçbir zaman doğrudan doğruya ifade edilmeyen, ama o dizelere dökülmeyen duygulara götürürler.

... Knowledge of a full sun
That runs up his big sky, above
The hill, then in those trees and throws
His smiling on the turf.

... Bilincinde olmak o güneşin
Kendi koca gökyüzünde koşan
Tepelerin üzerinden, sonra ağaçların arasından ve atıveren
gülümsemesini çimlere.

Bu onbeş yıl öncesinin tamamlanmamış bir düşüncesi; arkasında denizin gizlendiği, çam ormanları ve yola bakan evin balkonunu bugün gibi anımsıyorum. Her sabah güneş ilk olarak denizin çizdiği ufuk çizgisinden doğar, sonra ağaçların tepelerine tırmanır ve pencereden içeri girerdi. Bu anı şimdi Londra'da oturmakta olduğum evimin penceresinde baharda ve yazın ısıldayan güneşle bağlantılıdır. Onun için bu anı tam anlamıyla bir anı sayılmaz. O daha ziyade yıllar boyunca benzer deneyim öbeklerinin gelip takıldığı bir kancadır. Bir anı bir kez dile getirildi mi, o artık anı olmaktan çıkar ve her an bizimle var olur, çünkü onu çağrıştıran bir şey başımızdan geçtiğinde o berrak ve anlaşılır özgün deneyim yenilerine şekil güzelliğini yansıtır. Böylece de o artık bir anı olmaktan çıkar ve pek çok kez yeniden yaşanan bir deneyim olur.

Bu eski defterin sayfalarını karıştırırken gözüme bazı satırlar ilişti ve bu uzun şiirdeki dizeler aşağıdaki bir kadın yüzünün kısa portresi şeklini alıverdi:

Her eyes are gleaming fish
Caught in her nervous face, as if in a net.
Her hair is wild and fair, haloing her cheeks
Like a fantastic flare of Southern sun.
There is madness in her cherishing her children.
Sometimes, perhaps a single time in years,
Her wandering finger stoops to arrange some flowers-
Then in her hands her whole life stops and weeps.

Gözleri ısıldayan balıklar
Âdeta bir ağa takılmış gibi, endişeli yüzünde tutsak.
Saçları darmadağın ve sarı, yanaklarını haleliyor.
Tıpkı Güney güneşinin olağanüstü parıltısı gibi.
Çocuklarına olan düşkünlüğünde bir çılgınlık var.
Bazen, belki pek çok yılda bir kez,
Gezinen parmakları eğilip çiçekleri düzenler-
O zaman tüm hayat onun ellerinde durup ağlar.

Belki de anımsamanın şiirin bir yetisi olduğu doğrudur, çünkü hayal gücü belleğin bir ifadesidir. Bilmediğimiz hiçbir şeyi hayal edemeyiz. Hayal gücü de bir zamanlar yaşadıklarımızı hatırlayıp onu değişik bir duruma uyarlama yeteneğidir. Bu nedenle en büyük şairler en kalıcı yaşantılarından kendi benmerkezlerinin çok dışındaki şeylerin ve kişilerin en ince ayrıntılarına kadar uzanabilecek anımsamaya sahip olanlardır. (Belleğin zayıf noktası, onun benmerkezci oluşudur; bundan dolayı şiirlerin çoğu da narsist bir doğaya sahiptir).

Burada en kötü zaafımı görmekte güçlük çekmiyorum. Benim belleğim kusurlu ve benmerkezcidir. Pek çok şairin kendi yaşamında hemen hemen her durumu yaşamış olduğu bir gerçektir. Bu nedenle şairlerin kuramsal olarak hayatta hayal gücü ile canlandıramayacakları pek az durum olduğuna inansam bile, kendi dışımda durumlar oluşturmak için belleğimi kullanamıyorum, çünkü onu kullanmak için yeterince özgüvenim yok. Burada kutup gezisi konusunda şiir yazar bir şairin gerçekten de Kuzey Kutbuna gittiğini söylemek istemiyorum. Söylemek istediğim onun soğuk, açlık veya bunun gibi şeyleri yaşamış olması ve sonra bu yaşantılarını yaratıcı bir biçimde anımsayarak Kuzey Kutbunu keşfetmenin ne demek olduğunu bilmesi demektir. İşte ben bu noktada başarısızım. Ben Kuzey Kutbuna seyahat hakkında yazamıyorum.

İNANÇ

Mistik bir yoğunlukla hissedilen meslek inancının şairleri ayakta tuttuğu açıktır. Bu olguya, şairlerin hayatlarından pek çok örnek verilebilir: Shakespeare'in sonelerinde dizelerinin ölümsüz olduğu inancını vurgulayan pek çok ifade vardır.

Kendi deneyimlerime dayanarak bu inancın doğasına açıklık kazandırabilirim. Dokuz yaşında iken annem ve babam beni Göller Bölgesine götürüp orada bana Wordsworth'ün kimi şiirlerini okudular.

Şiirin amacının kutsal olduğu düşüncesi kafamda o zaman oluştu, işte o zamandan beri hep şairlerin mesleklerini azizlerinki gibi kutsal diye düşünmüşümdür. Dokuz yaşımdan beri pek çok şey olmak istemişimdir, örneğin oniki yaşımdayken başbakan olmayı istemişim. Diğer bazı şairler gibi kudretli ve etkin bir hayat beni hep cezbetmiş, ama aynı zamanda bu cazibeden daha kuvvetli bir şekilde de itici gelmiştir. Kudret, kişinin kendi başına önemi olmayan bazı makamları doldurarak veya işleri yaparak tarihçilerin zoraki bir şekilde dikkatini çekmektir. Öyle ki, gerçekten kudretli olan, kudretli ve önemli sıfatlarının yakıştırıldığı kişinin ruhu değil, onun bulunduğu mevki ve yaptığı işlerdir. Aynı şekilde «etken» bir hayat aslında seçici hatta olumsuz bir hayattır. Eylem insanı, bir veya birkaç işi birden yapar, çünkü o başka şeyleri yapmamayı tercih eder. Genellikle göz kamaştırıcı şeyler yapan insanlar sıradan insanların yaşamını oluşturan sıradan şeyleri yapmakta tamamiyle başarısızdırlar; bu işler pek çok kişi tarafından yapılıyor olmasaydı, başarılmaları belki de çok daha kahramanca ve gözalıcı olarak tanımlanabilirdi. Aslında etkin bir yaşam, bana insanın kendisini yaşamdan koparması gibi gelmiştir.

Her ne kadar şairlerin kibirli ve hırslı oldukları doğru olsa da, onların bu dünyadaki kibir ve hırsların en temiz olanıdır, çünkü azizler hırsı kabul etmezler. Onların hırsı kişiliklerini, şiirlerinde yansıttıkları ruhlarının derinliklerindeki deneyimleri, en ince algıları, en derin duyguları ve en yüce dürüstlük duyguları ile kabul ettirmektir. Bu konuda hile yapamazlar, çünkü onların kişiliklerinin gerçek nitelikleri sadece şiirlerinde ifade edilen yüce duygularla değil, sezişleriyle, dil ustalığıyla, yaratıkları ritim ve müzikle de yansıtılır. Bunlar ise meclisteki güvenoyu ya da resmi devlet şairliğinin elde edildiği gibi sağlamaz. Elbette şiirde çalışmanın önemi büyüktür, ama en yoğun çalışma bile ancak şairin rununun hakiki değerlerini ortaya çıkarır.

Hile yapmak mümkün olmadığından, azizler gibi şairler de bütün eserleri ile ebediyet önünde yargılanırlar. Başarı kuşkusuz şairlerin gururunu okşar, hatta bu başarı zamanının sevilen bir şairi olmanın bile asıl arzulanan şey olan, çağlar boyunca beğenilen bir şair olmayı sağlayamayacağını anlamasına yardımcı olabilir. Suç ve aptallığa gömülmüş olan kendi çağı tarafından övülmenin ne anlamı olabilir, eğer bizim akılcı davranmadığımız yerlerde akılcı olabilen gelecek çağlar, onu bizim çağımızın suçlarının ve aptallığının tipik bir ifadesi olarak görmezlerse. Diğer yandan her ne kadar bazıları öyleymiş gibi davransalar da, başarısızlık iyi şair olduğunuz anlamına gelmez. Belli bazı teknik yargıların sınırları dışında eleştirmenlere de güvenilemez.

Bu nedenlerle şairin inancı öncelikle mesleki bir gizdir, ikinci olarak kendi gerçeğine olan inançtır ve kendini işine adamaktır. İnsanın ilahi görevini yerine getirebilmek için elinden geleni yaptığına olan inancından daha kuvvetli bir inanç yoktur; zaten büyük şairlere de ilham veren bu inançtır. Bu inanç, beraberinde yoğun alçakgönüllülüğü de getirir, çünkü kişi, karar verenin kendisi olmadığını bilir. Bilir ki, yapabileceğinin hepsi çıplaklığa ulaşmak, bütün yetileri ve algıları ile kendisi olmak ve bunları geliştirebileceği bütün yeteneklerinin desteği ile zamanın yargısı önüne çıkmaktır.

Defterlerimde bu düşünceleri ifade eden bir düzyazı şiir vardı:

Bana huzur ver, bana kuvvet ver, bana güven ver. Aydın güne ulaşma, yüksek koltuğa, sade masaya ulaşmama izin ver ki kelimeler denetimimde olsun, orada endişe altımı oymasın. Eğer bunlara ulaşamazsam kurtlara yem oldum demektir, oradan oraya, deneyimden deneyime sürüklenen huzursuz bir yaratık olurum.

Kendi yaratma gücümün zengin ve derin doyumu ile yaşayabileceğim, yargı ve alçakgönüllülük ver ki bir hoşnutsuzluk veya haset ifadesi beni şüphelere sürüklemesin.

Eserin bir bütüne ve sevdiğin dünyanın tümünü içeriyorsa, en son çözümlemede eserin iyi veya kötü olmasına aldıрма.

EZGİ

Şairliğin bütün diğer mesleklerden ayrılan ve daha küçük birimlere indirgenemeyen en son iki özelliği ilham ve ezgidir. İlham insana verilen fikir veya dizelerdeki deneyimdir, ya da insanın en iyi şiirlerini yazdığı ruh halidir. Ezgiyi tanımlamaksa çok daha zordur. O henüz düşünceye bile dönüşmemiş olan bir şiirin müziğidir; o şairin bilincinde döllenmeyi bekleyen şiirin ana rahmidir.

Bazen yarı uyku halinde yatarken kafamdan anlamları olmayan bir kelime dizisi geçer, ama onların bir sesi vardır; ihtiras sesi veya bildiğim şiirleri çağrıştıran bir sesi vardır. Şiir yazarken biçimlendirmeye çalıştığım sözcüklerin müziği beni kelimelerin ötesine götürür, henüz kelimeye dönüşmemiş bir ritim, bir dans ve çılgınlığın farkına varırım.

Bütün bu gözlemleri aktarırken bir şairin hayat yolculuğundaki durakları oluşturan baş ağrılarından, sabahlamalardan, şişelerce içilen içkilerden, yaşanan aşklardan ve bunun gibi şeylerden hiç bahsetmedim. Bir şiir başarılı olduğu zaman şiir yazma süreci yoğun fiziki heyecan, bir çeşit rahatlama ve kendinden geçme ile sonuçlanır. Öte

yandan, ben şiir yazmaktan korkarım, bunun da nedenleri galiba şöyle sıralanabilir: Bir şiir berbat bir yolculuktur, hayal gücünüzü toplama-ya çalıştığınız ısıdırplı bir gayrettir; kelimeler kullanılması çok güç bir ifade ortamı olup bazen insan günlerce bir şeyi net bir şekilde ifade etmeye çabaladıktan sonra onu sadece çok renksiz bir şekilde söylediğini fark eder. Şiir yazmak her şeyden öte insanı kendi kişiliği ile onun bilindik, beceriksiz yetersizlikleri ile yüz yüze getirir. Şiir yazmanın dışında kalan tüm varoluş evrelerinde yerleşmiş geleneksel davranışlara sığınılabilir; kişi arkadaşlarına nezaket gösterebilir, çalışma hayatında gündelik işleri idare edebilir, bazı tavırlar takınabilir, kendi sosyal statüsüne dikkat çekebilir; kısacası insan diğer insanlarla uğraşır. Ama şiirde insan tanrı ile güreş tutar.

Genellikle bir şiiri yazıp bitirince «bu en iyi şiirim» diye düşünür, onu hemen yayınlamak isterim. Bunun bir sebebi, söyleyecek yeni bir sözüm olduğu zaman yazmamdır, bunun anlamı daha önce söylediklerime kıyasla onları söylenmeye daha çok değer buluyor olmamdır, çünkü kısmen de olsa yaşadığım süreç ve geleceğim konusundaki iyimserliğim, geçmişimi aşağılamama neden olmaktadır. Şiiri yazıp bitirdikten birkaç gün sonra onu da geçmiş, boşa harcanmış gayretler listesine, kapağını bile açmak istemediğim kitapların sınıfına iterim.

Belki de yazdığım şiirlerden en çok zevk aldığım anlar, birilerinin bu şiirlerden alıntı yaptığı ve onları anında benim olduklarını bilmeden, tanımadan «ne güzel» «ne ilginç» diye düşündüğüm anlardır.

Diğer yaratıcı yazarlarla ortak nokta olumlu olmayan eleştirilere karşı hem etkilenmiş, hem de çok etkilenmemiş gibi yapmamdır; çoğu zaman övgü, bende şiirlerimi eleştiren kişinin pek de ne yaptığını bilmediği kanısını uyandırır. Niye yazarlar eleştiriye bu kadar duyarlıdır? Kısmen, yazarların görevi duyarlı olmak olduğundan ve bu bağlamda her şeye duyarlı oldukları gibi bu konuya da duyarlı olmalarındandır. Kısmen de her ciddi yaratıcı yazarın esas ilgisini çeken şeyin başarı değil de şöhret olmasıdır (Benim tanıdığım en başarılı yazar Sir Hugh Walpole şöhretten yana en dertli yazardı, çünkü kendini üstün görenler onu beğenmiyorlardı). Yine sanırım her yazar gizli- den gizliye bir tek kişi için yazmaktadır, çocukken ona güvenmeyen bir anne veya baba ya da bir hoca için. Şairi «anlamamakta» direnen eleştirmen hemen bu kişi ile özdeşleştirilmekte ve pek çok hayranın beğenisi bu ısrarcı olumsuz görüşün yarattığı gizli acıyı arttırmaktadır.

Zamanla insan kendi ürünlerini, çalışmalarını beğenmeyen bu bir kişinin hep olacağını idrak eder. Ondan sonra belki edebiyat kendi

sanatında olabileceğinin en iyisi olma doğrultusunda alçak gönüllü bir çaba olacak, hatta olabileceğinden daha fazla olma ve pek bir şey beklemeksizin zamanla gerçeğe hizmet etme inancına dönüşen şiirin gizine inanç haline gelecektir.

Yine de ne başarısızlıklar vardır! İnsana ne çok çamur bulaşır! Bu çamur başkalarının attığı değil de insanın hayatını kazanırken, mektupları cevaplayarak veya cevaplamayarak, toplumsal sorunları destekleyerek veya desteklemeyerek edindiği çamurdur. İnsanın en fazlasından ümit edebileceği şey, bu çamurun kum zerreciklerinden oluşmuş olması ve bu zerreciklerin bazılarının inciler ortaya çıkarmasıdır.

YAZARLIK ÜZERİNE

1946

M Tagebuch 1946–1949, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd.II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main 1976.

T **Nilüfer Kuruyazıcı.** Günce Almanca aslından çevirilmiştir.

Önemli olan: söylenemeyendir, sözcüklerin arasında kalan boş alanlardır. Aslında çoğu zaman sözcüklerin anlattıkları bizim söylemek istemediğimiz önemsiz şeylerdir. Asıl söylemeyi amaçladığımız şey ise yalnız dolaylı olarak gösterilebilir, bu da tam anlamıyla: söylemek istediklerimizin ancak yakınından geçmektir. Çevresinde dolaşmaktır. Bir şeyler anlatırız gerçi, ama gerçek yaşantımız anlatılanların içinde yoktur, söylenemeden kalır; sözler gerçek yaşantının ancak çevresinde dolaşırlar, olabildiğince yakınından geçerler ve kesin olmaya çalışırlar; asıl söylenmek istenen, ama söylenemeyen ise bu anlatılanların arasında bir gerilim olarak yaşanır.

Sanırım asıl amacımız söylenebilecek her şeyi dile getirmektir; dil, sanki çelikten bir taşıcı kalemi gibi gizli olmayan her şeyi yontar atar ve böylece de söylemek, söylenmek istenenden uzaklaşmak anlamına gelir. Sözcüğe dönüşmüş her şeyin içinin belli bir ölçüde boşaldığını düşünmek bizi ürkütmesin öyleyse. Anlatılan yaşamın kendisi değildir. Ama anlatmak istediğimiz yaşamdır. Aynı heykeltçinin çelik kalemiyle çalışması gibi çalışır dil de; gizli olanı, canlı olanı değil, boş olanı, söylenebileni öne sürer Her zaman sırları yontup atma tehlikesi olduğu gibi işi erken bitirmek, yonttuğunu bir taş parçası olarak bırakmak tehlikesi de vardır Gizli olanı ortaya çıkaramamak, yakalayamamak, hâlâ söylenebilmek olan şeylerden arındırmamak. Kısacası: sırların üst yüzeyine ulaşamamak tehlikesidir

bu. Söylenebilecek şeylerin üst yüzeyinin, gizli olanın üst yüzeyi ile aynı olması gerekirdi; maddeden arınmış bu üst yüzey ise doğada yoktur, ancak insanın kafasında vardır; zaten doğada dağlarla gökyüzünü ayıran çizgi de yoktur... Biçim dediğimiz de bu mudur acaba?

Seslerle çizilen bir sınır -

EDEBİYAT NEDİR?

1947

M Situations, II, Paris 1948. Burada: *Qu'est-ce que la littérature?*

T **Nizamettin Kasap/Hüseyin Salihoğlu.** Yazarın kapsamlı denemesinin «Qu'est-ce qu'écrire?» (Yazmak Nedir?) adını taşıyan ilk bölümünden aldığımız bu kesit, Fransızca aslından çevrilmiş ve Almanca çevirisi ile de karşılaştırılmıştır.

... Şairler dili *kullanmayı* reddeden kişilerdir. Doğrunun araştırılması, bir çeşit alet gibi kabul edilen dil yardımıyla ve onun içinde gerçekleştiğinden dolayı şairlerin gerçeği tanımaya, ya da ortaya koymaya çalıştıkları sanılmasın. Onlar, dünyayı *adlandırmayı* da akıllarından geçirmezler; gerçekten de hiçbir şeyi adlandırmazlar, çünkü adlandırma, adın sürekli olarak adlandırılan nesnenin karşısında yok olmasını içerir. Ya da Hegel'in dediği gibi söylersek, bu işlemde ad, temel öge olan nesne karşısında önemsizmiş gibi kalır. Şairler konuşmaz, susmazlar da: yaptıkları tamamıyla başka bir şeydir. Onların birtakım çirkin sözcük sentezleriyle eylemi ortadan kaldırmak istedikleri iddia edildi, ama bu yanlıştır; çünkü durum böyle olsaydı, o zaman onların öncelikle günlük dilin ortasına atılması gerekirdi, ve bu şekilde de onun içinden, tıpkı «tereyağı at» sözünü yazarken, «at» ve «tereyağı» sözcüklerinde olduğu gibi tek tek küçük sözcük kümeleri çıkarmaya çalışmak zorunda olurlardı¹. Böyle bir girişimin sonsuz zaman istemesinin yanı sıra, hem yararcı niyetle hareket edip,

1. Bu örnek Bataille tarafından «Expérience Intérieure»'da verilmektedir. «Tereyağı» ve «at» sözcüklerinin Türkçede bitişik yazılması halinde, yani bileşik kelime yapılmaları halinde, bir anlam ifade etmeyeceği, oysa böyle bir birleştirmenin Fransızcada mümkün olduğuna okurun dikkatini çekirim! -Ç. N.

sözcükleri birer gereç gibi görmek, hem de onların elinden bu gereçlik niteliğini çekip alma yollarını araştırmak, anlaşılır bir şey değildir. Gerçekte şair alet dilinden kendini birdenbire geri çekmiştir; seçimini sözcükleri birer işaret değil de nesne olarak kabul eden şiirsel tutum yönünde yaptı kesinkes. Çünkü işaretin çift anlamlılığı, arzuya göre bir yandan ona tıpkı bir camdan bakar gibi bakıp işaretin arasından işaretlenen nesnenin izlenebilir olduğunu, ya da bakışı onun *gerçekliğine* yöneltip ona bir nesne olarak bakılabileceğini içerir. Konuşan insan sözcüklerin ötesinde nesnenin yakınındadır. Şair ise sözcüklerin berisindedir. Konuşan insan için sözcükler evcilleşmiştir, şair içinse hâlâ vahşidirler. İlki için onlar amaca hizmet eden, zamanla aşınıp işe yaramaz duruma gelince kaldırılıp atılan geleneksel birer alettirler. İkincisi içinse bunlar, toprakta tıpkı bir bitki ya da ağaç gibi doğal olarak yetişen doğal şeylerdir.

Fakat, tıpkı ressamın renklerle ve müzisyenin de seslerle yetindiği gibi şair de sözcüklerle yetiniyorsa, bu, sözcüklerin onun gözünde anlamlarını bütünüyle yitirmiş demek değildir; gerçekten, sözcüklere sözsel birliklerini kazandırabilen yalnızca anlamdır; anlam olmazsa bunlar birer ses ya da satır halinde dağılıp giderlerdi. Yalnız burada anlamın kendisi de biraz doğallık kazanır; o artık hep erişilemez ve hep insanî aşkınlık yardımıyla gayret edilen amaç değildir; o tıpkı bir yüzdeki ifadeye, renklerin ve seslerin verdiği hüznü ya da neşeli anlam gibi her bir kavramın belirgin özelliğidir. Sözcüğe girmiş, onun sadası ya da görsel biçimi tarafından emilmiş, yoğunlaşmış, değeri azalmış olan anlam da yaratılmamış ebedi bir nesnedir; şair için dil bir dış dünya yapısıdır. Konuşan kişi dilin içine *sıkışmış*, sözcüklerle donatılmıştır; onlar kişinin kısıcağı, duyargaları, gözlükleri ve duygularının uzantısıdır; o bunları içten yönetir, sanki kendi vücuduymuş gibi hisseder onları, bilincine hemen hemen varamadığı ve eylem yetisini dünyaya yayan sözsel bir cisimle çevrilidir. Şair dilin dışındadır, sanki *insanlık durumuna* ait değilmişcesine ve insanlara yaklaştıkça ilk engel olarak söze rastlıyormuşçasına sözcükleri tersinden görür. Nesneleri önce adlarıyla tanıyacağına onlarla sessiz bir ilişkiye girmiş görünür; çünkü kendisine sözcükleri yansıtan diğer nesnelere yaklaşıncı, onları tutup dokunarak yoklayınca, onların içinde küçük, kendine özgü bir ışık gücünün bulunduğunu ve yerle, gökle ve suyla ve bütün yaratıklarla olan özel ilişkiler olduğunu keşfeder. Sözcükten dünyasal bir görünüşün *işareti* gibi yararlanamadığı için, onda bu görünüşlerden birinin *imgesini* bulur. Ve söğüt ya da dışbudağa benzerliği için seçtiği sözsel imajın ille de bizim bu nesneleri belirtmek için kullandığımız sözcük olması gerekmez. Kendisi zaten dışarda

olduğundan, sözcükler onu kendi dışına, nesneler arasına atacak birer rehber olacakları yerde, o bunları kaçan bir gerçeği yakalamayı hedefleyen birer tuzak gibi kabul eder; kısacası, dil onun için bütünüyle dünyanın aynasıdır. Böyle olunca, sözcüğün iç düzeninde beklenmedik önemli değişiklikler gerçekleşir. Sözcüğün sesi, uzunluğu, dişil ya da eril takıları ve görüntüsü ona anlamı ifade etmekten çok, *canlandırır* somut bir çehre kazandırır. Tam tersine, anlam *gerçekleştirildiğinden*, anlamın içinde sözcüğün somut görünüşü yansır ve anlam kendi yönünden sözsel cismin kopyası gibi işlev görür. Anlam olarak da (anlam önceliğini yitirdiği için), sözcükler, nesneler gibi yaratılmadıklarından, şair sözcüklerin mi anlam için yoksa anlamın mı sözcükler için varolduğuna karar veremez. Bu şekilde sözcük ile belirtilen nesne arasında anlam ve sihirli benzeyiş bakımından ikili, karşılıklı bir ilişki oluşur. Ve şair sözcüğü *kullanmadığı* için, onun çeşitli anlamları arasında bir seçim yapmaz ve bu anlamlardan her biri ona başlı başına bir işlev gibi görünecek yerde, diğer anlamlarıyla eriyip kaynaşan malzemesel bir özellik gibi görünür. Böylece o, sadece şairane tutumun sonucu olarak, tıpkı Picasso'nun kibrit kutusu yapmak isteyip, bunun bir yarasa olmasını istemesi ve yine de bir kibrit kutusu olarak kalmasını düşlediği gibi mecazlar gerçekleştirir her sözcüğün içinde. *Florence* bir kent, bir çiçek ve bir kadındır, aynı zamanda hem «çiçek–kent», hem «kadın–kent», hem de «çiçek–kız»dır. Ve bu biçimde ortaya çıkan garip nesne böylece *fleuve*'un (ırmağın) akıcılığını, *or*'un (altının) yumuşak kızılımsı ateşliliğini taşımakta, ve son olarak da, *décence*'ını (itidal) bırakıp sürekli zayıflamakta olan okunmayan *e* harfi sayesinde çok sınırlı açılımını sonsuza dek sürdürür. Bütün bunlara bir de özgeçmişin tuzaklı zorlaması katılmaktadır. Benim için *Florence* aynı zamanda belli bir kadındır; çocukluk yıllarımın sessiz filmlerinde oynayan ve yalnızca bir balo eldiveni gibi ince uzun boylu, ve hep biraz yorgun, hep iffetli, hep evli ve anlaşılmaz, ve kendisini sevdiğimi ve adının *Florence* olmasının dışında her şeyini unuttuğum Amerikalı bir oyuncudur. Düzyazı yazarını benliğinden koparıp ayıran ve dünyanın ortasına atıveren sözcük, tıpkı bir ayna gibi, şaire kendi öz imgesini yansıtır. Ve, bir yandan *açıklamalı sözlüğünde* belli sözcüklere *şiişel tanımlama* vermeye çalışan (yani sessel kısım ile sözel ruh arasındaki karşılıklı karışımların sentezi olacak bir tanımlama), öte yandan da daha yayımlanmamış bir yapıtta, özellikle kendisi için duygu yüklü bazı sözcükleri kılavuz edinmek suretiyle yitik zamanın ardına düşen Leiris'in bu ikili girişimini doğrulayan şey de budur işte. Buna göre şiişel sözcük küçük bir evrendir. Yüzyılın başlarında patlayan dil bunalımı bir şiiir

bunalımıdır. Toplumsal ve tarihsel etmenler ne olursa olsun, bu bunalım yazarın sözcükler karşısında kendini gittikçe kişisizleştirmesi biçiminde belli etti. Yazar artık sözcükleri nasıl kullanacağını bilmiyordu ve onları, Bergson'un ünlü tanımlamasına göre artık şöyle böyle tanıyordu; onlara doğrudan doğruya yararlı bir yabancılık duygusuyla yanaşıyordu; sözcükler artık onun malı değil, yazarın kendisi değildiler; fakat gök, toprak ve kendi yaşamı bu yabancı aynalarda yansıyor; ve sonunda bu sözcükler şeylerin kendisi ve hatta şeylerin kara özü olup çıkıyorlardı. Şair bu küçük evrenlerden birçoğunu biraraya getirdiği zaman, elindeki renkleri bez üzerinde birbiriyle birleştiren ressamın yaptığı iş gibi bir iş görür; bir cümle kurduğu sanılır, fakat bu sadece şöyle görünür: o bir nesne yaratmaktadır. Nesne–sözcükler tıpkı renk ve sesler gibi aralarındaki uygun ve aykırı büyümlü çağrışımlarla öbeksir, birbirlerini çekerler, birbirlerini yeniden iterler, *tutuşup yanarlar* ve çağrışımları gerçek şiişel birliği, *nesne–cümleyi* oluştururlar. Hatta çoğu kez şairin kafasında önce cümlelerin taslağı vardır, ondan sonra sözcükler izlerler. Ancak, bu taslağın alışageldiği biçimde sözcük şeması adını verdiğimiz şeyle ortak hiçbir yanı yoktur: bir anlatımın yapısını yönlendirmez. Bu, daha çok Picasso'nun uzamda henüz fırçasına bile dokunmadan, sonradan bir cambaz ya da soyтары olacak olan bu şeyi önceden belirlediği yaratıcı tasarıya yakındır.

*Fuir, là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres,
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots.*

(Mallarmé)

Cümlelerin başında bir sütun gibi duran bu «mais» bağlacı son dizeyi öncekine bağlamıyor. Dizeye belli, ihtiyatlı bir nüans veriyor, bir «kendi halindelik» durumuyla onu bütünüyle etkiliyor. Aynı şekilde bazı şiiirler «ve» ile başlar. Bu bağlaç artık zihin için yapılacak bir işlemin belirticisi değildir: bütün bir ibâre boyunca, bu ibâreye bir *dizinin* mutlak özelliğini kazandırmak için uzanır. Şair için cümlelerin bir ses rengi, bir tadı vardır; şair cümle boyunca ve bizzat bu cümlelerle karşı koyuşun, sakınımın ve ayrılığın tahrik edici zevklerini tadar. Onları mutlak duruma aktarır, hisle taşır, onlardan gerçek cümle özellikleri oluşturur; ve böylece bu cümle belirli hiçbir şeye karşı çıkmadan bütünüyle karşı koyma oluverir. Burada yine şiişel sözcükle anlamı arasında biraz önce işaret ettiğimiz karşılıklı düğümleme ilişkilerini görüyoruz: seçilen sözcüklerin tamamı, sorgulayan,

ya da sınırlayan nüansın bir kopyası olarak etkiler, ve soru ise aksine onu sınırlayan söz bütünü'nün kopyasıdır.

Şu muhteşem dizelerde olduğu gibi:

*O saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défaut?*

Kimse sorgulanmıyor; kimse sorgulamıyor: şair burada yoktur. Ve sorulan soruların cevabı yoktur, ya da daha çok soruların cevapları yine kendi içlerinde verilmektedir. Bu durumda belâgat sorusu mu söz konusu olmaktadır? Ama Rimbaud'nun: «Herkesin kendine özgü kusurları var» demek istediğine inanmak saçma olur. Öyleyse Breton'un Saint-Pol Roux hakkında dediği nedir: «Eğer bunu demek isteseydi, öyle derdi.» Ve Rimbaud da başka bir şey söylemek istememiştir. Mutlak bir soru yöneltmiştir; o güzelim «âme»¹ sözcüğüne soru varlığı vermiştir. İşte, bu Tintoretto'nun korkusunun sarı gökyüzü olması gibi, soru nesneleşmiştir. Bu artık bir anlam değil, bir özdür. Dışarıdan görülmektedir ve Rimbaud bizi ona kendisi ile birlikte dışarıdan bakmaya çağırılmaktadır; onun garipliği, onu gözetlemek için kendimizi *insanlık durumunun* öbür tarafına, yani tanrı tarafına koymamızdan gelmektedir.

Eğer durum böyle ise, şairden bir bağlanma istemenin aptallık olacağını anlamak hiç de zor olmayacaktır. Şüphesiz bir iç devinim, tutkunun ta kendisi –ve neden öfke, toplumsal isteksizlik, siyasal kin değil–, şiirin ana motifidir. Ancak bunlar burada bir yergide veya bir itirafta olduğu gibi *dile gelmezler*. Düzyazı yazarı duyguları sergilediği ölçüde açıklık kazandırır; buna karşın şair şiirine tutkularını aktarırsa, bunları tanımaktan vazgeçer. Bunları sözcükler kucaklar, sözcükler bunlarla dolar ve bunları değişime uğratar; bunların anlamlarını göstermezler, hatta gözleri önünde bile. Heyecan nesneleşmiştir, şimdi artık nesnelerin saydamsızlığına sahiptir; nesne kapatıldığı sözcüklerin kaypak nitelikleriyle karmakarışık olmuştur. Ve de özellikle her cümlede, her dizede çok daha fazla şey saklıdır –nasıl ki Galgotha'nın üstündeki sarı gökyüzünde basit bir korkudan daha fazlası dile gelir. Sözcük ve nesne–cümle, nesneler gibi bitip tüketilemezler ve– bunları yaratan duygu üzerine taşarlar. Eğer okuru insani durumdan saptırıp, dili başka yönden, tanrının gözleriyle görmesini istersek, onun siyasi öfkesini ya da siyasi heyecanını uyandırmayı nasıl umabi-

liriz? Denecektir ki, «Résistance¹ şairlerini unutuyorsunuz. Pierre Emmanuel'i unutuyorsunuz». Hayır, asla! Tezimi desteklemek için ben de onları sayacaktım².

¹ Direniş. – Ç. N.

² Dil karşısındaki bu tutumun nereden geldiği merak edilir diye birkaç ipucu veriyorum:

Şiir temelde insanların *mitini* yaratırken düzyazı yazarı onun resmini çiziverir. İnsan edimi gerçekte gereksinimlere bağlıdır, yararlı şeylere ve belli anlamda *araştırır*. Edim farkedilmez ve sadece sonuç sayılır: Kalem almak için elimi uzatınca bu hareketimle ilgili kaçamak. belli belirsiz bir bilince sahibim: sadece kalem görürüm: Bu suretle insan, kendi amacı tarafından yabancılaştırılır. Şiir ilişkiyi ters çevirir: dünya ve nesneler önemsizleşir, kendi amacı olan bir edimin bahanesi olurlar. Vazo, genç kızın edalı hareketlerle çiçek doldurması için konmuş, Troya Savaşı, Hektor ile Akhilleus'un kahramanca savaşmaları için vardır. Olay saklı olan amacı ortaya çıkarır, kahramanlık ya da dans biçimine dönüşür. Bu arada girişimin başarısı ne denli farklı olursa olsun XIX. yüzyıldan önceki yazar, toplumla bütün olarak uyum içindedir; dili düzyazının izlediği amaç için kullanmaz, ama dile o düzyazı yazarının verdiği güveni de verir.

Burjuva toplumunun ortaya çıkmasından sonra şair, burjuva toplumunun yaşama yeteneği olmadığını açıklamak için düzyazı yazarıyla aynı şeyi yapar. Onun için söz konusu olan insan mitini yaratmaktır, ancak ak büyüden kara büyüye geçer. İnsan hâlâ mutlak amaç olarak canlandırılır, ama girişiminin başarısı bakımından yararlı bir topluluk içinde kaybolur. Eyleminin arkasında bulunan ve mite geçiş için izin veren şey, artık başarı değil, yenilgidir. Amaçlarının sonsuz sırasını sadece bir çit gibi tutan bu yenilgi, insani gerçekten kendi özüne döndürür. Dünya önemsiz olarak kalmaya devam eder, ama şimdi yenilginin bahanesi olarak buradadır. Meselenin ereği insanın yolunu kapatıp onu kendine döndürmektir. Söz konusu olan yenilgiyi ve çöküşü bile bile dünyanın gidişine sevk etmek değil, daha çok sadece bu iki şeyi göz önüne almaktır. İnsanoglunun yaptığı girişimlerin iki çehresi var: başarı ve aynı zamanda yenilgi. Bunu hesaplamak için eytişimsel şema yeterli değildir: Önce söz dağarcığımızı ve aklımızın donanımını daha da geliştirmeliyiz. İleride bir gün, ne nesnel, ne de tam olarak öznel olan tarihi, onun içinde diyalektik bir tür diyalektik karşıtı olduğunu, yine de eytişimsel olduğu inkâr edilip ortaya çıkarılarak sindirildiği bu garip gerçeği anlatmaya çalışacağım. Ama bu, felsefenin konusudur: Normalde Janus başının her iki yüzüne bakılmaz; etkin insan birine, şair de öbürüne bakar. Alet kırılıp kullanım dışı kalmışsa, planlar boşa çıkmış, gayretlerin bir yararı kalmamışsa, o zaman dünya gepegenç ve müthiş tazelik içinde gün ışığına çıkar, yolu hedefi olmaz. Dünya aşırı gerçekliğe ulaşmıştır, insanlar için boğucu olduğundan ve her eylem sırasında

Şairin bir harekette yer alması yasaklanmış olsa bile bu, düzyazı yazarını bundan muaf tutmak için bir neden olabilir mi? –Bunlarda ortak olan nedir? Düzyazı yazarı yazıyor; bu doğrudur, şair de yazıyor. Ancak bu iki ayrı yazma edimi arasında ortak olan tek şey harfleri çizen elin hareketidir. Geri kalan konularda evrenleri uyuşmuyor ve biri için geçerli olan diğeri için geçerli değildir. Düzyazı, özü itibarıyla yarar güden bir yapıya sahiptir; düzyazı yazarını memnuniyetle sözcükleri *kullanan* bir kimse diye tanımlarım. (M. Jourdain ter-

genelleştirildiğinden, yenilgi nesnelere bireysel gerçekliklerini geri verir. Beklenen bir dönüşüm sonucunda son erek olarak kabul edilen yenilgi evrenin aynı zamanda reddi ve kabulüdür. Bir rettir, çünkü insan kendisini yere çalan şeyden *daha çok değerlidir*; artık nesneleri «az gerçeklikleri» içinde bir mühendis ya da bir kaptan gibi reddetmiyor, tersine aşırı gerçeklikleri içinde yenik bir kişi olarak reddediyor; insan dünyanın vicdan azabıdır. Bir kabullenıştır, çünkü dünya başarının aleti olmayı bırakıp yenilginin aracı oluyor. Karanlık bir amaca bağlılığın etkisinde öylece durur o; insan hakkında ne kadar düşmanca fikirlerle sahip olursa o kadar insani etki yapan onun mutsuzluk katsayısıdır. Yenilgi onun selâmeti olur. Yenilginin bizi öbür dünya gibi bir yere götürmesi söz konusu değil: kendiliğinden sarsılıp değişir. Örneğin şiirsel dil, düzyazının yıkıntıları arasından ortaya çıkar. Eğer sözcük gerçekten bir ihanet ise, bir anlaşma gerçekten olanaksız ise, o zaman her sözcük kendi bireyselliğini örter, yenilgimizin aleti olur ve söylenemeyen şeylere yataklık eder. Bildirecek *başka hiçbir şey* yoktur; düzyazının bildirimi başarısız olduğundan sözcüğün anlamı bizzat katışıksız söylenemeyen şey haline gelir. Böylece bildirimin yenilgisi söylenemeyen şeyin telkini haline gelir; sözcükler kullanmak amacı, sözcükteki saf, ilgisiz sezgiden içerlemiş olarak uzaklaşır.

Şiirde kaybeden kazanır. Hakiki yazar, ölünceye dek kazanmak için kaybetmeye kararlıdır. Yineliyorum: Burada söz konusu olan çağdaş şiirdir. Tarih şiirin başka biçimlerini bilir. Onların bizim şiirimizle olan ilişkilerini göstermek benim konum değil. İlle de şairin bağlılığından söz edilecekse, o zaman şunu söylerim: İnsan kaybetmek için kendini bağlar. Bu felaketin, bu lanetlenmenin derin anlamı orada yatar, hep bununla ilişkilendirir kendini ve onu hep dış dünyanın karışmasından ileri geldiğini belirtir, özellikle bu onun derin seçimine uygun olup şiirinin sonucu değil kaynağıdır. İnsan, girişiminin topeyken yenilgisine inanmış ve kendi başarısızlığına manevi olarak hazırlanmıştır, kendi bireysel yenilgisi sayesinde insanoğlunun genel yenilgisini kanıtlamak için. Düzyazı yazarının yaptığını da ileride göreceğimiz gibi reddetmektedir. Ancak düzyazının reddi büyük bir başarı adına şiirin reddi ise, her yengide bulunan saklı bir yenilgi adına yapılmaktadır.

liklerini istemek için, Hitler de Polonya'ya savaş ilan etmek için nesir yapıyordu.) Yazar bir *konuşmacıdır*: belirtir, kanıtlar, emreder, reddeder, soruşturur, rica eder, kızdırır, ikna eder, telkin eder. Bunları boşuna yapsa da, bu nedenle şair değil, bir şey söylemeksizin konuşan bir düzyazı yazarı olur. Böylece dili yeteri kadar tersinden inceledik; şimdi onu doğru¹ olarak görmenin zamanı geldi.

Düzyazı sanatı konuşma üzerine kurulur, malzemesi doğal olarak belirtici tarzdadır: yani sözcükler önceleri nesne değil, fakat nesne belirtirlerdir. Öncelikle sözcüklerin hoşla gidip gitmediklerini bilmek ihtiyacını duymayız, tersine bunların dünyada herhangi bir şeyi veya herhangi bir kavramı doğru belirtip belirtmediklerine bakarız. Böylece, sık sık bize sözcükler yardımıyla öğretilmiş herhangi bir düşünce karşısında buluruz kendimizi, tabii bu arada bu düşünceyi bize ileten sözcüklerden birini bile anımsamayız. Düzyazı her şeyden önce bir zekâ tutumudur. Valéry gibi konuşmak gerekirse, güneş ışınlarının camdan geçişi gibi sözcük te bizim bakışımızdan geçtiğinde düzyazı oluşur. Bir tehlike ile ya da bir zorlukla karşılaştığımızda elimizin altındaki ilk aleti kullanırız. Bu tehlike geçtiği zaman bunun bir çekiç mi, yoksa bir odun fırçası mı olduğunu anımsamayız bile. Ayrıca bunun ne olduğunu hiç bir zaman bilmiş de değiliz: sadece vücudumuzun bir uzantısını yaratmak, elimizi en üstteki dala uzatmak için bir araç gerekiyordu; bu altıncı bir parmak, üçüncü bir bacak,

¹ Her şiirde belli türde düzyazının bulunduğu, yani bir tür başarının bulunduğu çok açıktır; bunun tersine en kuru düzyazı bile hep birazcık şiir, yani belli türde bir yenilgi içerir: Hiçbir düzyazı yazarı, en açık olanı bile, ne diyeceğini *tam* olarak bilmez; ya çok fazla söyler, ya çok az, her cümle bir bahse girme, bir risk almadır; ne kadar çok ağır aksak dolanıp durulursa, sözcük de o denli yalnızlaşır; Valéry'nin de gösterdiği gibi hiçbirini bir sözcüğü gerçekten esaslı surette kavrayamaz. Böylece her sözcük salt kendi anlamı olur, kendi sosyal anlamı olur ve karanlık belli yankılar olur, neredeyse aynı zamanda kendi fizyonomisi için kullanılır diyeceğim. Bunun için okur da almaya yatkındır. Artık kararlaştırılmış olan bildirme alanında değil, rastlantı ve lütf alanındayız; düzyazının suskunluğu şiirseldir, çünkü onun sınırlarını belirtir; daha çok açıklık uğruna saf düzyazının ve saf şiirin aşırı durumlarını inceledim. Bununla birlikte şiirden düzyazıya bir dizi ara biçimler üzerinden geçilebileceği sonucuna varmamalıyız. Düzyazı yazarı sözcükleri çok fazla şımartırsa, «düzyazı» biçimi bozulur ve anlamsız laf karmaşasının içine düşeriz. Şair eğer anlatır, açıklar ve yorumlar, ya da öğretirse, o zaman şiir *düzyazısal* hale gelir, o zaman kaybetti demektir. Söz konusu olan karmaşık, ama sınırları çizilmiş olan karışık yapılardır burada.

kıscası kendimize kazandırdığımız katışıksız bir fonksiyondur. Durum dilde de böyledir; dil zırhımızdır, duygumuzdur; bizi başkalarına karşı korur, başkaları hakkında bilgilendirir, duygularımızın bir uzantısıdır. Gövdemizin içinde olduğumuz gibi dilin de içindeyiz; onu doğal olarak başka amaçları gerçekleştirirken *hissederiz*, tıpkı ellerimizi ve ayaklarımızı hissettiğimiz gibi; özellikle de başkası kullanınca, başkalarının organlarını farkeder gibi, onu algılarız. Yaşanmış sözcük var, rastlanmış sözcük var. Ancak her iki durumda da bir girişim söz konusudur, bu girişim ya benden diğerlerine, ya da diğerlerinden bana doğrudur. Söz, etkinliğin herhangi özel bir anını belirtir, ve bu etkinliğin dışında onu kavrayamayız. Bazı konuşma yoksunları eylem yeteneğini, durumları anlama becerisini, diğer cinsle normal ilişkiler kurma özelliğini yitirmişlerdir. İşte bu işlev bozukluğu durumunda dilin tahrip oluşu sadece yapısal zarar gibi görünür: bu yapı en duyarlı ve en görünür yapıdır şüphesiz. Ve eğer düzyazı herhangi bir olayın sadece tercih edilen aracısıysa, eğer kayıtsız bir şekilde sözcükleri gözlemlemek sadece şairin göreviyse, bu durumda düzyazı yazarına şu soruyu sorma hakkımız doğar: Hangi amaçla yazıyorsun? Hangi girişimin içindesin ve bu girişim neden yazıya başvurma gereksinimi duyuyor? Ve bu girişim hiç bir durumda sadece gözlemleme gibi bir amaca sahip olamayacaktır. Çünkü sezgi sessizliktir, dilin amacı ise iletişim sağlamaktır. Şüphesiz dil sezginin sonuçlarını da *kaydedebilir*, ama bu durumda kâğıt üzerine bir acele ile karalanmış birkaç sözcük yeterli olacaktır: yazar her zaman kendinden bir şeyler bulacaktır orada. Eğer sözcükler açıklık kaygısıyla cümlelere dönüştürülüyorsa bu durumda sezgi ihtiyacı doğar, hatta yabancı bir kararın diline, elde edilen sonuçları başkalarına iletecek karara gereksinim olacaktır. İşte bu kararın nedenlerini mutlaka araştırmak gerekir. Ve bilginlerimizin çok rahat unuttukları sağduyu da, hep bu soruyu sorar. Yazmayı düşünen gençlere hep şu temel soruyu sormaya alışkın değil miyiz: «Söyleyecek bir şeyiniz var mı?» Bundan, uğraşının «iletilmeye değer» olması anlaşılmaktadır. Eğer transandan değer dizgesinin yardımı olmazsa, neyin «değiştiğini» nasıl anlayalım?

Bu girişimin sadece ikinci dereceden yapısı olan *sözel* ana bakalım: Mutlak biçimcilerin en büyük yanılgısı, sözü, nesnelerin üzerinde bir tüy gibi uçan ve onların niteliklerini değiştirmeksizin geliştiren esinti gibi kabul etmeleridir. Ve yine onlara göre, pasif zihinsel gözlemini sözlere aktaran konuşmacı bir *tanıktan* başka bir şey değildir. Konuşmak, eylemde bulunmak demektir: İsimlendirilen her şey, daha o anda artık tam olarak aynı şey değildir, masumiyetini yitirmiştir. Bir kişinin tavrına bir isim verirsiniz, bu tavrını ona açık-

lamış olursunuz: o kişi kendini görür. Ve bu davranışı aynı zamanda diğer bütün kişiler için de isimlendirildiğinden adam, kendini gördüğü zaman, başkaları tarafından da *görüldüğünü* bilir; aklına getirmediği kaçamak davranışı güçlü bir biçimde varolmaya, herkesin gözünde varolmaya başlar, nesnel ruhun bir elemanı olur, yeni boyutlar edinir, sahip olunur. Bundan sonra o eskisi gibi nasıl davransın? Ya nedenini bilerek inat yüzünden tutumunda direnecek, ya da bu tutumu bırakacaktır. Bu konuda bu şekilde konuşmak suretiyle durumu örten perdeyi kaldırıyorum, amacım durumu değiştirmektir; onu değiştirmek için, kendim ve başkaları için perdeyi kaldırırım; özüne inerim, deler geçerim ve gözlerimi ayırmam ondan; artık elimdedir, söylediğim her sözcükte kendimi dünyaya biraz daha bağlarım, ve aynı zamanda ondan biraz da uzaklaşıyorum, çünkü onu aşarak geleceğe doğru giderim. Demek ki düzyazı yazarı bir tür ikinci elden eylem biçimini seçer. Buna, perdeleri kaldırarak eyleme geçmek diyebiliriz. Öyleyse ona şu ikinci soruyu da sorabiliriz: Dünyadaki hangi görüşün perdesini kaldırmak istiyorsun, bu perde kaldırma işiyle dünyada nasıl bir değişiklik yapmak istiyorsun? «Bağlı» yazar, sözün eylem olduğunu bilir; perdeyi kaldırmanın değiştirmek anlamına geldiğini ve bir şeyin üzerindeki perdeleri ancak değiştirmek istendiği zaman kaldırıp atılabileceğini de bilir. Toplumun ve insan durumuyla ilgili imajın taraf tutmadan anlatılması tasarımı, gerçekleşmesi olanaksız bir düşünce olarak vazgeçer. İnsanoğlu, karşısında hiçbir varlığın, hattâ tanrının bile taraf tutmadan edemeyeceği bir varlıktır. Çünkü, eğer tanrı varolmasaydı, kimi mistikçilerin gördüğü gibi, sadece insanla olan ilişkisi sayesinde *var olurdu*. O da bir durumu değiştirmeden asla algılayamayan bir varlıktır, çünkü bakışı nesneyi dondurur, yıkar, biçimler, ya da, sonsuzluğun yaptığı gibi nesneyi kendine benzetir. İnsanoğlu ve dünya sevgi, kin, öfke, korku, sevinç, tiksinti, hayranlık, umut ve umutsuzluk içinde *doğru* olarak ortaya çıkar. Bağımlı yazar şüphesiz vasat değerde olabilir, hatta o, böyle olduğunun bilincindedir; ancak tamamen başarıya ulaşma umudu olmaksızın hiçbir şey yazılamayacağı için eserine baktığı andaki alçak gönüllülüğü onu, *sanki* en büyük başarıyı elde edecekmiş gibi üzerinde çalışmaktan alıkoymamalıdır. Hiçbir zaman: «Eh, üçbin okurum olursa ne âlâ» dememeli, tersine «ya herkes yazdıklarımı okuyacak olursa ne olur?» diye düşünmelidir. Yazar, Fabrice ile Sanseverina'yı götüren arabanın ardından Mosca'nın söylediği şu cümleyi hatırlamalı: «Onlar şu anda sevda sözcüğünü konuşacak olurlarsa, işim bitti demektir.» Yazar, kendisinin daha adlandırılmamış, ya da adını söylemeye cesaret edemediği şeyi adlandıran kişi olduğunu bilir; o, kendisinin sevgi ve nefret

sözcüklerini ve bunlarla birlikte daha aralarındaki duyguların ne olduğuna karar vermemiş olan insanların sevgi ya da nefretlerini «ortaya çıkardığını» da bilir. Brice-Parain'ın dediği gibi, sözcüklerin «dolu tabancalar» olduğunu bilir. Konuşursa, tetiği çekmiş demektir. Susabilir de, ama ateş etmeyi seçtiğine göre bunun, bir çocuk gibi gözlerini yumarak ve yalnızca patlama sesini dinlemek üzere rasgele değil de, yetişkin bir adam gibi hedef gözeterek yapması gerekir. Aşağılarda edebiyatın ve de yazmanın amacının ne olduğunu belirlemeye çalışacağım. Ama daha şimdiden yazarın, insanlar bu yoldan bütünüyle ortaya çıkarılacak nesne karşısında bütün sorumluluklarını yüklenibilsinler diye dünyayı ve özellikle de insanı öteki insanlara açıkça göstermeyi seçtiğini söyleyebiliriz. Hiçkimsenin yasayı hakir görmeye hakkı olamaz. Çünkü nasıl olsa bir kanunname var ve yasa da yazılı bir şeydir: Elbette istenirse yasaya karşı gelinebilir, ama bu şekilde alınan tehlikenin de ne olacağı bilinir. Aynı şekilde, yazarın işlevi de hiçkimsenin dünyadan habersiz kalmaması ve de suçsuz olduğunu ileri sürememesi yönünde etki etmektir. Ve yazar bir kez dil evrenine girmiş olduğundan, konuşmayı bilmiyormuş gibi yapmasına olanak yoktur artık: Anlamların dünyasına girmiş iseniz, oradan kurtulmanız için yapabileceğiniz hiçbir şey yoktur artık; sözcükleri kendi hallerine bıraksak da onlar cümleler oluşturacaktır; herbir cümle dilin bütününe içerip bizi evrenin bütününe yöneltir; tıpkı müzikteki duraklamanın anlamını çevresindeki notalardan alışığı gibi, sessizliğin kendisi de sözcüklerle olan ilişkisine göre belirlenir. Bu sessizlik dilin bir anlık durumudur; susmak dilsiz olmak değil, konuşmayı reddetmektir, yani yine bir tür konuşmadır. Eğer yazar dünyanın herhangi bir görünüşü karşısında susmayı seçtiyse, ya da onu –ne demek istediğini çok iyi anlatan bir deyimle söylersek– *sessizce pas geçmeyi* seçtiyse, o zaman ona üçüncü bir soruyu yöneltme hakkını elde ederiz: Neden şundan değil de bundan bahsetmeyi yeğ tuttun ve –mademki değiştirmek için konuşuyorsun– neden tercihen şunu değil de bunu değiştirmek istiyorsun?

Bütün bunlar bir yazma biçiminin olduğunu engellemez. Bazı şeyleri söylemeyi seçmek için değil de, bu seçtiklerini belli bir biçimde söylemek için yazar olunur. Ve biçimin, düzyazıya önemini veren olgu olması doğaldır. Fakat sadece göze batmamalı. Sözcükler saydam olduğuna ve bakış onların içinden geçip gittiğine göre, onların arasına buzlu camlar dikmek çok saçma olur. Güzellik burada yalnızca yumuşak ve belli belirsiz bir güçtür. Güzellik bir resimde ilk göze çarpan şeydir, bir kitapta kendini gizler, bir sesteki ya da bir yüzdeki sevimlilik gibi inandırma yoluyla etki eder, baskı yapmaz, sezdirmeden kabul

ettirir kendini ve insan göremediği bir çekiciliğe kapıldığı anda kanıtlara boyun eğdiğini sanır. Pazar ayınının savsözü inanç değildir; o inancı düzenler; sözcüklerdeki uyuşum, onların güzellikleri, cümlelerdeki denge, okuyucunun tutkularını farkettilmeden *düzenlerler*; pazar ayını gibi, dans veya müzik gibi onları düzene koyarlar; eğer okur bunları ayrı ayrı ele almaya kalkırsa, anlamı yitirir, ortada can sıkıcı sallanmalardan başka bir şey kalmaz. Düzyazıda estetik haz ancak hesap dışıysa saftır. Görünüşe bakılırsa bugün unutulmuş olan bu kadar basit düşünceleri hatırlatırken insanın yüzü kızarır. Yoksa gelip de bize edebiyatı öldürmeyi düşündüğümüzü ya da, daha bayağısı, bağlanmanın yazı sanatına zararlı olduğunu söylemeye kalkışılar mıydı? Eğer bazı düzyazılara şiir bulaşması eleştirmenlerimizin kafasını karıştırmamış olsaydı, hep özden söz ettiğimiz halde kalkıp da bize biçim konusunda saldırmayı düşünebilirler miydi? Biçim hakkında önceden söylenecek hiçbir şey yoktur ve ben de bir şey söylemedim: herkes kendi biçimini yaratır, kararı başarı verir. Malzemenin biçimi yarattığı bir gerçek; ama malzeme biçimi yönlendirmez; edebiyat sanatının dışında *a priori*¹ olarak yer alan hiçbir malzeme yoktur. Cizvitlere saldırmaktan daha can sıkıcı, daha bağlayıcı bir konu olabilir mi? Ama Pascal bu olaydan «*Les lettres provinciales*» oluşturdu. Kısaca, bütün iş ne yazmamız gerektiğini bilmektir, kelekler üzerine ya da Yahudilerin talihi üzerine. Ve bu bilindikten sonra geriye bunun nasıl yazılacağına karar vermek kalır. Çoğu kez bu iki seçim bir aradadır, ama iyi yazarlarda, hiçbir zaman, ikinci birinciden önce gelmez. Giraudoux'nun: «Bütün iş biçimi bulmaktır, düşünce kendiliğinden gelir», dediğini biliyorum. Ama yanılıyordum, çünkü düşünce gelmedi. Eğer malzemeleri hep açık sorunlar olarak, acil istekler ve bekleyişler olarak kabul edersek, sanatın bağlanmayla hiçbir şey yitirmedeğini anlarız; tersine tıpkı fiziğin matematikçilerin önüne, yeni simgeler yaratmak için zorlayan yeni sorunlar çıkarışı gibi, toplumsal ve doğaötesi alanın hiç durmadan yenileşen istemleri de sanatçıyı yeni bir dil ile yeni uygulamalar bulmaya zorlar. Artık XVII. yüzyıldaki gibi yazamıyorsak, bu, Racine ile Saint-Evremond'un kullandığı dilin lokomotiflerden ya da işçi sınıfından söz etmeye yatkın olmayışındandır. Bütün bunlardan sonra, belki de özleştirmeciler bize lokomotifler hakkında yazmayı yasaklayacaklar. Ancak sanat hiçbir zaman özleştirmecilerden yana olmamıştır.

¹ Deneyim öncesi. –Ç. N.

TIYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON

1948

M Schriften zum Theater. Bd. 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964. Burada: *Kleines Organon für das Theater*.

T **Ahmet Cemal.** MitosBOYUT YAYINLARI Tiyatro/Kültür Dizisi: 4, İstanbul 1993. Büyük bir nezaket göstererek yazıyı seçkiye almamıza izin veren yayınevine teşekkür ediyoruz. Önemi gereği eserin sadece 1-14, 20-22 ve 33-46. paragrafları alınmıştır.

1

Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır. Aşağıda, eskisinden ya da yenisinden olsun, tiyatrodan söz ettiğimizde anlatmak istediğimiz, budur.

2

Kapsamı genişletmek için, insanlarla tanrılar arasındaki olayları da ekleyebildik; ancak bizim amacımız bir asgariyi saptamak olduğundan, bundan vazgeçilebilir. Öte yandan böyle bir genişletmeyi gerçekleştireydik bile, *tiyatro* kurumunun en genel işlevinin eğlendirme olduğu yolundaki tanımlamanın aynı kalması gerekecekti. Bu, günümüze kadar *tiyatro* için bulduğumuz en soylu işlevdir.

3

Eskiden beri tiyatronun işi, öteki sanatlarda da olduğu gibi, insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığını hep bu kazandırır; tiyatro, eğlenceden başkaca bir kimlik kartını gereksinmez. ama bu kimliği taşıması kesinlikle şarttır. Tiyatroyu örneğin bir ahlak pazarına dönüştürmek, asla onun düzeyinin yükseltilmesini sağlamaz; tam tersine, böyle bir durumda bulunduğu düzeyi yitirmemeye bakmalıdır; tiyatro, ahlaki olanı eğlendirici, duyular açısından eğlendirici kılmadığı takdirde -ki ahlâk, eğlendirici kılmadan ancak kazançlı çıkarılır-, derhal düzeyini yitirecektir. Tiyatrodan öğretmesi bile beklenmemelidir; tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey, insanın gerek bedensel, gerekse ruhsal bakımdan nasıl hazla hareket edeceği olabilir. Çünkü tiyatro, bütünüyle bir fazlalık olarak kalmak hakkına sahip bulunmalıdır; elbet bu, insanın zaten fazlalıklar için yaşadığı anlamına gelir. Başka şeylere oranla eğlencenin savunulma gereksinimi çok daha azdır.

4

Böylece belirtmek gerekir ki, eskilerin, Aristoteles'i izleyerek tragedya'dan bekledikleri, halkı eğlendirmekten ne daha fazlasıdır, ne de daha azdır. Tiyatronun dinden geldiği söylendiğinde, bununla anlatılmak istenen yalnızca tiyatronun dinden çıkarak tiyatro olduğudur; tiyatro dinsel törenlerden dinsel görevi değil, ama yalnızca ve yalnız biçimde bu törenlerden kaynaklanan hazzı almıştır. Aristoteles'in katharsis'ine, yani korku ve acıma aracılığıyla ya da korku ve acımadan arınmaya gelince, bu, yalnızca eğlendirici olmakla kalmayıp, doğrudan eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır. Tiyatrodan bundan fazlasını istemek ya da bundan fazlası için tiyatroya izin vermek, ancak insanın kendi amacını ucuzlatır.

5

Eğlencelerden yüksek ve alçak düzeyde olanlar diye söz edilse bile, sanat, buna donuk gözlerle bakacaktır; çünkü o, insanları eğlendirebildiği sürece her iki düzeyde de hareket edebilmek ve rahat bırakılmak ister.

Buna karşılık tiyatronun sunabileceği zayıf (yalın) ve güçlü (bileşik) eğlenceler vardır. Büyük dramlarda rastlanan sonuncular doruk noktalarına, örneğin aşta cinsel birleşmenin ulaştığı gibi ulaşırlar; bunlar daha dalı budaklı, anlatım açısından daha zengin, daha çelişkili ve sonuçlardan yana daha kalabalıktırlar.

Ve değişik zamanların eğlenceleri, insanların o sırada nasıl birlikte yaşadıklarına göre, elbet değişti. Helen sirklerinin tiranların ege-menliği altındaki demos'unu, XIV. Louis'nin sarayındakilerden farklı biçimde eğlendirmek zorunluğu vardı. Tiyatro insanların birlikte yaşamalarına ilişkin daha başka betimlemeler sunmak zorundaydı, yalnızca bir başka birlikte yaşama türüne ilişkin betimlemeleri değil, fakat başka türde betimlemeleri sunması gerekiyordu.

İnsanların belli bir zamandaki birlikte yaşama biçimlerine göre olası ve gerekli eğlence doğrultusunda, figürlerin farklı boyutlandırılması, konumların başka bakış açılarına göre düzenlenmesi gerekiyordu. Helenlerin, bilinmemesi bireyi cezadan kurtarmayan tanrısal yasalardan kaçmanın olanaksızlığıyla, Fransızların görevleri düzenleyen saray yasalarının yeryüzünün büyüklerinden beklediği kişiliğine gem vurma eylemiyle, Elisabeth çağı İngilizlerinin de özgürlük içerisinde tozutan yeni bireyin kendine duyduğu hayranlıkla eğlenebilmeleri için, öykülerin farklı anlatılması gerekir.

Bir nokta göz önünde tutulmalıdır: Böylesine farklı türden betimlemelerden alınan zevk, hemen hiçbir zaman betimleme ile betimlenen arasındaki benzerliğin derecesine bağımlı olmamıştır. Bu bağlamdaki sapmalar, dahası olasılık dışlıklar, sapmalar belli bir çizgiyi ko-

rudukça ve olasılık dışılık aynı türden oldukça, ya hiç tedirginlik kaynağı olmamış, ya da çok az tedirginlik vermiştir. Ele alınan öyküde her türlü yazınsal ve teatral araçlarla yaratılan bir zorunlu akış yanıl-saması, yeterli bulunmuştur. Bizler de, bu öykülerin baş kişilerinin güzel ya da büyük duygularını kendimize mal etmeye çalışarak, Sophokles'in ruhsal arındırmalarını, Racine'in kendini feda ediş eylemlerini ya da Shakespeare'deki amok koşularını sömürebildiğimiz sürece, bu türden sapmaları görmezlikten gelmekten hoşlanırsınız.

Çünkü eskilerden bu yana tiyatrodan gerçekleştirilen ve insanlar arasındaki önemli olayları konu alan, zamanın da sapmalarına ve olasılık dışlıklarına karşı eğlendirmiş olan pek çok türde betimlemeden şaşılacak kadar çoğu, bugün bizi de eğlendirebilmektedir.

Böylesine farklı zamanlara ait betimlemelerden zevk alabilme yeteneğimizi -o güçlü çağların çocuklarının belki de hiç sahip olmadıkları bir yeteneği- göz önünde bulundurduğumuz takdirde, çağımızın kendine özgü eğlencelerini, asıl eğlenceyi henüz keşfetmediğimiz kuşkusuna kapılmamız gerekmez mi?

Tiyatrodan aldığımız zevk, eskilerin aldıklarına oranla azalmış olmalı; oysa bizim birlikte yaşama biçimimiz, henüz böyle bir zevk almayı olanaklı kılacak ölçüde eskilerinkine benziyor. Eski eserlere görece olarak yeni bir yöntemle, özdeşleşme yöntemiyle yaklaşıyoruz; ama eski eserler özdeşleşmeyi fazla besleyemiyor. Böylece aldığımız zevk, büyük ölçüde, bizden öncekilere onca açık olmuş kaynaklardan başka kaynaklardan besleniyor. O zaman işin eksik kalan yönünü dil güzelliğiyle, öykünün geliştirilmesindeki inceliklerle, bağımsız tasarımlar üretmemizi olanaklı kılan bölümlerle, kısacası eski eserler açısından ikinci derecede sayılan öğelerle tamamlıyoruz. Bunlar ise öyküde sapmaları gizleyen yazınsal ve teatral araçlardan başka bir şey değil. Tiyatrolarımız bu öyküleri, dahası, büyük Shakespeare'inkiler

gibi, hiçte o kadar eski sayılmayacak öyküleri, hâlâ açık ve seçik anlatabilmek, yani olayların birbirine eklenişini inandırıcı kılma yeteneğinden veya isteğinden artık yoksun. Oysa öykü -burada hemen anımsadığımız gibi-, Aristoteles'e göre durmanın ruhudur. İnsanların birlikte yaşamalarına ilişkin betimlemelerin ilköllüğü ve sorumsuzluktan ötürü gittikçe artan ölçüde rahatsız olmaktayız; üstelik bu yalnızca eski eserler bakımından değil, fakat eski reçetelere göre hazırlanmış yeni eserler bakımından da söz konusu. Artık zevk alma biçimimiz, bütünüyle çağdışı olmaya yüz tuttu.

13

Tiyatrodan aldığımız zevkin azalmasının nedeni, insanlar arasında geçen olaylar canlandırılırken sapmalara gidilmesi. Bunun nedeni ise, betimlenen karşısındaki tutumumuzun bizden öncekilerinkinden farklı olması.

14

Tiyatromuzun insanların birlikte yaşamlarına ilişkin betimlemelerle sağlayabileceği daha kapsamlı ve etkili bir eğlenceyi aradığımızda, kendimizi bilimsel bir çağın çocukları olarak düşünmek zorundayız. İnsanlar olarak birlikte yaşayışımız -yani: Yaşamımız-, yepyeni bir kapsamda olmak üzere, bilimlerce yönlendirilmekte.

20

Bilimle sanatın ortak noktaları, her ikisinin de varlık nedeninin, insanların yaşamını kolaylaştırmak oluşudur; bunlardan biri insanların geçimlerini sağlamalarıyla, öteki ise eğlenceleriyle ilgilenir. Yaklaşmakta olan çağda ise sanat, eğlence kaynağını geçim durumumuzu olabildiğince düzeltebilecek ve önündeki engeller bir kez kaldırıldığında, bütün eğlencelerin en büyüğü olabilecek yeni üreticilikle bulacak.

21

Eğer kendimizi bu büyük üretim tutkusuna adanmak istiyorsak, o zaman insanların birlikte yaşamını ne tür betimlemelerle canlandırmalıyız? Bilim çağının çocukları olan bizler, tiyatromuzda doğa ve toplum karşısında, aynı zamanda eğlendirici nitelikte nasıl bir tutum benimsemeliyiz ki, üretici olabilsin?

22

Bu, eleştirel bir tutumdur. Bir ırmağın karşısında, o ırmağın akışının düzenlenmesi, bir yemiş ağacının karşısında o ağacın aşılma yoluyla daha soylu kılınması, bir yerden bir başka yere hareket karşısında yerde ve havada gidebilen taşıt araçlarının tasarımı, toplum karşısında ise o toplumun köklü bir değişime uğratılması olmalıdır. İnsanların toplumsal yaşamına ilişkin betimlemelerimiz, ırmakların akışını düzenleyenler, ağaç yetiştiriciler, taşıt yapımcıları ve toplumu köklü biçimde değiştirenler için yaratılmıştır; bizler, bunları tiyatrolarımıza çağırarak ve onlardan, bizim yanımdayken zevkli uğraşlarını unutmamalarını isterken, gönülleriince değiştirsinler diye dünyayı onların düşünce ve duygularına sunmaktayız.

33

Hazır bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnede betimlenen) yapısını (izleyici salonundaki) toplum tarafından etkilenebilir diye sergileyen bir tiyatro. Zamanının toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı günah işlemiş olan Ödipus, cezasını bulur; bunu, eleştirilmeleri olanaksız tanrılar sağlarlar. Shakespeare'in kaderlerinin yıldızını göğüslerinde taşıyan yalnız kahramanları, sonuçsuz ve öldürücü amok koşularını engellenemez biçimde gerçekleştirirler, kendi kendilerini yıkıma sürüklerler; onların yıkımlarında ölüm değil, yaşam tiksindirici olup çıkar, yıkımın eleştirilebilmesi ise olanaksızdır. Her yer, kurban edilmiş insanlarla dolu! Barbarca eğlenceler! Biliyoruz ki, barbarların da bir sanatları vardır. Gelin biz, başka bir sanat yapalım!

Karanlığın korumasında «kabasaba» bedenleri terk eden ruhlarımız, yukarda, sahnedeki o düşsel bedenlere girmeyi, onların bize başka zamanlar «yasaklanmış» kanatlanmalarına katılmayı daha ne kadar sürdürecekler? Bütün bu oyunların, yalnızca zamanın ruhu açısından mutlu sayılabilecek sonunda (uygun bir yazgının gerçekleşmesi, dinginliğin sağladığı düzen), bütün kanatlanışları birer taşkınlık diye suçlayan infazı yaşadıkten sonra, yaşadığımız, ne biçim bir kurtuluş-tur? *Ödipus*'a sığınmıyoruz, çünkü ortada hâlâ tabular var ve bilgisizlik, cezadan kurtarmıyor. *Othello*'ya sığınmıyoruz, çünkü kıskançlıktan bugün de kurtulabilmiş değiliz ve her şey, hâlâ mülkiyete bağımlı. *Wallenstein*'a sığınmıyoruz, çünkü rekabet savaşı için özgür ve adil olmamız gerekir, aksi takdirde söz konusu savaş son bulur. Toplumun bir *Milieu* (ortam) niteliğiyle, daha sorunlu bir görünümle ele alındığı «Hortlaklar» ve «Dokumacılar» gibi oyunlarda da bu batıl alışkanlıklar desteklenir. Oyundaki başkişilerin duygularını, bakış açılarını ve itkilerini zorla benimsemek durumunda kaldığımızdan, toplum bağlamında aldığımız, *Milieu*'nün verdiğiinden fazla olmaz.

Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmayla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur.

Söz konusu alanın kendisi, tarihsel göreceliğiyle belirlenebilmelidir. Bu, geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonrasızmış havasını kazandırma alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini göz önünde bulundurmamak istiyoruz; böyle yaptığımız takdirde, bizim çağımıza da geçici gözüyle bakılabilir. (Bu amaç için, tiyatrolarımızın neredeyse çeşitli çağlarda yaşamış insanların davranış biçimlerindeki örtüşmeleri

daha vurgulayarak sergilemek uğruna kullandıkları yöresel renklerden ve folklordan elbet yararlanılamaz. Uygun teatral araçlara daha sonra değineceğiz.)

Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: «Ben de böyle davranırdım», diye bir duyguya kapılamaz, olsa olsa şöyle diyebilir: «Ben de bu koşullar altında yaşasaydım»; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu, eleştirinin başlangıcıdır.

Tarihsel koşullar, elbet karanlık güçler (arka düzlemler) olarak düşünülmemelidir (ve kurgulanmamalıdır); bu koşullar, insanlar tarafından yaratılmıştır ve ayakta tutulmuştur (ve yine onlar tarafından değiştirilecektir); onları oluşturan, şu anda olup bitenlerdir.

Eğer tarihsel kılınmış bir karakter, içinde bulunulan çağa uygun yanıt verirse ve başka çağlarda başka türlü yanıt verecek idiyse, o zaman o karakter, *herkes* değil midir? Evet, zamana ve mensup olunan sınıfa göre, verilen yanıt farklı olacaktır; eğer söz konusu kişi bir başka zamanda yaşıyorsa, yaşamaya başlayalı henüz çok olmamışsa ya da yaşamın karanlık yanlarından geliyorsa, hiç kuşkusuz farklı yanıtlayacaktır; ama yine o konumda ve o zamanda bulunan herkesinki kadar belirli bir yanıt verecektir: Bu durumda, yanıt açısından başkaca farklılıklar da var mıdır, diye sormak gerekmiyor mu? O kişi, o yaşayan, başkalarıyla karıştırılması olanaksız kişi, hemcinslerine bütünüyle benzemeyen o insan, nerededir acaba? Betimlemenin o insanı görünür kılmak zorunda olduğu açıktır; bu, söz konusu çelişki betimlemede oluşturularak gerçekleştirilecektir. Tarihselleştirici betimleme, işlenen karakterin çevresinde hareketlerin ve ana çizgilerin

izlerini de taşıyan taslaklardan bir şeyleri içerecektir. Ya da bir vadide bir söylev veren bir adamı düşünelim; bu adamın söylev sırasında fikrini değiştirdiğini veya yalnızca birbiriyle çelişen cümleler söylediğini, böylece yankının da, o kişiyle birlikte konuşarak, tümceler arasındaki karşılaşmayı gerçekleştirdiğini varsayalım.

40

Böyle betimlemeler doğal olarak izleyicinin düşüncesini özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimini gerekli kılar. Bu oynama biçimi, toplumsal itici güçler düşünceden dışlayarak, ya da yerlerine başkalarını koyarak deyiş yerindeyse, yapımızda sürekli kurgusal montajlar gerçekleştirmek zorundadır; bu yöntem aracılığıyla güncel bir davranış, biraz *doğaldışı* olur, böylece güncel itici güçler de kendi doğallıklarını yitirirler ve işlenebilir konuma gelirler.

41

Bu, su mühendisinin bir ırmağı hem ilk yatağıyla, hem de eğer eğimi ya da su miktarı fazla olsaydı, sahip olabileceği varsayımsal yatağıyla birlikte görebilmesi gibidir. Ve mühendisin düşüncelerinde yeni bir ırmağı görmesi gibi, sosyalist insan da düşünce düzeyinde, ırmak kenarında çalışan işçiler arasında geçen yeni türden konuşmalar duyar. İşte bizim izleyicimiz de tiyatrodaki böyle işçiler arasında geçen olayları, bu taslak izleriyle ve yankılarla donatılmış olarak bulmalıdır.

42

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında Berlin'de, Schiffbauerdamm Tiyatrosunda, böyle betimlemeler oluşturmak için denenen oyun biçimi, *yabancılaştırma etkisi*'ni (YE) temel alır. Yabancılaştıran betimleme, konunun anlaşılmasını olanaklı kılan, ama aynı zamanda da ona yabancıymış görünümünü veren betimlemedir. Antik çağın tiyatrosuyla ortaçağ tiyatrosu, figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaştırma etkilerini kullanır. Bu etkiler, özdeşleştirmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak

üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları bizimkilerden bütünüyle farklıydı.

43

Eski yabancılaştırma etkileri, betimleneni izleyicinin etki alanından bütünüyle uzaklaştırır ve betimleneni bir değişmez'e dönüştürür; yeni etkilerin ise tuhaf olan hiçbir yanı bulunmamaktadır, yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısidir. Yeni yabancılaştırmaların görevi, toplumsal bağlamda etkilenbilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktır.

44

Çünkü uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık değiştirilemezmiş gibi görünür. Her yerde, anlamak için çaba harcamamıza gerek bırakmayacak kadar açık, kendiliğinden anlaşılır şeylere rastlarız. İnsanlar kendi aralarında yaşadıklarını, verili ve insana uygun yaşama diye görürler. Yaşlıların dünyasında yaşayan çocuk, orada olup bitenleri öğrenir. Kendini olayların o andaki akışına alıştırmıştır. Biri kalkıpta bu akışın yanısıra ve onun ötesinde birşeyler isteme yürekliliğini göstermişse, bu isteği kuraldışıdır. O, «kaderin» onun için öngördüklerinin, toplumun onun için öngördükleri olduğunu anlasa bile, toplumu, başka deyişle onun gibilerinin bir araya gelmelerinden oluşan bu güçlü bütünü, o toplumu oluşturan bölümlerin toplamından daha büyük bir bütün gibi görmek ve bütünüyle etkilenemez saymak durumundadır -ve yine de bu etkilenemez olan, kendisine tanıdık gelecektir; kendisine tanıdık gelene kuşku duymayı kim aklından geçirir? Bütün varolanları kuşkuyla karşılayabilmesi için, büyük Galilei'nin sarkaç gibi sallanan bir avizeye bakış biçimi yani yabancı bakışı geliştirmesi gerekir. Galilei bu sallantılar karşısında sanki böyle bir şeyi beklememişcesine ve anlamıyormuşçasına şaşkınlığa kapılmış, bu sayede de bir takım yasal bağlantıları bulabilmiştir. Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır. İzleyicisini şaşırtabilmelidir; bu, alışılmış olanı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir.

Bu teknik tiyatroya, yeni toplumbilimin yöntemini, materyalist diyalektiği kendi betimlemeleri için değerendirme olanağını kazandırır. Bu yöntem, toplumun hareketliliğini sergileyebilmek için toplumsal konuları birer süreç olarak işler ve bunları çelişkili yapılarıyla ele alır. Bu yönetime göre ancak değişime uğrayan, yani kendi kendisiyle uzlaşmayan, gerçekten var sayılabilir. Bu, insanların belli bir dönemdeki toplumsal yaşama biçimlerini dile getiren duyguları, düşünceleri ve tutumları için de geçerlidir.

Doğada bunca kabarık sayıda ve çeşitli değişikliklere yol açmış olan çağımız, her şeyi bizim el atmamıza elverişli nitelikte kavramaktan zevk alan bir çağdır. İnsanda çok şey var, demektedir, o halde insandan çok şey yapılabilir. O, olduğu gibi kalmak zorunda değildir; ona yalnız olduğu konumuyla değil, ama olabileceği konumuyla da bakmak gerekir. Yapmak zorunda olduğumuz, ondan yola çıkmak değil, ona yol almaktır. Bunun anlamı ise benim yalnızca onun yerine geçmek yerine, hepimizin temsilcisi kimliğiyle onun karşısına oturmam gerektiğidir. Bu nedenle tiyatro, gösterdiğini yabancılaştırmak zorundadır.

EDEBİYAT, DOĞASI VE ROLÜ

1950

- M** Aufsätze zur Literatur. Walter Verlag AG, Olten u. Freiburg 1963. Burada: *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle*.
- T** **Ayşe Dolar.** Almancadan yapılan bu çeviride yazarın şair ile dil arasındaki ilişkiyi ele aldığı bu makalesinin ana bölümünden kimi parçaları veriyoruz.

İlhamdan Edebiyata. Dilin Rolü

Esrarengiz ve öyle ya da böyle gelişen tasarı aşamasının ilk hali olan ilhamdan şiire, anlatıya ve drama geçiş durumuyla uğraşmak zorundayız.

Bu ilk halin somut şiirle, anlatıyla ve dramla olan bağı bitmemiş olan bir şeyin bitmiş olana, ya da farksız olanın farklı olana ilgisiyle aynıdır.

Burada kesinlikle sadece açıklanmamış bir durumdan görülüp duyulabilen bir duruma «geçiş» söz konusu değildir. Buraya dille birlikte yeni «bir şey» eklenmektedir.

Dil bir malzeme değildir. Dilin kendine özgü gizli olan ve dingin, ancak yazarla karşılaştığında kendini göstermek üzere harekete geçen üretici güçleri var.

Sözcüklerin ve dilin üretimdeki rolleri nedir?

Devinim, olasılıktan, tasarının ön aşamasından ve salt olanaktan güncelliğe nasıl geçecektir?

Yani edebiyatın doğuşu nasıl gerçekleşmektedir?

Edebiyat, şairin, bireyin tek başına bilincinden ortaya konulmaz. Tersine birleşimden, iki dimağın *birleşimi* olan şair ve dil bilincinden ortaya çıkar. Şair bu «ortak etkileşimin» nadiren farkına varır. Yine de eserleri karşısında: «Ben bunu demek istememiştim» gibi bir hisse

kapılır. Bunu bazen eleştirerek söyleyebilir. Ama bir başka zamanda bir şeyler başarır ve bir şeyleri başarmış görünürse de, kendisi için kolaylıkla ben «yaratıcı»yım diyemez.

Var olan dil kitlelerinin zihinsel ve sessel olmak üzere iki özelliği vardır. Sürükleyiciliğin kendine özgü durumu, başlangıçtaki yükseliş, eskiden belki de sadece gırtlığın ve ağzın basit tınlayan söylemlerinde rahatlıyordu. Bunlara hareketler eşlik ediyordu.

Bunlar bir şikâyet, bir haykırış, bir yakarış ve bir rica şeklindeydi. Bunlara sayı, ritim ve aliterasyon eklendi. Edebi zeminin ilk temeliydi bu. Embriyo aşamasındaki şiir aynı zamanda müzik ve danstı.

Zamanla bir şeyler ifade eden ve belirten içerikler bu heyecanlı ve coşkulu ortama katıldılar. Böylece iki dil birbirinden ayrıştı ve daha sonra da tamamen koptu: müziksel ve dans destekli şenlik, şiir ve verişi dili ile sonunda düzyazıya dönüşen belirtme ve ifadelerin dili.

Tarihi gelişme şiirsel dili ve onun anlamını gitgide zayıflattı. Müzik ve dans alanları birbirinden farklılaştı. Yüksek güçlerle olan bağlar gevşedi, insan kendini doğaya gömdü (onu gördüğü biçimiyle) ve zamanla biçim veren hayvana dönüştü. Şimdi de bu biçim veren hayvanın bilinciyle beslenen «düzyazı»nın geniş akıntısı dönüp duruyor.

Dile Geçiş

Heykeltraş için taşın ya da çömlekçi için kilin «malzeme» olması gibi değildir dildeki durum, çünkü o bunlar gibi bir dış nesne değil. Dil başından beri «düşüncenin» ürünüdür.

Düşünce ile sözcük birbirinden ayrılmaz. Biz «içimizden» konuşuruz. Ama tranvayda cam kenarında otururken, ya da biletçinin yanında sahanlıkta dururken içimden neler geçer? Aklımdan neler geçiyor? Sadece aklımdan geçmekle kalmıyor. Vücudun başka duyguları da var; vücut bu sırada vagon sarsıntısına eşlik edip duyumsar ve ayaktayken sürekli denge sağlamaya çalışır. Bunun dışında vagonun kol tertibatından kaynaklanan el kol duyguları ve vücudun başka heyecanları var. Ve sonra sokaktan edinilen, değişen görsel ve sessel izlenimler vardır. Ve bunlar, işte bunlar içime akar ve bu arada içimden zayıf ya da güçlü, yoğun duygu yüklü ilhamlar yükselir.

Bütün bunlar ve kuşkusuz çok daha fazla şeyler, tranvay giderken ben farkında olmadan birlikte taşıdığım iç'tir.

Bende kalan bu iç, başlangıçtaki ilhamın da dahil olduğu heyecan ve izlenimler tarzındadır; ilham edebi eseri meydana getirir. Nasıl oluyor da şiirsel düşünceden şiire ve anlatıya geçiliyor? «İç» toplam olarak hangi yolla bir dış haline geliyor, bir dil oluyor? Hangi dil seçiyor bunu? Dilin buradaki işlevi nedir?

Şunu önceden belirtelim: burada malzemesel olanla (çünkü o saf malzeme değildir) birlikte yeni olarak sadece tınlayan değil, düşünsel bir şeyler de katılır. Burada kendine özgü içe yakın bir elemana geçiş söz konusudur. Dil ögesi, içe şu nedenle yakındır, çünkü düşünsel ve duyumsal iç, bizzat dil kalıntıları ile, basit sessel kalıntılar biçiminde, kavram biçiminde ve düşünce biçiminde, doldurulmuştur.

«İç»ten ve «dış»tan söz ediyoruz. Düşünce ve kavramlar iç'e ait olduklarından dolayı ifade edilmiyorlar, ama dil'siz de olamıyorlar. Peki iç nedir? Ne içimiz sandığımız kadar çok iç'tir, ne de dış, öyle algıladığımız, zihnimizde yer ettiği haliyle, günlük kabul ettiğimiz kadar daha dış, yabancı ve kendi başınadır.

Dil tınladığında «iç» karşısında öncelikle yabancı bir ögedir. Bitki ve şekillenme gibi bir doğa parçasıdır. Ancak dil ikinci olarak biçimlendiricisi ve yaratıcısı olan insandan soyutlanamaz.

Eski insan soylarından devralınan dil, kendini biçimlenmemiş olan iç'e sunar ve onu kendisine katılmaya, kendisiyle çalışıp yaratıcı olmaya davet eder.

Dil ve iç'in birbirinden kendine özgü ayrımını ve bağlantısını yeteri kadar özenli bir biçimde dikkate almak mümkün değildir. İnsanlara bağlı olan ve onda kökleşmiş olan dil, ele geçirmek için kendine taze bilinçler arar. Kendine çekebildiği her şeyi yutup sindirir ve sindirdiklerini de vücuduna kazandırır.

Nasıl midede pepsin alınan proteinleri sindiriyorsa, pankreas ve safra kesesi ürünleri vücuda kazandırmak için yağları eritiyorsa (giren özlerin doğasını bozarak), dil de iç'in sunduğu malzemeleri aynı şekilde işler. Böylece şair nesillerin bilincini taşıyan güçlü dilin takısı görünümündedir.

[...]

Şair içinde taşıdığı, hissettiği ve düşündüğü her şeyi dile aktarmak ister ve bu ona basit bir süreç gibi görünür. Ancak dil, kendini tanımak için bakılacak bir ayna değildir. İnsan düşündüğünü söyleyebileceğini sanmamalı. Dilin gelişen güçlü gerçeği karşısında bir çok hayal söner.

Şair saçının rengini doğrudan çok az bildiği gibi, yaptıkları ve ortaya koydukları hakkında da çok az şey bilir.

Ürün dikkatli bir yazar için şaşılacak bir nesne olabilir, olmalıdır da. Bu durum karşısında o, çok küçülür. Kendini bazen yararlı, bazen de işe yaramaz hisseder.

İsa «gökteki babam» diye değil, «babamız» diye öğretmiştir. Çünkü konuşulduğunda artık söz konusu olan «ben» değildir. René Descartes «düşünüyorum, o halde ben'im» diyordu. Ama ben, bunu onun gerçekten söylemiş olduğundan emin değilim. Düşüncenin dille bağlantısını bilen bir kimse bunu söyleyemez.

«İnsan üslûptur» deniyor; bu, eğer üslûp dilsel bir özellik olarak kabul ediliyorsa doğru olabilir. Ancak bunun dışında üslûp yazardan çok daha kapsamlıdır. Üslûp onu yazan yazardan daha kapsamlı bir «insandır».

Şair tasarılarıyla dile eğilir. Kaleminden dökülen cümleleri korku içinde izler. Ve sonunda kâğıt üzerine dökülenleri düşündüklerinin karşısına koyar. Onları karşılaştırıp inceler.

Yeni bir maça başlar. Karşısındaki rakibin ne denli tehlikeli biri olduğunu bilir. Dil, bireysel olan hiçbir şeye katlanamayıp yeni düşünce ve anlayış zorlamalarına karşı tutucu bir tavır takınır. Sonra yazar direnci kırmayı başardığı hissine kapılır, evet deyip yazmaya devam eder. Artık arabası raylar üzerindeymişcesine kayıp gitmektedir (öyle zanneder), arada sırada huzursuzlaşır ve: «Bu beni nereye götürüyor» diye sorar. Ama kendisinin bir rayı olduğunu ve onu bıraktığını söyler. Rayı benimser ve kendine bağlar.

Oyun durmadan tekrar eder, sonunda «onun» el yazısı «onun» üslûbudur (ben ile ilgili çılgınlığımız).

İçimizde hazine dairesi var. Onu arada sırada açar, içine elimizi daldırırız, hep aynı bölmelerle karşılaşırız! Hazine dairesinin ne kadar dolu olduğunu bu şekilde asla bilemeyiz. Bu kadar çok yazıp kendini, güya bu kadar verimli bir şekilde ifade ettikten sonra, eser olarak karşısında korkunç bir karikatürü, budalaca bir bozukluğu görmesi mümkündür.

Ancak önemli olan bu değil. Shakespeare, kendini öyle hisseden ve o olduğunu sanan kişi değildir. Burada olasılıklardan değil, sadece kazanılan gerçeklerden söz edilmektedir.

Karikatürler ya da bozukluklar –en iyisi «roller» demeli: Biz canlı kişilerin karşısına da belirli rollerle çıkarız. İstesek de istemesek de bu rollerle özdeşleştiriliriz. Bunun dışında her şey olanaklılık olarak kalır. (Bunlar sadece hayal edebilir.)

Dil Düzeyleri ve Tehlikeleri

Bilinçlerde parlak hari ka tasarımlar var, ama bunlar sözcükle temas etmeden ortaya çıkamazlar.

İçte olduğu gibi tasarım gruplarında da görsel, işitsel, ritimsel biçimlerdeki anı kalıntıları, hatta dilsel öğeler yüzerler. Bunu şimdi uygun dil düzeyine yapılacak olan doğru bir atlayış izlemelidir. Atlayış başarılı olmaz, ya da yanlış bir katmana atlanırsa bu eserin mahvolması demektir.

Çünkü, dil, bir birlik, bir yeknesaklık olarak dil değildir. Belki günlük yaşamın belirtilmelerinde bir birlik olarak kabul edilebilir. Bunun dışında tarihi gelişim içinde ve toplumsal yaşamda öyle ayrıştırılıp sınıflandırılmıştır ki, hem de bütün kültür dillerinde, sadece dil düzeylerinden söz edilebilir. Şair belli bir düzeye girdiğinde bu ortamı kurallarına uymak durumundadır. Kendisi orada yönlendirilir ve tutulur. Artık kendini bu ortama kaptırmıştır. Dil ve şive yardımıyla birçok düşünce ve kararları kabul edip bunlara katlanmak zorundadır. Eğer ilhamını somutlaştıracak birkaç cümle yazarsa, onu büyük bir düşünce ve duygu hazinesi bekler. Şimdi kim daha güçlü olacak, ilham mı yoksa dil mi? Orada kendini kolay «kabul ettirmek» başarısı gösterilemez. Yazarın tamamladığı bir dilde yapmacıklıktan uzak bir farkı (nüansı) belirtmesi de çok şey ifade eder.

Eser, yazarın nadiren bilincinde olduğu bu kendine özgü işbirliğinin sonucu olarak ortaya çıkar. Ama yazarın, eser karşısında daha önce de belirttiğim gibi haklı olarak: «Ben bunu kastetmemiştim» diye düşündüğü de sıkça olur. Bunu eleştirerek söyleyebilir; ancak sorumlu tutulamayacağı başka durumlarda başarılı olabileceğini kabul etmelidir.

ŞİİR SANATI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

1951

M Naissances. Éditions Gallimard, Paris 1951.

T Hüseyn Salihoğlu. Özgün adı *En songeant à un art poétique* olan makale Almanca Nelda Michel-Lauchenauer tercümesinden tam olarak Türkçeye aktarılmıştır.

Edebiyatın kökeni bana göre gizli bir düştür hep. Bu düşü yönlendirmekten zevk alıyorum, meğerki belli günlerde esinlenip düşün kendiliğinden yönlendirileceği duygusuna sahip olayım.

Buna karşın düşün rastlantısal bir durumda kaybolması hiç de işime gelmez (demek istediğim, rastlantısalda «hayallere dalarak geçirmek»). Onu sağlam bir düş yapmaya çalışıyorum, iç mekânlarla iç zamanın kesişmesine göre dışarıdan ayarlanan bir tür Galion şekli¹, -bu arada beyaz kâğıt, düş için dışarıyı yansıtır.

Düş görmek demek kendi vücudunun cismini unutmak, dış dünyayı belli anlamda içle eritmek demektir. Belki de kozmik şairin her zaman hazır oluşunun kökeni burada yatar. Gördüğüm şeyi biraz olsun hep hayal ederim, hem de ona baktığım anda ve onu sürekli algıladığım tarzda; «Boire à la Source»da duyumsadığım şey hâlâ geçerlidir: Serbest doğa, gözle taranırken benim için sanki bir anda iç doğa haline gelir, dış dünyadan kendine özgü bir biçimde iç mekâna kaydırma yoluyla, bunun sonucunda kendimi sözümona düşünsel dünyamda ileriye doğru hareket ettiriyorum.

Dünya karşısındaki hayretim zaman zaman garip karşılanmıştır; bu, hem benim sürekli düş dünyasında olmamdan, hem de belleğimin kötü olmasından ileri gelmektedir. Her ikisi de beni bir sürprizden bir başkasına sürükleyip her şeye hep hayret etmem için zorluyor. «Bak

hele, şurada ağaçlar var, orada deniz. Şurada kadınlar var, hatta içlerin de çok güzelleri de ...»

Ama düş gördüğüm zaman belli bir ihtiyaç, beni şiir yazarken açık olmaya zorlar, hatta doğruluk hırsının eşri olurum. İşte bu, uyuyan kimsenin düşünü canlandıran biçime uymuyor mu? Düş -çift anlamlılığına kadar- tam olarak çizilmiştir. Uyanınca çizgiler kaybolur ve düş karmaşık, hayal meyal bir durum alır.

İç ben'im çok uzun süre dikkate almayışımdan dolayı açıklamamı biraz geç yaptım. Onun açık biçimde karşısına çıkmaya cesaret edemiyordum; bunu «Poèmes de l'humor triste» kanıtlıyor. İç evrenimin çılgın girdaplarına ve tuzaklarına karşı koymak güçlü sınırları gerektirir, bu evreni ben çok ayrıntılı bir biçimde algılayıp aynı zamanda bin antenle alıyorum.

Modern şiiri bulmam uzun zaman aldı, Rimbaud ile Apolloninaire'in etkisine girinceye kadar. Bu yazarları klasik ve romantik yazarlardan ayıran ateş ve duman çemberini aşmak, önceleri mümkün olmuyordu. Bir itirafta bulunmama izin verilirse -belki de bu daha çok bir arzudur: Ben, sırada dumanı ateşe zarar vermeden dağıtmak isteyenlerden biri olmayı denedim, böylece barışa katkım olacaktı ve eski edebiyat ile yenisi arasında aracı olarak etki edecektim.

Edebiyat gittikçe nesnelleşince şairin ve çağımız insanların acılarını, umutlarını ve sıkıntılarını -hep klasikçilerin gelenekleri ve ışığı altında- ifade etmeyi kararlaştırdım. Bununla ilgili olarak Paul Valéry'nin genç bir şaire yazdığı belli, ama hemen hemen bilinmeyen bir önsözünü düşünüyorum: «Charmes»ın şairi André Caselli'ye «dizelerinizden memnun olmamanız için sebep yok. Ben onlarda mükemmel kalite tespit ettim, bunlardan birisi benim için çok önemli: Ezginin doğruluğunu kastediyorum; bu, şarkıcıya ses perdesinin doğruluğu (renginin) ne anlama geliyorsa şair için de o anlamı ifade eder. Bu hakiki ezgiyi koruyunuz. Şiirinizde buna işaret etmeme ve bunu övmeme şaşırmayınız. Ama en büyük zorluk işte buradadır. Zorluk, bu ruhun doğru sesini sanatın yasası ile birleştirmekte yatar. Gerçekten kendisi ve çok sade olması için çok büyük beceri ister. Ama bunda beceri tek başına yeterli olmaz.», diyor.

Kendi açımdan ben bu gerçek ezgiyi, sesin bu hakikiliğini ve sadeliği hep korumaya çalıştım: düş, şiirselliğe zarar vermesinler diye yeterince içime akıttı onları. Günümüzde şiir ve düzyazıdaki çılgınlıklar öylesine büyük ki, böyle bir delilik bana artık hiç de cazip gelmiyor; bu çılgınlığı yönlendiren ve ona akıllı görünümü veren belli bir akıllılıkta, kendi haline terkedilmiş bir sarhoşlukta olduğundan daha çok baharat ve hatta daha çok hardal tadı hissediyorum.

1. Geminin baş tarafındaki kabartma şekli. -Ç. N.

Her şiirsel yaratımda mutlaka sarhoşluk payı var, ama bu çılgınlığın etkisiz ya da zararlı artıklardan ayrılması gerekir ve hem de çok tatlı bir müdahaleyi gerektiren büyük bir titizlikle. Kendim bunu sadece sadelik ve saydamlık yardımıyla başarıyorum, kendi esas düşüncelerime dayanana ve en derin şiirimi açıklayana kadar. Ben doğaüstü olanın doğal olanla kendini eşitlemesi ve bir pınar gibi akması (ya da en azından bu görüntüyü vermesi) için ve ifade edilemeyen, kökenini harikulâdelik içinde kaybetmeden tanıyalım ve alışalım yönünde etkili olmak için çaba harcıyorum.

Şairin elinde iki pedal var; açık olanı ona saydamlığa kadar gitmesine izin verir, koyu olan ise girilmez yere kadar uzanır. Olasıdır ki ben koyu pedala çok ender bastım. Eğer gizlemeyi istiyorsam, bu tamamıyla çok doğal olarak cereyan eder, keza şiirin peçesiyle –öyle sanıyorum. Şair çok kez hararet dolu karanlık içinde çalışır. Ama soğuk demircilik yapmanın da yararları var. Net olduğu için daha büyük cesaret sağlar bize. Günün birinde kaçamak bir dalgınlık ve daha sonradan kavrayamayacağımız kontrolsuzluk durumu üzerine olduğu gibi tartışmak zorunda kalmayacağımızdan eminiz. Bu düşünsel aydınlığa, yapım itibarıyla karanlık oluşumdan çok daha fazla ihtiyaç duyuyorum. Benim için başlangıç durumunda belli bir karmaşıklıkla olmayan şiir yoktur. Onu yaşam gücünü bilinçsizlik içinde kaybetmeden büyük açıklık içinde elde etmeye çalışıyorum.

Yabancı unsurlara intibak edip insan vücudunun sıcaklığını alırlarsa izin veriyorum. Burada bir ya da daha çok kırık çizgilerden düz çizgi oluşturmaya çalışıyorum. Belli şairler sık sık çılgınlıklarının kurbanı olurlar. Kendilerini gevşekliğin zevkine kaptırıp şiirin güzelliği için hiç de özen göstermezler. Ya da –başka bir benzetme yapmak gerekirse– kadehlerini ağzına kadar doldurup bu arada okuyucularına ikram etmeyi unuturlar.

Ben bayağılık korkusunu hemen hemen bilmem, ama pek çok yazar bunun etkisi altındadır. Oysa beni bunun yerine özelliğimin anlaşılmasında duygu rahatsız ediyor. Şiirsel sırta kutsanmış olan uzman kimseler için yazmıyorum; şiirlerimden birini duyarlı bir insan anlamayınca bu içime her defasında dert olmuştur.

Mecaz, şair için karanlığı aydınlatan sihirli lamba demektir. Yazar, şiirin kalbinin çarptığı merkeze yaklaşıncaya kadar aynı zamanda aydınlanan üst yüzey haline gelir. Bir imgeden diğerine geçiş aynı zamanda şiir olmalı. Yoruma gelince, onun şiirsel olmadığı iddia ediliyordu. Bu iddia, mantıkçıların anlayacağı biçimde bir açıklama ise o zaman isabetlidir. Düşten taşan anlamlar var; bunlar şiirsel ortamı terketmeden kendilerini belli ettirebilirler.

Bu yolla şair bütün şiirin iç ilişkisi ve kolay anlaşılır olması için gayret edebilir; şiirin yüzeyi açık ve saydam olacaktır, ama bu sırada mistik yönü derinlere kaçır. Yazdığım şiirden imgeleri düzenleyip doğru biçimde akord etmesini beklerim. Şiir benim iç düşümde yüzdüğü için ona ara sıra anlatım biçimi vermeyi düşünmem. Anlatıcının mantığı şairin dalgalanan düşlerine bekçilik eder. Şiirin bütünündeki bu gerilimli ilişki onun büyüsunü bozmaz, aksine temel oluşumunu sağlamlaştırır. Anlatıcı bendeki şairi gözetliyor diyorsam bu, edebi türler arasındaki farkı gözden kaçırıyorum demek değildir. Anlatım düz çizgi üzerinden bir noktadan öbürüne giderken şiir –genel olarak anladığım gibi– yoğunlaşan ortamlarda gelişir.

Ben yaşamı boyunca gözünde pertavsızla çalışan saatçı bir ailenin üyesiyim. Eğer bütün şiir gözümüzün altında harekete geçecekse en küçük yayların bile yerine oturması gerek.

Yazmaya başlamak için ilham gelmesini beklemem; onun üzerine gitmek suretiyle yolun yarısından fazlasını katetmiş oluyorum. Şair emir altında yazar gibi çok ender anları bekleyemez. Bana öyle geliyor ki, onun da bilim adamının işe başlamadan önce ilham beklemediği gibi yapması lâzım. Bilim öz tevazu için bu anlamda mükemmel bir okuldur, en azından tersi söz konusu olmadığı sürece; çünkü bilim, insanın sürekli yeteneğine güvenir, sadece birkaç eşref saatine değil. İçimizde ince bir sis perdesi arkasında bir şiir beklerken hiçbir şey söyleyemediğimizi ne kadar çok da düşünürüz. Şiir içimize doğsun diye günlük rastgele gürültüyü kesmek için bu kadarı yeter artık.

Stendhal, yazarların sadece ve sadece sebat etmelerine güvenir. Bunu yaparken uzun bir huzursuzluk sonucu ortaya çıkmış istek dışı eşek inatlılığı düşünmüş olması olasıdır. İlham olarak kabul edilen şey, bilinçsiz ve çok eskilere dayanan bir sebatın ürünüdür; bu sebat günün birinde meyvelerini verir. Bizim çatı penceresi gibi bir yerden içimizde normalde görünmeyen bazı şeyleri görmemizi sağlar.

Aşırı özgünlükten yana değilim (bir iki parlayan istisnalarla birlikte, Lautréamont ya da Michaux gibi); klasik yazarlarımızda olduğu gibi daha az bilinçli bir özgünlüğü yeğlerim.

Sözcükleri mücevher gibi işlemeyi beceren belli şairlerin mükemmel örneklerine karşın çoğunlukla sözcükleri düşünmeden yazırım, hatta düşüncelerimi ya da daha çok şiirin ortaya çıktığı düşünce ile düş arasındaki geçişi daha çok daraltmak için onların varlığını unutmaya zorlarım kendimi. Burada söz konusu olan şairane düşünce değil, daha çok ona mümkün olan uygunluk ya da gerçekten bunun istenmesidir. Yaratma duygusu –en azından benim duyumsadığım kadarıyla– burada arka sayfada göstermeye çalışmışım, hem de

Jean Pulhan'ın *Nouvelle Revue Française*'deki anketine verdiğim cevapta. (Burada söz konusu olan bu dolulukta ender duyumsadığım kendinden geçmenin liriksel durumudur; önceki sayfaların gösterdiği gibi yazabilmek için böyle bir uzaklaştırmayı beklemem gerekmiyor.) «Bende ilham kendini genelde her yerde aynı zamanda olma duygusunda gösterir. hem mekânda hem de kalbin ve düşüncenin çeşitli bölgelerinde. Buna göre şiirsel durum bende belli büyüleyici karmaşadan ortaya çıkar, düşüncelerin ve imgelerin yaşam bulmaya başladığı ve kesin biçimsel sınırlarından vazgeçtikleri, ister başka imgelere atlamak için olsun –bu alanda ayırım yoktur, hiçbir şey gerçekten uzak değil–, ister derinlere dalan ve onları belirsizleştiren değişiklikleri duyumsamak için olsun. Düşlerle karışmış akıl için zıtlıklar gerçekten yok artık: olumlu yanıt ile olumsuz yanıt, geçmiş ile gelecek, ümitsizlik ile ümit, çılgınlık ile usluluk, ölüm ile yaşam, bunlar bir araya gelir. Şimdi iç şarkı dile gelip uygun sözcükleri seçer. Aydınlığa çıkmak için zorlayan karanlığa yardım olsun diye kendimi yanılsamaya bırakırım, bu sırada önce derinlerden yukarı çıkmak için sabırsızca mücadele etmiş olan imgeler canlanıp kâğıt yüzeyinde otururlar. Bu duruma geldikten sonra ne yapacağım daha netleşir: tehlikeli güçler yarattım, bunları efsunlayıp varlığımın temelini müttefikleri yaptım.»

Pulhan bana meseleyi ortaya koyma biçiminin bizzat düzyazı bir şiire yaklaştığını söyledi. Bunun sebebi çoğunlukla düşüncelerimle imgeler dünyasının sadece önlerine kadar gidiyor olmamdır. Eğer –kendine uygun– imge, kavramdan daha az doğru ise, o zaman onun yerine daha büyük yansıma gücü olur ve bilinçsiz olanın daha derinlerine nüfuz eder. Şiirde imgeyi somutlaştıran işte budur, bu sırada az çok formül haline getirilmiş kavram, sadece anlaşılmaya hizmet edip şiirin derinlerden yavaş yavaş yukarı çıkıp başka bir imge halini almasına yardım eder.

Benim şiirimde biraz olsun insancılık varsa bunu verimsiz toprakların bakımını denemiş gübre ile, acı ile, besliyor olmam açıklar belki. Belki de şiirimi cansız kılan bu ardi arası kesilmeyen donuk çekingenliktir. Vücutla ya da düşüncelerle acı çekmek demek, kendini düşünmek, kendi ben'ine yönelmek demektir. Onun istencine karşı bir şekilde kendini düşünmek, sefalet içinde bulunmak ve büsbütün açıkta kalmak anlamına gelir. Çoğunlukla kendi içimde duyumsadığım korkunçluklarla boy ölçüşmekten az çok korkmuşumdur. Bunları diğerlerinden daha zindeleştirici bir etki bırakan yalın ve günlük sözcüklerle yumuşatırım. (Bizi çocukken büyük korkularımız karşısında sakinleştiren bu kelimeler değil mi?) Duyulmamış olanın

kendini çoğunlukla korku belirtisi olarak gösteren zehrini tarafsızlaştırmak için onların çoğunlukla denenmiş uslulukları ve dostlukları üzerine kurarım. Usluluğumun çoğunu belki de sık sık kimi delilikleri bastırmak zorunda olmama borçluyum.

Şiirde (en azından kendi şiirimde) çok fazla şatafatı sevmem. Onu uygun ve kendi parlaklığını birazcık dağıtmış olarak görmek isterim. Eğer olması gerekli ise mucize güvercin ayaklarına yaklaşmalı ve dokunduktan sonra aynı şekilde geri çekilmeli. Bizi darmadağın eden karmaşık ve garip duyuları vazgeçme noktasına kadar geri itmek hoşuma gidiyor. Üstelik bir şiirdeki belli düzyazı cümlelerin ortaya koyduğu merkezi güce çok değer veririm (bunun için doğrusu bunların doğru ses sırasını izlemeleri ve ritimleri tarafından taşınmaları gerekir). Bunun gibi cümleler doğallıkları sayesinde tarjik anlarda levkalâde heyecan verici olurlar. Victor Hugo «les noirs chevaux de la Mort» gelmekte olduğunu duyunca iki tane basit düzyazı dizeyi ekler (ama bunlar tanrısal ses sıralamasından ve yine aynı ritimlerden oluşuyor):

*Je suis comme celui qui s'étant trop hâté
Attend sur le chemin que la voiture passe.*

Çok değişik biçimleri kullanıyorum: *vers réguliers* (ya da hemen hemen onun gibi); içimde kafiye ihtiyacı belirince uyaklaşan kafiyesiz dizeler; *vers libres*; ritmik düzyazıya yaklaşan özdeyişsel kıtalar. Benim için doğallık önemli olduğunda önceden hangi biçimi kullanacağımın planını yapmam. Seçimi kendisi yapması için bunu şiirime bırakırım. Ama bu, tekniğin küçümsenmesi anlamına gelmez, daha çok onun esnekleştirilmesi demektir. Ama ya da, en iyisi sadece her şiirde kendini sabitleştiren ve onun «şarkısıyla» uyum içine giren hareketli tekniktir. Belki de bu yine buluş için büyük bir hareket alanı sağlar.

Ars poetica¹ her şaire kendini gösterdiği şiir biçiminin boşboğaz övgüsüne az çok fırsat verir. İşte bundan dolayı Verlaine *vers impairs*, buna karşın Valéry klasik tarza ve Mallarmé'nin tarzına göre *vers réguliers* önerir, Claudel ise veciz kıtayı. Benden önceki ünlülerin aksine çeşitli heveslerimi büyük saflıkla ortaya koyduğumdan ve düşünme ile aynı olan kayıtsızlığımdan dolayı bağışlanmamı isterim. Tam bilinçlenmeden yazmayı severim ve bunu büyük bir hevesle, sanki doğanın bütün işi kendisi yapıyormuş gibi görüldüğü bahçede

¹ Şiir sanatı. –Ç. N.

yaparım. Elbette ki açık yerler, geniş sınırsız alan, insanın dikkatini toplamasını zorlaştırır. Ama bahçe çitle çevrilmiş ise hava ve yer yönlendirici düşünce yıkanmasına olanak verir, bu ise kendi açısından şiirin, gölgenin ve serinletici tazeliğin dostudur.

Her şairin kendi sırları var. Benimkilerden birkaçını, o çift kişiliği açıklamak suretiyle size anlatmaya çalıştım; o -gölgede saklanmış- bizi gözetliyor, bizi onaylıyor, ya da yeni yazdığımız kâğıdı yırttırıyor. Ama bizim en önemli sırrımız hakkında size hemen hemen hiçbir şey anlatmadım, -dıştan- yargılayabilmek için şairde bulunan ve kendini ondan hiçbir zaman tamamen ayıramadığı mistikten. İsterim şiirlerimde bu sır bir sığınak bulmuş olsun.

GOTTFRIED BENN
(1886-1956)

LİRİK SANATIN SORUNLARI

1951

- M** Gesammelte Werke in vier Bänden, Erster Band: Essays, Reden, Vorträge, hrsg. von Dieter Wollershoff, Limes Verlag, Wiesbaden 1959. Burada: *Probleme der Lyrik*.
- T** **Nuran Özyer.** Şairin Marburg'da verdiği bu konferans Almanca aslından çevrilmiş, ancak metnin giriş, modern liriğin tarihçesini içeren bir bölümle son bölüm alınmamıştır.

Konuma «Lirik Sanatın Sorunları» adını verdim, yoğunlaştırmamın, ya da şiirsel olanın sorunu demedim. Kasıtlı olarak. Lirik kavramı ile ilgili birkaç yıldan beri belli düşünceler oluşmuştur. Bunların ne türde olduklarını size bir anekdot ile anlatmak istiyorum.

Ünlü siyaset yazarı gazeteci hanım dostum, bana bir süre önce şu satırları yazmıştı: «Şiirden hoşlanmıyorum, hele liriği hiç sevmem.» Bu iki türü birbirinden ayırmıştı. Bildiğim kadarıyla bu hanım iyi bir müzisyendi, özellikle klasik müzik çalıyor. Ona: «Sizi çok iyi anlıyorum, örneğin benim için de Tosca kanon sanatından daha çok anlam ifade ediyor» diye cevap yazmıştım. Bu, bir yanda duygusallığın, ruh durumunun, konuda ahengin, öte yanda ise sanat ürününün durması demek. Yeni şiir, lirik, bir sanat ürünüdür. Böylece, bilinç, eleştirel denetim düşüncesi hakkında daha sonra yine konuşacağım «artistik» kavramı ile karşılaşmaktedir. Bir şiirin oluşumunda yalnız şiiri değil, kendimizi de gözlemliyoruz. Bir şiirin oluşumu başlıbaşına bir konudur, tek başına bir konu değilse bile, belli bir şekilde her yanda ses getirir. Bu yönden Valéry'nin, özellikle içe bakış eleştirel etkinlikle şiirsel olanın eşzamanlığını sınıra vardırıp ortaya çıkarması çok ilginç. Şöyle diyor: «Bir sanat eserinin oluşumunu, niçin sanat eseri olarak kabul etmiyorsunuz?»

Burada modern lirikteki *ben*'in değişmez özellikleri ile karşılaşırız. Modern edebiyatta, bir yazarın şiir ve denemelerinde eşitlik görürüz. Sanki birbirleriyle bağıntılı gibidirler. Valéry'nin dışında Eliot, Mallarmé, Boudelaire, Ezra Pound, hatta Poe ve sonra sürrealistlerin adını verebilirim. Onların hepsi şiir yazma süreciyle olduğu kadar kompozisyonla da ilgilenmişler. Onlardan biri şöyle yazıyor: «Eserlerin kendilerinden çok, onların biçimleri ya da oluşumlarıyla daha çok ilgilendiğimi itiraf ediyorum.» Buna dikkat edin, bu modern bir özelliktir. Ne Platen ve Mörike'nin, ne Storm ve Dehmé'nin, ne de Swinburne ve Keats'in bu çift görüşü tanıdıklarını ya da işlediklerini bilmiyorum. Modern şairler bize âdeta kompozisyonun felsefesini ve yaratıcılığın sistemini sunuyorlar. Ayrıca ilginç olan bir başka özelliği de belirtmek isterim: Son yüzyılda aynı zamanda şair olan tek bir roman yazarı yoktur, *Werther* ve *Wahlverwandschaften* eserlerinin yazarı¹ dışında tabii. Ne Tolstoy ile Flaubert'in, ne Balzac ile Dostoyevski'nin, ne Hamsun ve de Joseph Conrad'ın kayda değer şiir yazdıklarını söyleyebilirim. Modern yazarlar içinde James Joyce bunu denemiş, ama Thornton Wilder'in de belirttiği gibi, «onun düzyazılarındaki eşsiz ritmi tanıyan kimse, dizelerine, onların belli belirsiz müzikselliğine ve vantrilok sesine yabancı kalır». Burada köklü, modelimsi farklar bulunmalı. Ve bunların neler olduğunu hemen belirleyelim. Roman yazarları şiir yazdıklarında, bunlar genelde balad, olay akışları, anekdotumsu ya da buna benzer şeyler oluyor. Roman yazarlarının şiirleri için de malzemeye ve konuya ihtiyaçları var. Bu haliyle kelimeler ona yeterli olmuyor. O motif arar. Kelime basit bir şairde olduğu gibi, varoluşunun doğrudan doğruya hareketini sağlamaz, roman yazarı sözcükle anlatır. Burda arka planda hangi varoluşsal nedenlerin olduğunu, ya da olmadığını daha sonra göreceğiz.

[...]

Daha önce modern şiirin özelliği olarak *artistik* kavramını kullanmış ve bu kavramın tartışmalı olduğunu söylemişim. –Almanya'da bu kavram gerçekte hiç sevilmiyor. Vasat bir estetik uzmanı bu kavram ile yüzcyselliğin, sevincin, ilham perisinin ve her transandanın oyun ve eksikliğinin düşüncesini birleştirir. Bu, aslında oldukça ciddi ve önemli bir kavram. *Artistik*, içeriklerin genel çöküşleri içinde, kendisi içerik olarak yaşayan ve bu yaşantıdan yeni bir üslûp yaratma sanatının bir denemesidir, değerlerin geneldeki nihilizmine karşı yani bir transandan koyan bir deneme: yaratıcı arzusun

transandanı. Bu kavram, bu şekilde ele alındığında, ekspresyonistlerin, soyut düşünenlerin, hümanizm karşıtlarının, ateistlerin, tarihselliğe karşı olanların, «kof insanların» bütün sorunlarını –tek kelime ile, ifade dünyasının bütün sorunlarını içerir.

Bu kavramı düşünce dünyamıza sokan Nietzsche'dir, kendisi de onu Fransa'dan almıştı. Nietzsche şöyle der: Beş duyudaki zevklerin tümü, nüans için olan parmaklar, ruhsal rahatsızlıklar, sıkıntının ciddiyeti ve özellikle Paris ciddiyeti –ve: yaşamın asli görevi olarak sanat, onun metafizik işlevi olarak sanat. Nietzsche, bunların hepsine *artistik* adını vermişti.

Etrafında sadece dalga ve oyun bulunan aydınlık, başarı, Gaya –bunlar onun Ligurya terimleridir –ve sonunda: Ey ruhum, şarkı söylemelisin –Bu çağırışlarının hepsi de Niza ve Portofino'dan –: hepsinin üstünde bilmece gibi olan iki kelimeyi dolaştırır: «Aydınlığın Olimpos'u», büyük tanrıların oturduğu, Zeus'un iki bin yıl boyunca hükmettiği, harelerin zorunluluğun dümenini kumanda ettiği Olimpos dağı ve şimdi -: aydınlık! Bu bir dönüş hareketidir. Bu, XIX. yüzyılda Peter, Ruskin ve Wilde'nin de aydınlattığı gibi estetikçilik değil, bu daha başka bir şeydir, buna uygun sadece antik devrin sadasını andıran tek bir kelime var: yazgı. Özünü kelimelerle parçalamak, baskıyı ifade etmek, biçimlemek, körleştirmek, her türlü tehlikede ve her olayda çekinmeden parlamak –bu yeni bir varoluştur. Bu varoluşun tohumları, Akropolis'in sütunlarının görüntüsünü anımsatan cümlelerin, kelimelerin, seslerin sıralanışı ile sonsuz güzelliği yakalayan Flaubert'de, sanattan sürekli gelişen bir antropoloji olarak söz eden Novalis'de, hatta estetik görünümün önem kazandığı, öyle estetik bir görüntünün çok fazla göze çarptığı Schiller'de bile bulunur. Gelişimin sonuna geldiğinden şüphe duyanlar, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* adlı eserdeki şu sözleri hatırlasınlar: «Şiir sanatı en üst noktada tamamen yüzeysel görünür, ne denli çok içe dönerse, o denli gözden düşer.»¹

Bunların hepsi daha önce vardı, ama bu içe dönüş zorlama şimdi burada oluştu. Bu oldukça uzun bir bölüm, kitaplarımda sık sık bunu aydınlatmayı denedim. Bugün konuşmamı şiirle kısıtlıyorum ve bunu yapabilirim, çünkü bütün bu varoluş mücadelesi tıpkı tiyatro sahnesindeymiş gibi şiirde oynanır, modern bir şiirin arkasında devrin, sanatın, varoluşumuzun ana nedenlerinin sorunları, bir roman ya da tiyatro eserinde olduğundan daha köklü ve daha dolu bir şekilde yer alır. Bir şiir sürekli *ben*'in sorgulamasıdır, ve Sais'in resim ve

1. Sözü edilen şair J. W. von Goethe'dir. – Ç. N.

1. J. W. von Goethe'nin romanı. –Ç. N.

sfenksleri bu yanıtta bütünleşir. Ama ben, tüm bu derin düşünceleri ortadan kaldırıp deneysel yaklaşmak istiyorum; bunun için de, günümüz şiirinin ana konusu nedir? sorusunu sormak istiyorum. Dinleyin lütfen: kelime, biçim, uyak, uzun ya da kısa şiir; şiir neye yöneliktir? Anlamına mı, konu seçimine mi, metaferlerine mi, –söylediğim bu kavramların nereden geldiğini biliyor musunuz? Bunlar Amerika'da şairlere sorulan bir anketten alınma, ABD'de şiirin de anketlerle oluşturulması deniyor. Çok ilginç buluyorum, bu orada şairlerde tıpkı bizlerde oluşan düşüncelerin aynılarının oluştuğunu gösterir. Örneğin, uzun ya da kısa şiiri, Poe mu ortaya atmış, ya da Eliot mu onu yeniden ele almış sorusu, çok özel bir soru. Benim için öncelikle, şiir kime yönelik, kimin için yapılıyor, sorusu önemli –bu gerçekten de en önemli nokta ve Richard Wilbur adında birinin önemli bir yanıtı var: Şiir ilham perisine yöneliktir, der –ve bu da aynı zamanda şiirlerin hiç kimseye yöneltilmediği gerçeğini de saklamak için söylenmiş. Bundan Amerika'da da lirik şiirde monolog karakteri hissedildiği anlaşılır, aslında o anakronik bir sanattır. Ama sizlere kitaplarda okuyabilecekleriniz hakkında konferans vermek istemiyorum, sizlere esas olanı açıklamak yerine, basit olanı ortadan kaldırmak için elle tutulur şeyler söylemek istiyorum –çünkü siz bir şeye neden olanların hep yok olup gittiğini biliyorsunuz ve Flaubert'den de sanatta görüntünün hiç olmadığını öğrendiniz. Şimdi bana, modern bir şiirin nasıl olduğunu, nasıl görüldüğü sorusunu sorduğunuzu ve bunun üzerine benim de olumsuz yanıtlar verdiğimi, yani modern bir şiirin nasıl görünmediğini cevapladığımı var sayıyorum.

Size 1950 yıllarının şiirinin zamanı ile aynı olup olmadığını anlayabilmeniz için, ilerde kendi kendinize ayırım yapmanıza yardımcı olabilecek dört ayırıcı özellik vereceğim. Bu dört özellik şunlardır:

Birincisi: Şiir yazma. Örnek başlık Anızlık.

Birinci mısra: «Ein kahles Feld vor meinem Fenster liegt
jüngst haben sich dort schwere Weizenähren
im Sommerwinde hin– und hergewiegt
vom Ausfall heute sich die Spatzen nähren.»
«Pencerenin önündeki boş tarlada bir zamanlar buğ-
day başakları yaz rüzgârında sallanıp dururdu.
Bugünse ürünle serçeler besleniyor.»

Üç kıta bu şekilde sürüp gider, dördüncü ve son kıtada *ben'e* bir dönüş olur, şöyle başlar:

«Schwebt mir nicht hier mein eigenes Leben vor»
«Yaşamımı burda gözümün önünden geçiriyorum.»

ve devam eder.

Bizim iki objemiz var. Birincisi şiirin konusu olan cansız doğa ve sonunda da şimdi içtenli olan, ya da olacağını zanneden şaire dönüş. Yani, yazılan konu ile yazan *ben'i*, dış süsleme ile iç özelliği ayırıp karşılaştırarak oluşturan bir şiir. Ben buna, günümüzde lirik özü belirlemede ilkel bir yoldur, derim. Şair, Marinetti'nin dediği cümleye, détruire le Je dans la littérature (Edebiyatta *ben'i* parçalamak) katılmasa bile, bu yöntemle bugün modası geçmiş bir etki yaratır. Bu modele göre çalışılmış çok güzel alman şiirleri olduğunu hemen ilâve etmek isterim, örneğin Eichendorff'un *Mehtap* adlı şiiri, gerçi bu da yüzyıl önce yazılmış.

İkinci Özellik, GİBİ kelimesidir. Bir şiirde «gibi» kelimesiyle ne kadar sık karşılaştığınıza lütfen dikkat ediniz. Gibi, ya da güya, sanki, ya da bu; bunlar yardımcı kuruluşlar olup çok kez gereksiz yere kullanılırlar. *Şarkım tıpkı altın güneş gibi tekerleniyor! Güneş bakır çatının üstünde bronzdan mücevher gibi duruyor! Şarkım korkunç seller gibi tnlıyor! Issız gecede çiçek gibil lpek gibi yumuşak! Aşk zambak gibi açıyor.* Bu GİBİ hayali bir kırılmadır, karşılaştırma yapar, asıl tertip değildir. Ama GİBİ ile yazılmış çok mükemmel şiirlerin olduğunu da ilâve etmeliyim. Rilke usta bir GİBİ şairidir. Onun en güzel şiirlerinden biri olan *Archaischer Torsa Apollos* şiirinin dört kıtasında üç kez GİBİ ve hatta GİBİLER geçer: ayaklı şamdan gibi; canavar tuzağı gibi; yıldız gibi- *Blaue Hortesie* adlı şiirinin dört kıtasında da dört defa GİBİ kelimesi görülür: çocuk önlüğündeki gibi; eski mavi mektup kâğıtlarındaki gibi –peki bu kadar yeter. Rilke bunu beceriyordu, ama GİBİ kelimesinin daima anlatının, tefrikanın liriğe zorla girmesi, dilsel gerilimin azalması, yaratıcı transformasyonun zayıflaması anlamına geldiğini ilke olarak kabul edebilirsiniz.

Üçüncü özellik, daha zararsızdır. Dizelerde renklerin ne kadar çok kullanıldığına dikkat edin. Kırmızı, erguvan rengi, opal, gümüş, değişik tonuyla gümüşü, kahverengi, yeşil, oranj, gri, altın sarısı –bu yolla şair özellikle zengin ve fantezi dolu bir etkileme yaptığını sanır; ne var ki, bu renklerin kalıplaşmış sözcükler olduklarını, daha çok gözlükçüler ve doktorlarca kullanıldığını gözden kaçırır. Bir rengin bende ayrı bir yeri var, mavidir o –buna tekrar değineceğim.

Dördüncü özellik ise, mistik ahenktir. Hemen başlarsa ya da çeşme şırıltısında, arp sesinde, güzel geceye ve sessizliğe dalınca, ard arda, nefis bir şekilde, icra edilince, yıldızlara ulaşmak, yeniden tanı yaratmak ve buna benzer duygular için gayret eder ki, bu çoğu kez okurun duygusallığının ucuz spekülasyonu olur. Bu mistik ahenk, faniliğin yenilmesi değil, tersine ondan kaçıştır. Fakat büyük şair,

büyük realisttir, bütün gerçeklere yakındır –kendini gerçeklerle donatmıştır, çok fazla dünyevidir, efsaneye göre topraktan yaratılmış bir ağustos böceğidir, Atina böceği. Mahremiyeti ve mistik olanı büyük bir dikkatle katı, gerçekçi temele yayar. –Ve sonra lütfen şu kelimeye dikkat edin: «yukarı çıkmak» –birisi yukarı çıkmak ister, ve çıkamaz.

İlerde bir şiir okuduğunuzda, lütfen bulmaca çözecekmiş gibi kalemi elinize alın ve dikkat edin: Şiir yazmak, GİBİ, renk basamakları, mistik ahenk ve hemen kendi değerlendirmenizi yaparsınız.

Bir lirik şiirde vasatlığa izin verilmediğini, ayrıca bunun katlanılmaz olduğunu da belirtmek isterim, onun alanı dar, araçları basit, özü, özlerin en gerçekçisidir; buna göre ölçüleri de aşırı olmalı. Vasat romanlar bu denli çekilmez değil, eğlenceli, öğretici, heyecanlı olabilirler, oysa şiir, ya mükemmel olmalı, ya da hiç yazılmamalı. Onun özünün gereği budur.

Lirğin özüne ait olan başka şeyler de var, örneğin şairin kendisiyle ilgili trajik deneyimi: Zamanımızın en büyük şairlerinden bir tanesi bile arkasında altı ya da sekizden fazla tamamlanmış şiir bırakmamış, diğerleri biyografların görüş açıları ve şairin gelişimi için de ilginç olabilir, fakat kendi içlerinde dinlendirici, aydınlık, büyüleyici olan sadece birkaç tane var –yani bu altı şiir için otuz ya da elli yıl çile, ıstırap ve mücadele.

Önce sizlere bir oluşumu genelde olduğundan daha kısa yolla anlatmak istiyorum. Bu, şiirin oluşumudur. Şair neleri dile getirecek? Sözkonusu olan durumlar hangileridir? Durum şudur:

Yazarın önce belirsiz yaratıcı bir nüvesi, ruhsal bir özdeği var.

İkinci olarak, elinin altında kullanabileceği sözcükleri var, sözcüklerini çok iyi tanır. Sözcüklerin yazara göre düzenlenmesi diyebileceğimiz bir şey. Belki o gün kendisini ilgilendiren, heyecanlandıran, leitmotif olarak kullanabileceğine inandığı bir sözcüğe rastlamıştır.

Üçüncü olarak da, kendisini bu çift kutuplu gerilimden çekip çıkartacak, kesin güvence ile çekip çıkaracak bir yöntemi var, çünkü –ve şimdi de asıl bilmece gibi olanda sıra: şiir daha başlamadan bitmiştir, şair sadece metnini bilmiyor henüz. Şiir, bittiğinde olacağından hiç de farklı değildir. Onlar şiirin ne zaman tamamlanacağını iyi bilirler, bu uzun da sürebilir, haftalar, aylar, ama tamamlanmadan onu elden çıkarmazlar. Sürekli tek tek sözcüklerde, tek tek dizelerde onu düşünürler. İkinci kıtayı çıkarır, inceler, üçüncü kıtada, soldaki iki ve dördüncü kıtalar arasında uyum olup olmadığına bakar ve böylece bütün denetimlerde, incelemelerde ve eleştirilerde kıtaların hepsini gözden geçirirler –Schiller'in de söylediği «zorunluluk halinde özgürlüğün talimi» gibi. Bir şiirin, Homer'in anlattığı limana giren kap-

tanmaz Payken gemisi gibi olduğunu da söyleyebilirsiniz. Kendisini tamamladığını ve hakkında hiçbir şey bilmediğini, lirik eserler yazıp yazmadığını da bilmediğini genç şair Albrecht Fabri'den geçenlerde *Lot* adlı dergide tam bu konuyu açıklayan bir yazı okudum. Kimin şiiri olduğu sorusu önemli değil, diyordu: Asla küçülmeyen X'in, şiirin sahipliğinde payı var, diğer bir deyişle, her şiirde Homersel bir soru var, her şiirin bir çok, yani tanınmamış yazarı var.

Bu konu öyle dikkat çekicidir ki, onu bir kez de başka türlü anlatmak istiyorum: İçlerindeki herhangi bir şey, birkaç dizeyi dışarı fırlatır, ya da bir kaç dize ile birlikte öne çıkar, ya da içlerinde başka bir şey de bu dizeleri hemen ele geçirir, onları bir inceleme aletine, bir mikroskopa koyar, inceler, boyar, patolojik yerlerini araştırır. Birincisi belki zayıfsa, ikincisi de tamamen farklı: titiz ve şüpheci. Birincisi belki öznel, ikincisi nesnel dünyayı anlatmaktadır, bu biçimsel, düşünsel ilkedir.

Biçim hakkında derin ve uzun uzun konuşmaktan fazla bir beklentim yok. Biçim, ayrılmış, zor bir kavram. Ama şiir bir biçimdir. Üzüntü, panik duygusu, son akımlar gibi herkese zıt olan bir şiirin içerdiği konular, bunlardan herkeste var, bu insanlık halidir, onun mülkiyeti az ya da çok çeşitli ve yüce ölçüdedir, ama lirik, salt bu içeriği yerli yapan, onu taşıyan, onu sözcüklerle büyüleyen bir biçimin içine girince oluşur. Ayrılmış, kendi başına bir biçim yoktur. O, sanatkârın varlığı, varolan misyonu, amacıdır. Staiger'in şu cümlesini bu anlamda alabiliriz: Biçim en yüce içeriktir.

Bir örnek alalım, hepiniz bir park ya da bahçeden geçtiniz. Mevsim sonbahardır, mavi gökyüzü, beyaz bulutlar, otlakların üstüne hüznün çökmüş, ayrılık günü. Bunlar size melankolik bir his verip hayallere dalmanıza neden olur. Derin düşüncelere dalarsınız. Bunlar çok güzel, çok iyi de, şiir değil. Ama bir Stefan George gelir ve bütün bunları sizler gibi görür, ama o hissedip, onları inceleyerek şöyle yazar:

*Komm in den totgesagten park und schau:
Der schimmer ferner lächelnder gestade
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellte die weiher und die bunten pfade.*

*Issız parka gel ve bak:
Uzaktan gülümseyen ışıltılı sahil
Berrak bulutların umulmadık mavisi
Gülü ve renkli patikayı aydınlatmakta.*

O kelimelerini tanır, onlarla ne yapacağını bilir, kelimelerin uygun sıralamasını bilir, onları biçimlendirir, kafiyeleri, sessiz sakın kıtaları, anlamlı kıtaları araştırır ve işte yüzyılımızın en güzel sonbahar ve bahçe şiirlerinden biri yaratılmıştır: –dört dizelik üç kıta, bunlar biçimleri sayesinde yüzyılı kendilerine hayran bırakıyorlar.

Bazılarının belki bu «hayran bırakmak» sözünü fazla abartılı kullandığını düşünebilir. Büyülemek, ilginç, heyecan verici gibi kelimelere alman estetik bilimi ve edebi eleştiri içinde çok az değer verildiğini söylemek isterim. Bu ülkede her şey hemen karanlık ve melankolik hale geliyor –annelerin yanında, bu sevilen alman şehrinde– buna karşın ben şiiri sanat olarak ortaya çıkaran iç değişikliklerin gerçek değişimler olduğuna ve onların etkilerinin de nesiller tarafından sürekli taşınacağına, coşku verici ve büyüleyici durumların, donukluk ve tutukluğun verdiği etkiden daha önce ve daha zengin sonuçlar vereceğine inanıyorum.

Son konunun birinci maddesi ile ilgili bir hususu daha belirtmek istiyorum. Yazarın karanlık, yaratıcı bir nüvesi, ruhsal bir özdeği var, demiştim. Bu, diğer bir deyişle şiir haline getirilecek olan konudur. Bununla ilgili olarak Poe da dahil fransız okulunun ilginç tartışmaları var; bu okul Eliot'u kısa bir süre önce bir makalede yeniden ele alıyordu: Birisi konunun amaca giden bir araç olduğunu, amacın ise şiir olduğunu söylerken, öbürü bir şiirin kendinden başka hiçbir şeyi göz önünde bulundurmaması gerektiğini belirtiyor. Bir üçüncü de, bir şiir hiçbir şey anlatmaz, o *sadece* şiirdir, diyor. En azından son döneminde kült, eğitim ve milliyetle olan ilişkiyi bilinçli olarak özümseyen Hoffmannsthal'ın oldukça köklü bir açıklamasını buldum: «Şiirden yaşama ve yaşamdan şiire doğrudan bir yol yoktur», diyor. –Bu, şiir sanatının, yani şiirin, özerk olduğu anlamına gelir, kendi başına bir yaşam; bunu onun daha sonra söylediği «kelimeler her şeydirler» sözü de doğruluyor. En ünlüsü ise Mallarmé'nin özdeyişidir: Bir şiir duygulardan değil, kelimelerden oluşur. Eliot ilginç tavrını koyarak eğer bir şiir, şiir olarak hissedilecekse katışıksız olanının bile belli ölçüde *kirliliği* muhafaza etmesi ve konunun belli anlamda kendisi için değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer. Her şiirin ardında belli belirsiz de olsa daima şairin var olduğunu söyleyebilirim, onun özü, varlığı, ruhsal durumu, konular da *şairin* konusu olduğu için yalnız şiirde ortaya çıkar, şair her vaziyette Eliot'un kastettiği katışıksız olmama durumundadır. Aslında lirik şiir için, şairin kendisinden başka bir konusu olmadığına inanıyorum.

Şimdi *üçüncü* ve özel bir konuya geçiyor ve belki de sizin sormak istediğiniz soruyu siz sormadan ağızınızdan alıyorum. Yani şimdi kelimelerin ne olduğunu soracaksınız, lirik kuramcılar ve şairler sürekli kelimeden bahsediyorlar, bizim de kelimelerimiz var, onların kelimeleri farklı mı yani? –Kelime nedir? diyeceksiniz. Çok zor bir soru, fakat onu sizlere açıklamaya çalışacağım, bunu yaparken aslında kendi dencyimlerime dayanacağım, özel tarzdaki yaşantılarıma.

Doğada renkler ve sesler var, kelimeler yok. Goethe'de de okuduğumuz gibi «renklerin kavgasından yetkin ressamın doğmuş», kelimelerle olan ilişkinin öncelikli olduğunu ilâve etmeliyiz, bu ilişki öğrenilemez. Denge kurma sanatını öğrenebilirsiniz, ip üstünde cambazlık numaraları yapmayı da, çiviler üstünde yürümeyi de, ama kelimeyi büyüleyici bir şekilde yerleştirmeyi, bunu ya başarabilir, ya da başaramazsınız. Kelime, beynin fallusudur, merkezi ve ayrıca ulusal bir biçimde yerleşmiştir. Resimler, heykeller, sonatlar, senfoniler uluslararasıdır –şiirler asla. Şiir hep tercüme edilemez olarak tanımlanır. Bilinç kelimelere uyum sağlar, kelimelere akar. Unutmak –bu harfler ne demektir? Hiç, anlaşılmıyor. Ama bilinç belli bir doğrultuda onlarla bağıntılıdır, bu harflere çarpar, ve bu harfler yan yana getirilir bilincimizde, akustik ve duygusal olarak. Bundan dolayı Fransızcadaki *oublier* asla «unutmak» olmaz. Ya da iki kısa kapalı başlangıç hecesi ile *nevermore* ve sonra bize bataklık ve *la mort* çağrışımı yapan karanlık *more* asla demek değildir –*nevermore* daha güzel. Kelimeler bir haber ya da içerikten daha fazla etkilidirler, onlar bir yanda düşünce iken öte yanda doğadaki varlıkların özüne ve çift anlamlılığına sahiptirler.

Daha açık anlatabilmek için ürünlerimi yazdığım diğer bir devire geri döneceğim. Lirik *ben*'in kelime ile olan ilişkisi üzerine 1923 yılında yazdıklarımı size sunayım. Dinleyin lütfen:

«Denizde zoolojik sistemin altında epitel tüyler ile kaplı canlı organizmalar var. Epitel tüy, duymasal enerjinin ayırım öncesindeki hayvansal duyu organı, genelde dokunma organı ve denizin çevresiyle olan ilişkisidir. Bu epitel tüylerle kaplı bir insan düşünün, yalnız beyni değil, tüm organizması kaplı olsun. Bu tüylerin işlevleri özel, uyarı kayıtları ise oldukça keskin bir şekilde soyutlanmıştır: bu duyarlılık kelimeye yöneliktir, özellikle isme, biraz sığata, eylemsel bir oluşuma hemen hemen hiç yönelmez. Şifre ile ilgilidir, basılı resmi ile, siyah bir harfle, sadece onunla ilgilidir.»

Bu eski cümleleri bir süre için kesip epitel tüyleri öne çıkarmak istiyorum. Bu tüyler bir şeyi dokunarak yaklaşırlar, yani kelimeleri, ve bu yaklaşırlar dokunulan kelimeler hemen şifreler halinde

toplanıp üsluplu bir biçime girerler. Artık burda Ay, iki yüz yıl önce olduğu gibi çalılıklara ve vadiye doğmaz, dikkat edin, bu siyah harf artık bir sanat ürünü olmuştur, biz de doğa ve akıl arasındaki ara tabakayı görürüz, akıl tarafından biçimlendirilip teknik olarak sunuları burada ilk kez oyun içinde görürüz.

Bu epidel tüyler her zaman etkin değildirler, onların zamanı var. Lirik *ben* kırılmış bir *ben*'dir, kafes-*ben*, firar etmiş ve yası. İçinde bir an olsun ısınacağı anı bekler hep, «dalgalanma değeri» ile birlikte güneyli bütünlüklerini bekler, yani içinde ilişkiler çarpışmasının, ya da gerçekliğin parçalanmasının cereyan edebileceği sarhoşluk değerini bekler; bu parçalanma şiire özgürlük sağlar -kelimelerle.

İşte şimdi öyle bir an -dinlemeye devam edelim:

«Şimdi öyle bir an, kimi kez çok uzak da olmuyor. Bir kitabın, yok hayır, sayısız karmakarışık kitapların okunması sırasında devirlerin karışması, malzemelerin ve görüşlerin karışması, daha çok tipik katmanların açılması: vecid içinde, akıcı bir başlangıç. Şimdi uzun gecelerin verdiği yorgunlukla yapılanmada tavizkâr olmak çoğunlukla yararlı bu büyük an için. Şimdi belki de kelimeler çoktan birbirlerine yanaşıyor, birbirleriyle karışıyorlar, açıkça farkedilmese de, epidel tüyler dokunarak çekiyorlar onları. Belki o an mavi için bir yaklaşma doğar, ne güzel bir mutluluk, ne güzel bir yaşantı! Bütün boş ve zayıflatılmış kayıtları, bu tek renklilik için telkinsiz önsözleri düşünün, şimdi artık Sansibar'ın gökyüzü begonvil çiçeklerinin üstünden ve Gabes denizi kalbini efsunlayabilir, bu sonsuz ve güzel kelimeyi düşünün. Boş yere mavi demiyorum. O tamamiyle güneye özgü bir kelimedir, 'Ligurya kompleksinin' üssü, muazzam 'dalgalanma değeri', kendi kendine yanmanın başladığı 'ilişkiler çarpışmasının' ana maddesi, bunların üzerine aktıkları 'ölüm işareti', her 'solgun hipereminin' düzenine eklenen uzak zenginlikler. Peykenler, büyük taş bloklar, Lerna bataklıkları- doğrusu bunlar kısmen benim oluşturduğum adlar, fakat yaklaştıklarında, daha da çoğalırlar. Astarte, Geta, Heraklit -aslında bunlar da kitaplarımdan notlar, saatleri yaklaşınca, ormanlar tarafından Auletlerin saati olur, kanatlarını, sandallarını, taşıdıkları taçlarını şiire takdis armağanları ve öğeleri olarak sunarlar.

Kelimeler, kelimeler -İsimler! Onların sadece kanat çırpmaya ihtiyaçları var, ve binlerce yıldır uçuyorlar. Gelincik ormanını ele alın, kökleri arasında zarif küçük otlar, onların yukarısında nergis tarlaları, bütün yaprakları duman ve sis kaplamış, zeytin ağacında esen rüzgâr mermer basamaklardan yükselir, kaybolur uzaklarda görevini yapar -isterseniz zeytinleri ya da mistik öğretiyi ele alın- binlerce

yıldır uçuyorlar. Botanik ve coğrafi olanlar, insanlar ve ülkeler, tarihsel ve sistematik olarak kaybolmuş dünyaların hepsinin burada en parlak dönemleri var, düşleri var -bütün kayıtsızlıkların, ruhun bütün acıları, umutsuzlukları bu kavram kesitinin katmanlarında hissedilir.»

Ve 1923 yılındaki bu sözleri aşağıdaki cümlelerle bitiriyorum:

«Ayrıştıran ve birleştiren kelimenin oldukça zor açıklanabilir gücü. Hiçliğin biçim isteyen gücü altında biçimlerin sıkıştırıldığı saatlerin yabancı gücü. Şiirdeki çöküş ve geri dönüşlerle dolu kıtaların transandantal gerçekliği: bireyselliğin hükümsüzlüğü ve kosmolojik varoluş, şiir kıtalarında karşıt tezleri güzellik bulur, o denizleri ve gecenin yükselişini taşıyıp yaratıcılığı keyifsiz düşe dönüştürür: 'Asla ve her zaman.'»

Kelime hakkında daha fazla konuşmak istemiyorum. Burada kimi değişik özellikte birtakım şeylerin olduğunu anlatmayı başarabildim mi, bilmiyorum. Kelimelerin, karşılıklı uyum, büyü gibi etkileyici, onları ehil kılan, bu büyüye devam ettiren gizli bir varlığa sahip olduklarını kabullenmek durumundayız.

Bana öyle geliyor ki, hep uyanık olup analiz eden, sadece arada bir dalgınlık anında duraklayan bilincimizin önünde sınırlarını hissettiği son sırdır bu.

Bir an için geri dönelim. Size lirik alanında üç önemli konu sundum, yani ilk olarak, modern bir şiir nasıl olmamalı; ikincisi, bir şiirin oluşumu; üçüncüsü de kelimeler üzerine konuşmayı denedim. Alanımızda daha buna benzer çok özel konular var, çok fazla, örneğin bir diğer önemli konu da kafiye. Homer, Sappho, Horaz, Vergilius kafiye bilmiyorlardı, Walther von der Vogelweide ve ozanlarda kafiye vardır. Kafiye tarihçesiyle ilgilenen kimse, E. R. Curtius'un *Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağı* adlı eserinde oldukça geniş bilgileri bulabilir. Goethe'de oldukça tuhaf bir durumla karşılaştım: «Klopstock'dan beri kafiye kurtulduk» diyor -bugün Klopstock ve Hölderlin'in bize özümsettiği serbest ritimlerin sıradan kimselerin elinde kafiye daha dayanılmaz olduklarını söyleyebiliriz. Kafiye, mutlak düzenleme ilkesi ve şiir içinde bir denetim mekanizmasıdır. Sürekli kafiye kullanan Verlaine ve Rilke'nin kafiye bütün çekiciliğini son şairler olarak dile getirmek istemeleri bence açık, bunda kafiye bazen rafine olmuşluğu ve kutsallığı etkili kılınmakta. Belki de o zamandan beri kafiye belli ölçüde zayıflaması söz konusu olmuştur, binlerce şiir bize kafiye ve sonra gelen kafiye ona verdiği cevabı öğretmiştir; kimi yazarlar özel isimleri ve yabancı kelimeleri ilave ederek onu yenilemeyi deniyor, ama bu, kafiye eski konumunu geri getirmiyor. Bunun ilk olarak edebiyatta oluşma-

diğını Curtius'da gördüm; o, örneğin şöyle diyor: «Provansalılar kafiyeyi çok fazla yıpratmışlar—, az sayıda kafiyenin ustalıklı gösterisinde müzik baştan sayma olmuş ve anlam kaybolmuştur.» Lirik şair, kafiyeyi kendisinin değil, ama dilin yakınlaştırdığı bir ilke olarak algılar, onu sürekli inceleyerek ele alır, ve ona sık sık şüpheyle yaklaşır. Sözünü ettiğim, lirik üzerine yapılan amerikan anketinde kafiye ile ilgili bir soru da var, ve ben de size verilen bir yanıtı açıklamak istiyorum.

Randall Jarrel adında birisi şöyle diyor: «Doğrudan doğruya kullanılırsa, kendiliğinden yapısal bir yardımcı araç olarak kafiyenin benim için belli bir çekiciliği var. Ama düzensiz, canlı ve işitilmeyeni benim için en iyisidir derim.»

Bunlar, lirik alanının özel konularından birkaçı. Şimdi bunlara neden olan lirik *ben'e* bakalım, hem de en ağırlaştırılmış koşullar altında. Bu lirik şairler, ruhsal ve toplumsal olarak hangi yapıdalar, varlık olarak? Genel inanışa karşın onlar düş görmezler, başkaları görebilir, öncelikle düşleri yorumlayan kişilerdir, kendilerini düşlerden kelimelere getirtmelidirler. Aslında akılcı kişi ya da estetik bilimci değildirler, sanat yapırlar, yani onların sert ve sağlam bir beyine, dirençleri, bu arada kendilerine ait dirençleri de parçalayacak köpek dişli bir beyine ihtiyaçları var. Onlar, yarı volkandan yarı ataletten doğmuş tepkili küçük burjuvadırlar. Toplum ortamında hiç de ilginç değildirler –Ferrara'daki Tasso¹ gibi- bunlar çoktan geride kaldı, Leonoreler² yok, alınları değiştiren çilekten taçlar da yok. İdealist ya da titan değildirler, çoğu kez sessizce dinler, her şeyi hemen bitirmek istemezler, konuları sürekli kendi içlerinde taşırlar, yıllarca da susarlar. Valéry yirmi yıl susmuş, Rilke on dört yıl şiir yazmamış, daha sonra da *Duineser Elegie*'yi yayımlamıştır. Müzikte paralel durumu düşünün: Önce Wendsendonk şarkısı vardı «Rüyalar», sonra, yıllardan sonra *Tristan*'ın ikinci perdesi oluştu. Ve salt mahalli nedenlerden, mademki şimdi karşınızda durup bundan bahsediyorum, size üretilen şeylerin sadece yavaşlığını göstermek için özel bir anımı anlatacağım: *Statik Şiirler* adlı şiir kitabımda iki kitadan oluşan bir şiir var, fakat her iki kitabı da yirmi yıl ara ile yazıldı. İlk kitabını beğenmiştim, ama ikinciye bulamadım, ve sonunda yirmi yıllık dönem, alıştırmaya, inceleme, sonun-

¹. Goethe'nin ünlü klasik eseri olan *Torquato Tasso*'da oyunun kahramanı yazar Tasso, Ferrara sarayında fil dışı kuleda yaşar gibi bir durumdadır. –Ç. N..

². Aynı eserde adı gecen iki prenses. –Ç. N.

da ikinci kitabı yazmayı başardım. *Gecenin Dalgaları*¹ adlı şiir –insan uzun süre içinde taşıyor, bazen küçücük bir şiir için bu kadar uzun süre geçiyor. Peki ama, nedir bunlar? Eksantrik olanlar, tek odada oturanlar, onlar var olabilmek için varlıklarından vazgeçiyorlar, başkalarının bir şiiri olmaması olayların hikâyesi ya da bencilliğinin ustalığı diye adlandırsalar da, umurlarında değil. Aslında onlar sadece hayaldir, ve sonra bu hayaller ölür ve kendilerini bizzat çıktıkları çarmıhtan indirirler – nedir onları buna zorlayan? Bir şeyler zorlamış olmalı.

Bu tipi başka yönüyle tanıtmak için aşağıda söyleyeceklerime dikkatinizi çekmek istiyorum. Genelde hep bir arada adlandırılan, birbirleriyle aynıymış gibi düşünülen bir insan ile şair, bilim adamı ile sanatçı arasında nasıl belirgin bir fark olduğunu göz önüne getirin. Oldukça büyük! Sanatçı tamamıyla kendisine dönüktür. Avrupa'da bir doçent iki bin yıl önce kullanılan bakır alaşımı üzerinde çalışıyor. 1860 yılından 1948 yılına kadar sayı olarak dört bin yediyüz yirmidokuz tane analiz emrine amadedir, hepsi birlikte tanınmış ünlü otoritelerin aşağı yukarı üç bin sayfalık güvenilir kitapları emrine amadedir. Cambridge'de bugün kurşun metali ile ilgili ne düşünüldüğünü uluslararası kütüphane servisiyle sorabilir, uluslararası kütüphane ağı ile nerde ve hangi ülkelerde kimlerin aynı konuyla uğraştığını öğrenir. Fikir alışverişi, haberleşmeler –tam bilgi sahibi olur, emin olur, sonra belki de bir yarım adım daha ileri gider, bu yarım adımı birtakım dökümanlar ile belgeler, onun asla yalnız olmadığı görülür. Sanatçı için durum böyle mi ya? O yalnızdır, suskunluğa ve soytarılığa terk edilmiştir. Kendi kendisini savunur. İşine başlar ve yine kendisi bitirir. Hiç kimsenin duymadığı içten gelen bir sesi izler. Bu sesin nereden geldiğini bilmez, ona ne söylediğini de. Tek başına çalışır, hele özellikle her yüzyıl giderek belli milletlere ayrılmış, değişik dillerde yazan, genellikle birbirlerine yabancı daha az sayıda lirik şair yaşadığı için, lirik şair tek başına çalışır. «Phares», Fransızların dediği gibi birer «fener»dirler, uzun süre yaratıcı büyük denizleri aydınlatırlarsa da kendileri karanlıkta kalırlar.

Orada böyle bir *ben* durup bugün böyleyim, diyor. Bende de bu ruh hali var. Diyelim ki konuştuğum dil Almanca, yıllar süren geleceği ile, lirik şairlerin kazandırdıkları anlam ve ruh dolu kelimeleri ile emrine amadedir. Ama iki dünya savaşının dile soktuğu yabancı kelimeler, alıntılar, yargon, antik kalıntılar ile kısıtlanmış sokak deyimleri, argo ve diyalekt de benim mülkiyetimde. Gazetelerden felsefeden öğrendiğinden daha çok şey öğrenen, İncil'den çok gazetelere yakın

¹. *Welle der Nacht*

olan, eşyanın belli fiziksel akımına Nain ya da Lourdes'den daha çok inanan, nasıl dua edilirse öyle olduğunu yaşamış olan, bugünkü *ben* –hiçbiri diğerini örtmez– bu *ben*, bir tür mucize için, küçük bir kıta üzerine, *ben* ve onun dil hazinesi gibi iki kutup arasındaki gerginlik üzerine çalışıyor, *ben* ve kendi dil varlığı üzerine, eğrileri önce ayrılan, ama daha sonra birbirleriyle iç içe geçen elipsler üzerine çalışıyor.

ALBERT CAMUS
(1913–1960)

BAŞKALDIRI VE SANAT

1951

M L'homme révolté. Paris 1951. Burada: *Révolte et art*

T **Hüseyin Salihoğlu.** Almanca «Der Mensch in der Revolte. Essays. Neubearbeitet von Georges Schlocker unter Mitarbeit von François Bondy. Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1953»den yapılan bu çeviride yazının sadece «Roman et révolte» ile «Révolte et style» bölümlerini veriyoruz.

Roman ve Başkaldırı

Büyük ölçüde eski ve klasik yüzyıllarla aynı potada eriyen uymacı (konformist) edebiyatı, yeni çağla başlayan uymacı olmayan (nonkonformist) bir edebiyattan ayırmak mümkündür. Bu durumda birincisinde romanın ender olduğu fark edilecektir. Ortaya çıktığı hallerde ise, çok az istisna dışında, tarihle ilgisi olmayıp fantezi ürünüdür [Theagenes ve Charikleia¹, ya da Astrée²]. Bunlar roman değil uydurma hikâyelerdir. Buna karşın sonrakinde ise günümüze değin sürekli zenginleşen ve yaygınlaşan eleştirel ve devrimsel hareketle aynı zamanda yetkinleşen roman türü gerçekten gelişme gösterir. Roman da başkaldırının ruhu gibi aynı zamanda ortaya çıkar ve estetik alanda aynı ihtirası yansıtır.

Littre, romanına «düzyazı ile yazılmış uydurma hikâye» adını verir. Acaba roman sadece o mu? Buna karşın Katolik eleştirmen Stanislaus Fumet şöyle yazıyor: «Sanat, hedefi ne olursa olsun, her zaman tanrı ile cezayı gerektirecek bir rekabet içindedir.» Medeni du-

1. Yunanlı yazar Heliodoros'un on ciltlik romanının baş kişileri (M.S.3. yy.). –Ç. N.

2. Honoré d'Urfé'nin çoban romanı (1568–1625). –Ç. N.

rum karşısındaki bir rekabetten söz etmektense tanrı karşısında bir rekabetten söz etmek gerçekten daha doğru olacaktır. Thibaudet, Balzac'a ilişkin konuşmasında benzer düşüncüyü dile getirmişti: «*Comédie humaine*, bu tanrı babanın *emitsiyonudur*.» Kapalı dünyaları, ya da hazır tipleri yaratmak büyük edebiyatın uğraşısıdır anlaşılan. Batı dünyası büyük eserlerinde günlük yaşamı nakletmekle sınırlamıyor kendini. Durmadan yaşamı aşırı etkileyen büyük somut düşlemleri göz önünde tutup izliyor.

Bütün bunlardan sonra roman yazmak, ya da okumak özel etkinliklerdir. Bir hikâyeyi gerçek olaylardan yola çıkarak yeni bir düzenleme ile kurmanın kaçınılmaz hiçbir yanı yok, ama hiçbir zorunlu yanı da yoktur. Yazarın ve okurun eğlenmesini de içine alan bir açıklama doğru olsa bile, insanların çoğunun özellikle de kurmaca hikâyelerde ne tür bir zorunluluktan ortaya çıkan eğlenceyi bulup onlara ilgi duyabiliyor sorusu elbette sorulmalı. Devrimci eleştiri, katıksız romanı yapacağı hiçbir şeyi olmayan düşlem gücünün kaçış devimini olarak lanetliyor. Dil, genel kullanımında «romanı» yine beceriksiz bir gazetecinin yalan hikâyesi olarak adlandırır. Birkaç kurban önünde dil kullanımı ayrıca genç kızların olasılıklar karşısında «romantik» (romanesques) olmalarını istiyordu. Bundan, bu idealist yaratıkların yaşamın gerçeklerini hesaba almadıkları anlaşıyordu. Genel olarak romantikliğin (romanesque) yaşamdan ayrıldığı ve onu güzelleştirip ele verdiği görüşü her zaman egemen olmuştur. Romanın söylem biçimine en basit ve yaygın tarzda bakmanın püf noktası, onda bir kaçış uygulanmasını görmekte yatar. Sağduyu, devrimci eleştiri ile aynı görüştedir.

Ama roman aracılığı ile kimden kaçılıyor? Aşırı derecede çiğnenmiş olarak kabul edilen bir gerçekten mi? Mutlu insanlar da roman okur; çok büyük acı, okuma zevkini her zaman ortadan kaldırmıştır. Öte yandan roman dünyası, bizi canlı olarak sürekli kuşatan yaratıkların bulunduğu diğer dünyadan şüphesiz daha az ağırlığa ve güncelliğe sahiptir. Hangi büyüleme bizi Adolphe¹ ile Benjamin Constant'tan daha içli dışlı, Kont Mosca² ile bizim meslektaşlarımız olan ahlâkçılardan daha samimi kılıyor? Balzac günün birinde siyaset ve dünyanın yazgısı üzerine yaptığı uzun bir konuşmayı şu sözlerle bitiriyordu: «Ve artık yeniden ciddi şeylerden konuşalım»; kendi romanlarından söz etmek istiyordu. Roman dünyasının tartışılmaz ağır-

lığı olan sebatla, iki yüzyıldan beri roman yazarlarının dehasının bize aktardığı sayısız mitleri ciddiye almamız kaçış eğilimiyle yeterli derecede açıklanamaz. Romanla ilgili her etkinliğin gerçeğin bir tür reddedilmesinin önşartı olduğu kuşku götürmez. Ancak bu ret basit bir kaçış anlamına gelmez. Orada güzel ruhun geri çekilme hareketini mi görmeliyiz, Hegel'e göre o düş kırıklığı içinde yarattığı ve sadece ahlâkın egemen olduğu yapay bir dünyayı mı? Bu arada ahlâk romanının büyük edebiyatla bir ilgisi kalmadı; gül kırmızısı romanların en iyisi «Paul et Virginie»¹ gerçekten acındıran bir kitap, teselli bulacak hiçbir şey sunmuyor.

Çelişki şurada yatıyor: İnsan dünyayı mevcut haliyle reddediyor, ama oradan kaçmak da istemiyor. Gerçekten de insanlar dünyaya değer veriyorlar, onu terketmek istemiyorlar. Hiçbir şekilde onu dikkatlerinden kaçırmıyorlar, buna karşın kendilerini orada çok az yuvada hissetmenin acısını çekiyorlar. Kendi vatanlarında sürgün yaşayan garip dünya yurttaşları. Dolu dolu yaşanan parlak anların dışında bütün gerçekler onlara eksik geliyor. Eylemleri başka eylemler içinde kayboluyor, beklenmedik bir görünümle geri dönüyor, yargılıyor, Tantalusun suyu gibi henüz bilinmeyen bir kavşağa doğru akıp gidiyor. Kavşağı tanımak, nehrin akışına hakim olmak, yaşamı yazgı olarak ele almak, bunlar onların anavatanlarının güvenilir yerinde bile duydukları gerçek özlemlerdir. Ama en azından bilgi yönünden kendisi ile uzlaşabilecek olan bu görünüm, esasen ortaya çıkarsa, sadece kaçamak anda ortaya çıkar, ölüm anında: orada her şey tamamlanır. Bir kez daha dünyada olmak için bir daha asla varolunmaz.

Burada çok sayıda insanın başkalarının yaşamına karşı duyduğu uğursuz kıskançlık belli eder kendini. Bu varlıkları dıştan algılıyoruz ve onlara gerçekte sahip olamayacakları tutarlılık ve birliktelik bahsediyoruz, ama gözlemciye besbelli ki apaçık görünüyorlar. O sadece bu yaşamın doruk hatlarını görüyor, onları yavaş yavaş kemiren ayrıntılardan haberi yok. Biz sanatçılar olarak bu varlıklar karşısında çalışıyoruz. Onlardan ilkel biçimde roman oluşturuyoruz. Bu anlamda herkes kendi yaşamından bir roman ortaya çıkarmak arayışına girer. Dileriz ki sevgi sürekli olsun, ve öyle olmadığını da biliyoruz; bir mucize olarak bütün bir yaşam boyu sürse bile, yine de tamamlanmamış olur. Ebedi olduğunu bilseydik belki de süreklilik için duyduğumuz doyumsuz gereksinimle yeryüzünün acısını daha iyi anlardık. Büyük ruhların bazen sancının kendinden çok sürmemesi gerçeği üzerine daha çok dehşete kapılırlarmış gibi görünüyor. Madem

¹. Benjamin Constant de Rebecque'in (1767-1830) psikolojik romanının kahramanı. -Ç. N.

². Stendhal'in «La Chartreuse de Parme» adlı romanında bir kişi. -Ç. N.

¹. Bernardin de Saint-Pierre'in (1737-1814) romanı. -Ç. N.

hiç bitmeyen bir mutluluk yoktur, uzun süren bir mutluluk hiç değilse bir yazgı yaratabilir. Fakat hayır, bizim en kötü ıstıraplarımız da günün birinde bitecek. Bir sabah, bu denli çok ümitsizlik nöbetlerinden sonra, yaşamak için bastırılamayan bir heves bize her şeyin geçtiğini ve acının, mutluluğun yanında hiçbir anlamı olmadığını müjdeleyecek.

Ele geçirmek hevesi, devam etme arzusunun sadece bir başka biçimidir; zayıf aşk sarhoşluğunu ortaya çıkaran odur. En çok sevdiğimiz ve bizi en çok seven de dahil hiçbir yaratık hiçbir zaman tasarrufumuzda değildir. Sevgililerin zaman zaman ayrı ayrı öldükleri ve her zaman birbirinden ayrı doğdukları acımasız dünyamızda bir yaratığın tam olarak tasarruf edilmesi, onunla bir yaşam boyu mutlak birliktelik, imkânsızın istenmesidir. Sahip olma hevesi o denli doyumsuzdur ki onu bizzat sevgi yaşatabiliyor. Buna göre sevmek demek, sevgiliyi duygusuz hale getirmek demektir. Yalnızlaşmış aşğın şu andan itibaren utanma dolu acısı artık pek de öyle sevilmediğinde değil, daha çok diğerinin hâlâ sevebildiğini ve sevmek zorunda olduğunu bilmesinde yatar. İstisnai durumda her devam etme ve sahip olma hırsı tarafından kemirilen insan, sevdiği varlıklara duyarsızlık ya da ölüm diler. Bu, gerçek başkaldırıdır. En azından bir gün süreyle varlıkların ve dünyanın mutlak dokunulmazlığını istemeyenler, bu dileğin olanaksızlığı karşısında özlem ve takatsizlikten titremeyenler, ondan sonra sürekli mutlak olanın özlemi içinde yığın, yarım mutlulukla sevmeyi denemek için kendini mahvetmeyenler, -bunlar başkaldırının gerçeğini ve onun tahrir eden hırsını kavrayamazlar. Ama varlıklar her zaman kaçıp kurtulurlar ve biz de onlardan kurtuluruz; onların kesin projeleri yoktur. Böyle görünce, yaşam tatsız ve uyumsuzdur. Onların biçimleri arkasından koşan, onları hiçbir zaman bulamayan bir devinim. İnsan bütün parçalanmışlığı ile, kendisine içinde hükmedebileceği sınırları koyabilecek bu biçimi boşu boşuna arıyor. Bu dünyada sadece yaşayan tek bir şeyin biçimi olmayıdı, o zaman insan o biçimle barışık olurdu.

Nihayet, eğer çok vasat bir bilinç düzeyinin üstüne çıkmış ise kendi varlığında eksik olan birliği sağlamak için bitkin düşene kadar formül aramayan, ya da davranış tarzı aramayan hiçbir varlık yoktur. İster öyle görünsün, ister yapsın, züppe de, devrimci de varolabilmek için, bu dünyada olabilmek için birlik ister. Nasıl ki patetik ve çaresiz aşk ilişkilerinde bunlardan biri, serüveninden sonuna kadar götürüp doğru vurgulayarak anlatılan bir hikâye yapacağı kelimeyi, jestleri ya da durumu bulmayı umar, aynı şekilde herkes her şeyi bitirecek sözü kendine ya yaratır, ya da yakalar. Yaşamak yeterli değil, ölümü bek-

lemek zorunda olmamak koşuluyla insanın yazgıya gereksinimi var. İnsanoglunun yaşadığı dünyadan daha iyisini hayal ettiğini söylemek doğru olur. Ama daha iyi burada «başka» anlamında değil, «birlik oluşturan» anlamındadır. Kalbi, lime lime olmuş dünyanın üstüne çıkaran, ama ondan ayırmayan müthiş bir arzu, birlik ateşi. Bu arzu vasat bir kaçısa gitmez, aksine daha inatçı bir isteme ulaşır. İster din olsun, ister cinayet, eninde sonunda her insani çaba bu akıl dışı arzuya boyun eğer ve biçimi olmayan hayata biçim vermeyi dener. Tanrıya tapmak, ya da insanı yok etmek gibi eşit iki eylemin ikisi de roman yaratmaya götürür, onu ciddiye alacak bir hale sokar.

Eğer eylemin biçim bulduğu, her şeyi bitiren sözlerin konuşulduğu, varlıkların varlıklara teslim olduğu, her yaşamın bir yazgı görünümü aldığı şu dünya değilse, nedir o zaman roman.¹ Roman dünyası, insanın çok içten arzusuna göre düzeltilen bizim bu dünyamızdan başkası değil. Çünkü söz konusu olan gerçekten aynı dünyadır. Acı aynı acıdır, yalan ve sevgi de aynıdır. Kahramanlar bizim dilimizi konuşur, bizim gibi zaafı ve güçlü tarafları var. Onların dünyası bizimkinden daha güzel ve daha ahlâklı değil. Ama en azından onlar yazgılarının hedefine kadar koşuyorlar, hatta hiçbir zaman tutkularının son noktasına kadar giden kahramanlardan daha üzüntü verici değildir: Kirilow ve Stawrogin, Madam Graslin², Julien Sorel ya da Prens de Kleve. Onlar için artık ölçümüz yok, çünkü bizim hiçbir zaman tamamlamayacak şeylerimizi onlar tamamlıyor.

Madame de la Fayette, «Princesse de Clèves»i bütün deneyimlerinin en acıklı olanlarından elde etmiştir. Kuşkusuz o Madame de Clèves'dir, hem de değildir. Fark nerede? Madame de la Fayette'in manastıra gitmemesinde ve onun çevresinden kimsenin ümitsizlikten kaybolmamasında. O mutlaka bu mukayese edilmez aşkın hüzünlü anını en azından tanımıştır. Ama bir son nokta olmamış, o sevgiyi yaşatmış, sevginin yaşamaması sayesinde onu uzatmış ve nihayet eğer ona dilsel kusursuz bir ifadenin asaletini vermemiş olsaydı, kendisi de dahil hiç kimse bu konuyu tanımazdı. Gobineau'nun «Pleiaden»inde Sophie Tonska ile Kasimir'inkinden daha romantik [plus romanesque] ve daha güzel hikâye yoktur. Duyarlı ve güzel kadın olan Sophie -Stendhal'ın «beni sadece yüce karakterli kadınlar mutlu edebilirler» ifadesini doğrular-, Kasimir'i kendine olan aşkını

1. Roman sadece özelemlerden, ümitsizliklerden ve eksiklerden söz ediyor olsa bile biçim ve selamet yaratır. Ümitsizliğin adını koymak demek onu aşmak demektir. «Ümitsizliğin edebiyatı» kendi içinde çelişkilidir.

2. Balzac'ın «Curé de village»ının baş kişisi. -Ç. N.

dile getirmesi için zorlar. Sevmeye alışmış olan Sophie'nin kendini her gün gören ve buna rağmen tahrik edici sakinliğini asla kaybetmeyen bu insan karşısında sabri tükenir. Kasimir aşkını gerçekten itiraf eder, ama hukuksal görüş bildirimini gibi. Kadını incelemiştir, onu kadının kendini tanıdığı kadar tanımaktadır. bu aşk olmadan yaşayamayacağını biliyor, ama geleceği olmadığından da emindir. Artık bu aşk ve ona olan ümitsizliği konusunda onunla konuşmaya ve servetini, kendisine gözü kapalı seçilen bir kent varoşunda yerleşmesine [bu Wilna olmalı] ve orada yoksulluk içinde ölümü beklemesine olanak verecek önemsiz bir gelir kalması koşuluyla ona bırakmaya karar vermiştir –kadın zengin olduğu için bu jestin hiçbir anlamı yoktur. Kasimir ayrıca Sophie'den yaşam için zorunlu olanı almak düşüncesinin insani zaafın kabullenilmesi anlamına geldiğini ve sadece ona izin verdiğini anlar; bunun dışında sadece uzun aralıklarla zarf içinde üzerine Sophie'nin adını yazdığı beyaz bir yaprak kâğıt göndermek ister. Sophie önce öfkelenir, sonra şaşırır, sonra üzülmüş ve nihayet kabul eder; her şey Kasimir'in öngördüğü gibi cereyan eder. Üzüntülü tutkusundan Wilna'da ölür. Romansal olanın böyle belli bir mantığı oluyor. Yaşamda asla rastlanmayan o tür acıklı durumların sürekliliği olmadan güzel hikâye olmaz. Bunları ancak –gerçeklerden esinlenen- hayal yoluyla bulabilirsiniz. Gobineau, Wilna'ya gitmiş olsaydı, orada sıkılır ve geri dönerdi, ya da orada yerleşir keyfine bakardı. Ama Kasimir kendini değiştirmek zevkünden yoksundur, sabah vaktinin selamet getirdiğini bilmiyor. Cehenneme ulaşmak için ölümden de öteye gitmek isteyen Heathcliff gibi sonuna kadar gidiyor.

Burada karşımıza çıkan düş dünyasıdır, bu dünya düzeltilerek yaratılmış bir dünya, orada isterse ölüme kadar devam edecek bir acının bulunduğu, tutkuların hiçbir zaman yönünün değiştirilemediği, varlıkların sabit fikirli olduğu ve her zaman karşılıklı olarak hazır bulunduğu bir dünya. Nihayet insan burada kendi kendine biçim verip sakinleştirici sınırlama getirir, kendi yaşam koşullarından hareketle bu sınırlamaya boşuna ısrar eder. Roman yazgıyı ölçüye göre hazırlar. Böylece yaradılışla rekabet edip geçici olarak ölümü yener. En ünlü romanların ayrıntılara inen çözümlemesi yapılsa, her defasında başka perspektiflerden olmak üzere, romanın özünün bu sürdürülen düzeltmede yattığını gösterirdi; bu düzeltmenin doğrultusu her zaman aynı olup sanatçının yaşam deneyimine dayanarak oluşturduğu doğrultudur. Bu düzeltme kesinlikle etik ya da biçimsel olmayıp öncelikle birliği hedef alır ve bu sayede metafizik bir ihtiyacı yansıtır. Bu zeminde roman önce ölem dolu, ya da başkaldırıcı duygunun hizmetindeki zekâ çalışmasıdır. Bu arayış fransız çözümleyici roma-

nında incelenebilir, ama aynı şekilde Melville'de, Balzac'ta, Dostoyevskiy ya da Tolstoy'da da. Bizim amacımız için roman dünyasının karşıt uçlarında bulunan ve Proust ile amerikan romanı tarafından temsil edilen iki doğrultunun karşılaştırılması yeterli olacaktır.

Amerikan romanı¹ birliğini insanları basitleştirerek, ister ögesel olsun, ister dış tepkileri ve tavırları bakımından olsun, sağlamayı dener. Klasik romanlarımızda cereyan ettiği gibi başkalarının yanında herkesin tercih ettiği imgeyi geliştirmek için bir duygu ya da tutkuyu seçmez. Çözümlemeyi ve insan tavrını açıklayıp zıtlıkları dengeleyerek belli bir uyum içine sokacak derin ruhsal güdülerin arayışını reddeder. Bu nedenle bu romanın birliği sadece aydınlatmanın birliğidir. Onun tekniği insanları farklı jestlerle dış yönden betimlemekte, konuşmaları, tekrarları da içine alacak şekilde yorumsuz vermekte² ve nihayet insanlar sanki günlük otomatizmleri sayesinde eksiksiz tanımlanıyorlarmış gibi yapmakta yatar. Bu makina ortamında insanlar gerçekte benzeşirler ve böylece bu komik dünya, içindeki kişilerin fiziksel özelliklerinin bile değiştirilebilir görünmesiyle kendini açıklar. Bu tekniğe sadece bir yanlış anlama sonucunda gerçekçi adı verildi. Gerçekçiliğin sanat için anlaşılabilir bir kavram olduğu bir yana –bunu göreceğiz– roman dünyasının amacı gerçekliği bütünüyle yansıtmak değil, onun tamamen keyfi olarak değiştirilmiş biçimini vermektir. Bir bozma sonucunda ortaya çıkmaktadır, gerçeğin maksatlardan bir biçimde bozulmasından. Bu şekilde elde edilen birlik basitleştirilmiş bir birliktir, insanlar ve dünya tesviye edilmiştir. İnsanların birliğini bozan ve onları birbirinden ayıran eylemleri sanki bu roman yazarları için iç yaşamı gibi görünüyor. Ayrıca bu şüphede kısmen haklılık payı var. Ama bu sanatın kaynağında olan başkaldırı, yeterliliğini sadece birliğini bu iç gerçeklikten yola çıkarak elde ederse oluşturur, onu yadsıyarak değil. Onu tamamen yadsımak demek hayali bir insanla ilişkilendirmek demektir. Kara roman aynı zamanda gül kırmızısı romandır, gül kırmızısı romandan biçimselin boşluğunu almış. Kendi tarzında ahlâkidir³. İnsan vücudunun kendine indirgenmiş yaşamı, çelişkili bir biçimde soyut, temelsiz ve amaçsız bir dünya oluşturur; gerçeklik bu dünyayı hep yadsır. İnsanların camekândan

1. Elbetteki bu otuzlu ve kırklı yılların «sert» romanıyla ilgilidir, XIX. yüzyılın muhteşem gelişme çağıyla değil.

2. Bu çağın büyük yazarı olan Faulkner'de bile iç monolog düşüncenin kabuğunu ortaya koyar.

3. Bernardin de Saint-Pierre ve Marquis de Sade farklı endeksle donatılırsa propaganda romanının yaratıcılarıdır.

gözlendiği izlenimini veren, iç yaşamdan arınmış bu roman, sözde sadece sıradan insanları konu edip mantıksal olarak hastalıklı olanı sahneye çağırarak biter. Böylece bu dünyada bulunan önemli sayıda «suçsuzlar» açıklanmış olur. Suçsuz insan böyle bir girişimin ideal konusudur, çünkü o tam olarak sadece kendi tavrıyla tanımlanır. İçinde mutsuz otomatların aşırı makinasal tutarlılık içinde yaşadığı bu ümitsiz dünyanın simgesidir o. Bu dünya amerikan romancıları tarafından heyecanlı, ama modern dünya karşısında etkisiz bir protesto olarak ortaya çıkarıldı.

Proust'a gelince, o sistematik olarak gözlemlenen gerçeklikten hareketle yeri hiçbir şeyle doldurulamayan kapalı bir dünya yaratmak uğraşı vermiştir; kendisine ait olan bu dünya sadece nesnelerin kaçışını ve ölümü yenişini gösteriyordu. Ama onun araçları tamamen farklıdır. Bunlar daha çok romancının en gizemli geçmişi içinden arayıp çıkardığı, büyük titizlikle seçilen mükemmel anların kolleksiyonundan oluşuyor. Anılarda hiçbir iz bırakmadıklarından dolayı çok uzun ölü mesafeler, yaşamdan bu şekilde çıkarıp atılır. Amerikan romanının dünyası belleksiz insanların dünyası ise, Proust'un dünyası tek başına bir bellektir. Doğrusu, burada söz konusu olan belleklerin en kılı kırk yararı ve en iddialı olanıdır, öyle bir bellek ki dünyanın dağılımlığını reddedip tekrar keşfedilen bir rayihadan yeni ve eski dünyanın sırrını elde eder. Proust iç yaşamı seçer, bu yaşamdan daha içte olan bir iç yaşamı; gerçek kapsamında unutulmaya uygun olanı değil, yani makinasal olanı, kör dünyayı seçmez. Ama gerçeği reddetmesi onun için gerçeği yadsıması sonucunu doğurmaz. Makinasal olanı bastırarak amerikan romanına uyacak hatayı yapmaz. Aksine o daha yüksek bir birlikte kaybolanın anısıyla bugünkü izlenimi, altüst olmuş yaşamla eskinin güzel günlerini birleştirir.

Mutluluk ve gençlik ortamına yeniden dönmek zordur. Denizin kumsalında serpiyen körpe genç kızlar gülüp gevezelik ederler hep, ama onlara bakan kimse yavaş yavaş onları daha önce aşık olduğu birisindeki gibi sevme hakkını kaybeder, sevilme güçlerini kaybederler. Proust'un karasevdası bu yapıdadır. Bu melankoli, varlığın hepsini onun kendi içinden birdenbire çıkartıp reddedecek kadar güçlüydü. Ama yüzlere ve ışığa olan sevgisi aynı zamanda bu dünyaya bağlıyordu onu. Mutlu tatil günlerinin yitirilmiş olmasına gönlü razı oluyordu. Onları yeniden yaratmayı ve ölüm karşısında, vakti geldiğinde geçmişin ebedi bir şimdide eskisinden daha gerçek ve kökensel olarak tekrar vücut bulacağını kanıtlamayı kendine ödev biliyordu. O halde «Temps perdu»nun ruhsal çözümlenmesi sadece güçlü bir sanat aracıdır. Proust'un gerçek büyüklüğü dağınık bir dünyayı toparlayıp

ona hem de parçalanma düzeyinde anlam veren «Temps retrouvé»yi yazmış olmasındadır. Biçimlerin aralıksız kaçışını ve sadece anımsama ve zekâ vasıtasıyla insan birliğinin titreyen simgelerini ortaya çıkarması, ölümünden kısa süre önceki zorlu galibiyetidir. Kendini bir bütün olarak canlandırması, kapalı ve tekvücut olmuş bir dünya olarak yansıtmayı, bu tarzdaki bir eserin yaradılışa karşı meydan okuyuşudur. Bu, pişmanlık duyacak hiçbir şeyleri olmayan eserleri tanımlar.

Proust'un dünyasının tanrısız bir dünya olduğu söylenebilir. Eğer bu doğruysa orada hiçbir zaman tanrıdan söz edilmediğinden değil, aksine bu dünyanın biraz kapanmış bitmiş olma hırsı bulunduğu ve ebediyete insan çehresi vermek isteyişindendir. «Temps retrouvé» en azından amaç olarak tanrısız bir ebediyettir. Konuya böyle bakılırsa Proust'un yapıtı insanın ölüm tarafından tehdit edilen yaşam koşullarına karşı girişimlerinin en ölçüsüz ve en tipik olanıdır. Proust, roman sanatının bize bu haliyle zorla dikte ettirilmiş olan ve tarafımızdan reddedilen yaradılışın bizzat kendisini düzene soktuğunu göstermiştir. Görüşlerinin en az birinde bu sanat, yaratana karşı yarattığı seçmekte yatar. Ama daha büyük derinlikte kendini dünyanın güzelliğiyle birleştirir, ya da ölüm ve unutulma güçlerine karşı varlıklarla birleştirir. Bu sanatın başkaldırısı bu tarzda yaratıcıdır.

Başkaldırı ve Üslûp

Sanatçının gerçeği işleme tarzı onun reddedişinin derecesini gösterir. Ne var ki, gerçeğin en azından bir kısmıyla mutabık olduğunu, kendi yarattığı dünyada koruduğu gerçeklik ele verir; bunu oluşumun karanlıklarından çıkarıp yaradılışın aydınlığına getirmektedir. Özel durumlarla ve tamamiyle reddetme söz konusu olduğu zaman, gerçeklik bütünüyle dışlanır, bize de katıksız biçimsel eserler kalır. Eğer sanatçı buna karşı ham gerçekliği tanırsamak için bir seçim yaparsa –çoğunlukla sanatla ilgili olmayan sebeplerden dolayı–, o zaman realizmi elde ederiz. Başkaldırı ile mutabakatın, tasvip ile yadsımanın birbirine çok bağlı olduğu birinci durumda sanatsal yaratmanın kökensel devinimi gerçeğin reddi lehine tahrif edilir. O zaman geriye, biçimsele kaçış kalıyor; çağımız bununla ilgili çok sayıda örnek verdi, bunların kökeninin hiçlikte olduğu biliniyor. İkinci durumda sanatçı dünyadaki her türlü ayrıcalıklı görüşü kaldırmak suretiyle ona birlik vermek ister. Bu durumda basitleştirilmiş de olsa birlik ihtiyacında olduğunu kabul eder. Ama o da sanatsal yaratmayı yükseltecek

olan ilk iddiadan vazgeçer. Yaratıcı bilincin göreceli özgürlüğünü etkili bir biçimde yadsıyabilmek için dünyanın doğrudan bütünlüğünü savunur. Yaratıcı eylem kendini eserlerin bu iki tarzında yadsır. Başlangıçta gerçekliğin sadece bir görüşünü reddederken bir diğerini kabul ediyordu. Şimdi acaba gerçekliği bütünüyle atıyor mu, yoksa sadece uygun mu görüyor, bu konuda kendini her defasında yalanlıyor, hem mutlak yadsıma hem de mutlak tasvip etme durumunda. Görüleceği gibi bu çözümleme estetik zeminde tarih zemininde özetlediğimiz çözümleme ile birleşiyor.

Ama nasıl ki eninde sonunda bir değer öngörmeyen hiçlik yoksa, kendi hakkında kafa yorup, kendisiyle çelişmeksizin sona eren materyalizm yoksa, aynı şekilde biçimsel sanat ve gerçekçi sanat da saçma kavramlardır. Gorgo, kuşkusuz hayali bir yaratımdır; fakat onun ağzı ve onu süsleyen yılanlar doğada var. Formalizm kendini gerçekçi içerikten boşaltmayı fazlasıyla başarsa da, onu bekleyen bir sınır her zaman vardır. Hatta bazen nezdinde soyut resmin son bulduğu katıksız geometri bile dış dünyadan rengi ve perspektifsel özellikleri alır. Gerçek formalizm susmaktır. Realizmin gerçeğin keyfi yorumuyla minimum derecede anlaşabileceği iddiası da yanlıştır. En iyi fotoğraf bile gerçeğe ihanet eder, çünkü o bir seçim sonucu ortaya çıkıp gerçeğe kendisinde olmayan bir sınırlama getiriyor. Gerçekçi sanatçı ile formalist sanatçı birliği araştırır, olmadığı zaman gerçeklikte, onun ham durumda, dolayısıyla her gerçekliği temizlediklerine inandıkları düşlem gücünün yaratılarında arar. Oysa sanatsal birlik sanatçının gerçek üzerinde yaptığı değişiklik sonunda ortaya çıkar. O ne biri, ne de öbürü olmaksızın düşünülebilir. Sanatçı diliyle ve gerçeklikten elde ettiği öğelerin yeni düzenlemesiyle yaptığı bu düzeltmeye¹ üslûp adı verilir; bu düzeltme yeni yaratılan dünyaya birlik sağlayıp sınırlar koyar. Bunların yardımıyla başkaldıran herkes dünyaya bir yasa koymayı amaçlar, birkaç deha bunu başarır. «Yazarlar», der Shelly, «dünyanın kabul edilmemiş yasa koyucularıdır».

Roman sanatı kökeni itibariyle esasen bu misyona örnek olmaksızın başka bir şey değildir. Gerçeği ne tamamen uygun görebilir, ne de ona tamamen uzak durabilir. Düşlem gücünün katıksız ürünü yoktur, eğer bu ürün ülkücü bir romanda mevcut olsa tamamen cisimsiz, sanatsal anlamdan yoksun olurdu, birlik arayan aklın başlıca istemi

¹. Delacroit –bu teşhis önemlidir– «nesnelerin görünüşünü doğruluk gücü ile bozan kaskatı perspektifleri[gerçeklikteki]» düzeltmek gerektiğini belirtir.

olduğundan bu birlik açıklanabilirdi. Öte yandan saf mantığın ürünü olan birlik de sahte bir birliktir, çünkü gerçeğe dayanmaz. Gül kırmızı [ya da kara] romanla ahlâk romanları bu yasaya boyun eğmedikleri [büyük ya da küçük] ölçüde sanattan uzaklaşırlar. Buna karşın gerçek roman yaratımı gerçeği kullanır, kan harareti ve çılgın atan tutkularıyla birlikte sadece onu kullanır. Kuşkusuz, gerçeği değiştiren bir şey daha ekler.

Benzer bir şeyi, gerçeğin içeriği ile birlikte doğrudan yansıtması olmayı genelde gerçekçi roman adı verilen roman da ister. Gerçeğin öğelerinin herhangi bir seçim yapmaksızın yansıtılması düşünülebilseydi, yaradılışın verimsiz bir tekrarı anlamına gelirdi. Gerçekçilik sadece ıspanyol sanatının harikulâde bir biçimde sezdirdiği dini dehanın ifade aracı olurdu, ya da bir başka aşırılıkta, hazırla yetinen ve ona öykünen maymunların sanatı. Sanat gerçekten hiçbir zaman gerçekçi değildir; zaman zaman gerçekçi olmayı denemiştir. Gerçekten gerçekçi olabilmek için bir canlandırma son bulmamak için kararlı olmalı. Stendhal'ın Lucien Leuwen'in salona girişini bir cümle ile betimlediği yerde gerçekçi sanatçı, mantığını izlerse kişilerle ve mekân donanımlarıyla ilgili betimlemeler için ciltler dolusu yazı yazmaya gerek duyardı, bu arada yığınla ayrıntıyı çekip aktarmayı da başaramazdı. Gerçekçilik sonu olmayan bir sayma işlemidir. Böylece gerçek hırsının fethetme olduğunu ele verir, ama bu fetih gerçek dünyanın birliğinin fethi değil, bütünlüğünün fethidir. Onun neden her totaliter devrimin resmi estetiği olduğu artık anlaşılıyor. Ama bu estetik olanaksızlığını çoktan kanıtlamış. Gerçekçi romanlar istemeyerek gerçek arasından seçim yaparlar, çünkü seçim ve gerçeğin aşılması düşünmenin ve kendini ifade etmenin¹ koşullarıdır. Yazmak seçim yapmak demektir. Gerçek ve ideal karşısında gerçekçi romandan gizli eğilimli roman yapan bir keyfilik vardır. Roman dünyasının birliğini gerçeğin bütünlüğüne bağlamak sadece *a priori* bir yargı yardımıyla mümkün olur ki o, sisteme uygun olmayı gerçeğin dışına iter. Sosyalist denen gerçekçiliğin hiçlik mantığı sayesinde ahlâki romanın ve propaganda edebiyatının bütün güçlerle teşvik edilmesine ihtiyacı bulunmaktadır.

İster olaylar yaratıcıyı esir etsinler, ister yaratıcı bütün olayları yadsımaya kalksın, her iki durumda da yaratı hiçlik sanatının önemsiz oluşumu durumuna düşer. Mesele uygarlıkla ilgili olduğu gibi yaratı

¹. Delacroit bunu ikna edici bir biçimde gösterir: «Eğer realizm anlamsız bir kelime olsaydı tüm insanların nesneleri zihinsel olarak kendine mal etmek için aynı anlığı aynı tarz ve sureti olurdu.»

ile de ilgilidir: her ikisinin de önkoşulu biçim ile madde, olmak ile bilinç, tarih ile değer arasında kesintisiz bir gerilimdir. Denge bozulursa diktatörlük ya da anarşi, propaganda ya da biçim saçmalığı ortaya çıkar. Her iki durumda da akıl tarafından yönlendirilen özgürlükle eş zamanlı olmasından dolayı yaratma olanaksızdır. Modern sanat ister soyutluğun çekim gücüne ve biçimin karanlığına dayanamayıp ezilsin, ister en kaba ve en saf realizmin kamçısına başvursun, bu sanat hemen hemen bütünüyle tiran ve köle sanatıdır, yaratıcı değil.

İçeriğin biçimi patlattığı bir eser, biçimin içeriği boğduğu bir eser, sadece düş kırıklığına uğramış ve uğramakta olan bir birlikten söz eder. Diğerlerinde olduğu gibi bu alanda da üslûp birliği bulunmayan her birlik, bozmak demektir. Bir sanatçı tarafından seçilmiş bir bakış açısı olsa da, yaratıcıların hepsi için geçerli olacak bir ilke var: üslûplaştırma, gerçeği ve aynı zamanda gerçeğe biçim veren bilinci öngörür. Bunlar sayesinde yaratıcının uğraşı, dünyayı yenileştirir, sanat ile protestonun belirtisi olan hafif bir değiştirme (başkalaştırma) ile yapar hep. Bu insan deneyiminin mikroskopik büyütülmesi de olsa, Proust'un kendine düşeni yaptığı gibi, ya da amerikan romanının kişilerine verdiği saçma incelik de olsa, gerçek her zaman bir biçimde iğfal edilir. Yaratıcılığın ve başkaldırının verimliliği bir eserin üslûbunu ve tonunu oluşturan değişimde saklıdır. Sanat olanaksız istemenin biçim haline getirilmesidir. Eğer göğsü yırtacak derecede atılan çığlık en güçlü dilsel ifadesini bulursa başkaldırı istemine uygun düşer ve kendine olan bu bağlılığından dolayı yaratıcı gücü kazanır. Bu, zamanımız önyargılarını zedelese bile, en büyük sanatsal üslûp en yüksek başkaldırının ifadesidir. Nasıl ki gerçek klasizm dizginlenmiş romantizmdir, başkaldırı da kendi ölçüsünü yaratan bir dâhidir. O nedenle –bugün öğretilenin aksine– yadsıma ve salt ümitsizlik içinde yaşayan dâhi yoktur.

Bu, büyük üslûbun aynı zamanda salt biçimsel yeti demek olmadığı anlamına gelir. Eğer kendinden gelen nedenle ve gerçek hesabına elde ediliyorsa büyük üslûptur, aksi halde değildir. Doğru yaratım kendi tarzında devrimci iken o artık hiçbir şey icat etmeyip –her türlü akademizm gibi– öykünür. Eğer üslûplaştırma çok ileri götürülecekse –çünkü o, insan müdahalesi ve sanatçının gerçeği yansıtmada yanında getirdiği düzeltme istencini bir arada toparlar– doğuran istencin en aşırı gerilimde ifadesini bulabilmesi için farkedilmemeli. Büyük üslûp görülmeyen üslûptur, yani canlandırılma ile yapılan üslûplaştırma. «Sanatta», der Flaubert, «abartılardan korkulmamalıdır.» Ama o abartının «kesintisiz ve kendi kendine orantılı» olması gerektiğini de ilave eder. Üslûplaştırma abartılı ve belirgin olursa, o zaman eser

katışıksız bir özlem olur: onun aradığı birlik somutun yabancısıdır. Öte yandan gerçeklik ham durumda kullanılır ve üslûplaştırma anlamsız kalırsa, somut o zaman birlik olmadan yansıtılır. Büyük sanat, üslûp ve başkaldırının gerçek yüzü bu iki tanrısızlık arasındadır¹.

¹. Düzeltme konu ile değişir. Bir eser yukarıda özetlenen estetiğe sadık ise üslûp konu ile değişir, yazarın kendi dili [tonu] bütün konuların ortak zemini olarak kalır, buradan da üslûp farklılıkları ortaya çıkar.

ŞİİRİN ÜÇ FARKLI SESİ

1953

M On Poetry and Poets, Faber & Faber Ltd., London 1953.
Burada: *The Three Voices of Poetry*.

T **Mine İşgüven.** Konferans tam olarak ve İngilizce aslından Türkçeye çevrilmiştir.

Birinci ses şairin kendisiyle konuştuğu, ya da hiç kimseyle konuşmadığı sesidir. İkinci ses, büyük ya da küçük kitlelere hitap eden sesidir. Üçüncü ses ise şairin yarattığı hayali dramatik bir karakteri dizelerle konuşturmasıdır; kendi düşüncelerini değil, belli kalıplar içinde hayali bir karakterin diğer hayali bir karakterle konuşacağını konuşur. Birinci ve ikinci sesler arasındaki fark, daha doğrusu, şairin kendisiyle ve başkalarıyla konuşan sesleri arasındaki ayırım, şiirsel iletişim sorununa işaret eder. Şairin ya kendi, ya da başkasının sesiyle dinleyicilere hitap etmesi ile şairin birbirleriyle konuşturmak amacıyla hayali karakterler için yaratmış olduğu dil arasındaki ayırım, dramatik, yarı dramatik ve dramatik olmayan şiirdeki fark sorununa işaret eder.

Bazılarının yönelteceği bir soruyu şimdiden sormak isterim. Şiir, sadece bir kişinin gözüne ve kulağına seslenmek için yazılmış olamaz mı? Rahatlıkla: «Zaman zaman yazılmış olan aşk şiirleri, üçüncü kişiler hesaba katılmadan sadece iki kişi arasındaki iletişimi sağlamak için yazılmamış mıdır?» diyebilirsiniz.

Bu konuda benimle aynı fikirde olmayan en azından iki kişi biliyorum: Bay ve Bayan¹ Robert Browning. Bayan Browning'e

seslenerek yazılmış olan *Men and Women*'in¹ son bölümündeki «One Word More»² şiirinde kocası çarpıcı bir değer yargısına varır:

*Rafael made a century of sonnets,
Made and wrote them in a certain volume,
Dinted with the silver-pointed pencil
Else he only used to draw Madonnas:
These, the world might wiew- but one, the volume.
Who that one, you ask? Your heart instructs you...
You and I would rather read the volume...
Would we not? than wonder at Madonnas...*

*Dante once prepared to paint an angel:
Whom to please? You wisper "Beatrice"...
You and I would rather see that angel,
Painted by the tenderness of Dante,
Would we not?- than read a fresh Inferno.*

*Rafael bir zamanlar yüz sone yazdı,
Yazdı ve taşıdı onları,
Gümüş uçlu kalemle işlediği kitaba
Yoksa onula sadece Madonnalar çizirdi:
Tüm dünya bunları seyredere-ama birisi sadece o kitabı.
Diyeceksiniz ki o kim? Kalbin söyler sana...
Sen ve ben, okusak en iyisi o kitabı...
Ne dersin? Madonna'ya hayran olmaktansa...*

*Hazırlandı bir keresinde Dante çizmek için bir melek:
Kimin aşkına? 'Beatrice' i fışıldırıyorsun...
Sen ve ben görsek en iyisi o meleği,
Dante'nin şefkatiyle çizilen,
Ne dersin? - bir Inferno daha okumaktansa.*

Bizzat Dante tarafından yaratılan bir *Inferno*'nun³ yeterli olduğu görüşüne katılıyorum, belki de Rafael'in kendi Madonnalarını neden daha çoğaltmadığı konusunda pek fazla endişelenmeye gerek de yok-

1. Elizabeth . -Ç.N.

¹ *Erkekler ve Kadınlar* -Ç.N.

² *Bir Söz Daha* -Ç.N.

³ *Cehennem* -Ç.N.

tur: Ne Rafael'in soneleri, ne de Dante'nin meleği hakkında fazla bir merakımın olmadığını söylemekle yetineceğim. Eğer Rafael sonelerini sadece bir kişi için yazmış, Dante de meleklerini bir kişi için çizmiş ise, buna kendilerinin mahremiyeti olarak saygı duyalım. Bay ve Bayan Browning'in birbirleri için şiirler yazıp yayınladıklarını ve bunların içinde bazılarının da fevkalâde iyi olduğunu biliyoruz. Rosetti'nin «House of Life»¹ adlı soneleri de aslında tek bir kişi için yazılmış, daha sonra arkadaşları tarafından ortaya çıkarması için ikna edilmeye çalışılmıştı. Artık, şiirin sadece bir tek kişi için yazılabileceğini yadsımam: Epistel² diye adlandırabileceğimiz bu çeşidin bilinen bir biçimi ve her zaman amatör olmayan bir içeriği var. Şiir yazarken ne düşündükleri konusunda açıklamalarda bulunan şairlerin bu açıklamalarını tamamiyle doğru olarak kabul edemeyiz. Dolayısıyla burada bizi yargıya vardırabilecek herhangi bir kanıtı rastlamıyoruz. Bana göre, bir kişiye özel olarak yazılmış olsa bile, iyi bir aşk şiiri, diğer insanlar tarafından da duyulup hissedilmelidir. Elbette aşka en uygun düşecek dil, yani sadece sevilen kişi tarafından anlaşılması düşünülen dil, düzyazıdır.

Böylece sadece tek kişiye hitap eden sesi şiirden çıkardım, üç sesi onları birbirinden nasıl ayırdığımı göstermek suretiyle en iyi bir şekilde ortaya koydum. Bu farklılığı en belirgin şekilde bilinclerinde duyan şairler, sanırım bana en çok benzeyen şairlerdir, yani tiyatro için şiir yazmazdan önce uzun yıllarını bu işe adanmış olanlardır. Şairlik yıllarımın başlangıcındaki şiirlerde dramatik bir öğeden söz edilebilir belki. Bu da benim, bazı samimiyetsiz eleştirmenlerin daha iyi ifade edebilecekleri gibi, tiyatroya ve özellikle Shaftesbury Avenue ile Bordway'a büyük bir ilgi ve özlem duymamdan kaynaklanmış olabilir. Zamanla şu yargıya vardım: Tiyatro için yazmakla okumak ve duyumsamak, ya da paylaşılacak ve ezberlemek için şiirler yazmanın süreç ve sonucu birbirinden çok farklıdır. Yirmi yıl önce bana bir festival oyunu yazma görevi verilmişti, adı *The Rock*'tu. Buradan elde edilecek gelirle yeni yerleşim alanında bir kilise binası inşa edilecekti; bu talep öyle bir anda geldi ki, zayıf olan şiirsel yeteneklerimin tamamen takatsız kaldığını hissettim ve sanki söyleyeceğim hiçbir şey yoktu. Bu bir bakıma belli bir süre içinde iyi ya da kötü tamamlayıp teslim etmeye çalıştığımız oyun için kendinizi âdeta aküsü bitmek üzere olan bir arabaya benzetmeniz gibi bir şeydi. Görevim son derece açık ve net bir biçimde belirlenmişti: Sadece bilinen tarihsel

festival tarzında sahneler için düzyazı diyaloglar yazacaktım. Bununla ilgili senaryoyu bana vermişlerdi. Sonra içeriği bana bırakılmış, şiir tarzında birkaç koro bölümü de olacaktı. Doğal olarak koronun sözleriyle festival oyununun bütünü belli bir uyum içinde cereyan edecek ve oynama sırasında sadece önceden belirlenmiş bir zamanı içine alacaktı. Bu ödevin ikinci bölümüne çalıştığım sırada hiçbir şey, dikkatimi üçüncü ses olan dramatik sese çekmedi; buna karşın seyirciye yönelik olan ikinci ses, benim kendi sesim, çok net olarak algılanabiliyordu. İsmarlama yazma ile zevk için yazmanın iki ayrı şey olduğu açık gerçeğinin yanında, bir koro tarafından icra edilecek dizelerin tek kişiye seslenecek dizelerden çok farklı olması gerektiğini öğrendim: Dizelerin sözcük hazinesi, söz dizimi ve içeriği korodaki sesler ne kadar çoksa o kadar yalın ve doğrudan olmak zorundaydı. Pek çok dizenin rollere dağıtılmış ve pek çok karakterin bireyselleştirilmiş olmasına rağmen *The Rock* oyunundaki koro dramatik bir ses değildi, çünkü koronun üyeleri benim adıma hiçbir şey konuşmuyor belli bir karakterin ağzından konuştuklarını belli ediyorlardı.

Murder in the Cathedral korosu ise sanıyorum dramatik gelişme yönünden bir ilerleme sergiliyordu. Çünkü ben kendime bu eserde bilinmeyen bir koro için değil, Canterbury kadınlarının korosu için dizeler yazma görevi vermiştim -nerede ise kilisenin hizmetçi kadınları için. Kendimi bu kadınlarla özdeşleştirmek yerine onların yerine koymam epey zor oldu. Eserin diyalogları uğruna (almış olduğum dramatik eğitim gelişmesi açısından da bir değerlendirme yapmak gerekirse) olay dezavantajlı duruma gelip sadece bir başrolün bulunmasına izin veriyor ve dramatik anlaşmazlık da sadece bu tek karakterin bilincinde yoğunlaşıyordu. Zorlu göreve başlayana kadar, yani iki (ya da daha fazla) kişi arasında birbirlerini anlamamalarından, ya da anlamaya çalışmak için gayret eden kişiler arasındaki anlaşmazlığı yansıtmaya kadar üçüncü sesi, dramatik sesi duymuyordum; bu arada bu rolleri yazarken kendimi onların yerine koymak zorundaydım. Bayan Cluppins'i Bardell olayı davasında Pickwick'e karşı: «Sesler hayli yüksek, kulağımı tırmalıyor efendim» sözleri ile belki hatırlayacaksınız. Avukat Buzfuz da yanı sıra: «Evet, Bayan Cluppins, siz dinlemiyorsunuz, ama sesler duyuyorsunuz» der. Bunlar 1938'de cereyan ettiğinde, üçüncü ses kulaklarımı tırmalıyordu.

İşte bu noktada, okuyucuların: «Yazar bunların hepsini daha önce de söyledi» diye mırıldandıklarını duyar gibiyim. Ama göndermeler yaparak belleğinize yardımcı olmaya çalışıyorum. Örneğin tam üç yıl önce bir konferans olarak sunduğum ve daha sonra yayınlanan «Şiir ve Drama»da şunları kaydetmiştim:

¹ Yaşamın Yuvası -Ç. N.

² Mektup şiir -Ç. N.

«Diğer şiirlerde (yani dramatik olmayan şiirlerde) sanıyorum şair genelde kendi sesi çerçevesinde yazar: Bunun denetimini siz şiiri kendi kendinize okurken seslenişine bakarak yapabilirsiniz, çünkü konuşan sizden başkası değildir. İletişim sorunu, okuyucunun bundan ne kazandığı, hiç de önemli değil...»

Burada adılar az da olsa sıkıntı yaratıyorlar, ama anlam açıktır; hatta normal olanı anlatmak için yeteri kadar açık olduğuna inanıyorum. Bu aşamada kendi konuşmam ile hayali kişiye yaptırdığım konuşma arasında sadece bir fark belirledim, sonra beni şiirsel dramın özellikleri üzerine bazı görüşler meşgul etti. Birinci ile üçüncü sesler arasındaki farkı hissetmeye başlamış ve şimdi üzerinde daha çok duracağım ikinci sesi önceleri pek dikkate almamıştım. Şimdi soruna daha çok eğilmek istiyorum. Diğer seslerden söz etmezden önce, kısa bir süre için üçüncü sesin karmaşık yollarını izlemek istiyorum.

Vezinli bir oyunda birbirlerinden özgeçmiş, karakter, eğitim ve zekâ açısından büyük farklılıklar gösteren çok sayıda karakter için dil bulmak zorunluluğu var. Bu karakterlerden birini kendinizle özleştirip ona «şiiri» konuşturmanız mümkün değildir. «Şiir» (özellikle dramatik anlarda son derece yoğunlaşan dili kastediyorum) eserde karakterlemenin izin verdiği ölçüde dağıtılmış olması gerekir; basit dizelerle değil de gerçek şiirle konuşuyorsa, her karakterin ağızına kendine uygun dizeler koyacaksınız. Şiire sıra gelince, sahnedeki hiçbir karakter sadece yazarın ağızından konuşuyormuş gibi bir izlenim bırakmamalı. Böylelikle yazar kendi oyununda şiirin türü ve yoğunluk derecesiyle karakterleri için bir tür sınırlandırılmış demektir. Bu dizeler söylendikleri oyundaki durumun gelişmesine katkıda bulunmalı. En güzel şiirdeki bir boşalma, ilgili kişiye uyuyorsa, olayın buna gereksinimi olduğu konusunda bizi ikna etmeli, olaylardan aşırı duygusal yoğunluğu çekip çıkarmaya yardım ettiğini inandırmalıdır. Deneyimlerine göre tiyatro için yazan bir şair iki değişik hata yapabilir: eserdeki karaktere uygun düşmeyen dizeler yaratabilir, ya da onların rollerine uygun dizeler hazırlar, ancak bu dizeler oyundaki olayı sürükleyemez. Elizabeth dönemi tiyatro yazarlarının bazılarında harikulâde şiirsel yerler bulunduğu halde bunlar iki bakımdan da hatalıdır –bir başka deyişle, edebi özellik açısından mükemmel olan bu eserler dramatik yönden birer başyapıt olmaya uygun değil. Bunun en bilinen örnekleri Marlow'un *Tamburlaine* adlı eserinde var.

Sophokles, Shakespeare ya da Racine gibi büyük dramatik şairler bu sorunu acaba nasıl çözdüler? Bu konu, tabiatıyla, karakterlerinin ilelebet yaşamak gibi önemli bir sorunu olan ve düzyazı ile yazılmış roman ve oyun gibi bütün hayali kurguları ilgilendiren bir konudur.

Çok derin sempati duymadan bir karakteri canlı olarak nasıl yaratacağımı bilemiyorum. İdeal olan, roman yazarına oranla daha az karakterlerle uğraşıp onlara iki saat gibi kısa bir yaşam vermek zorunda olan oyun yazarının o karakterlerle tamamen uyum içinde olmasıdır: ama bu, mükemmelliği istemek demektir, çünkü bir oyun olay için az sayıda oyuncu istese de, orada olaya ne kadar katkıda bulunurlarsa bulunsunlar, hakikiliği bizi ilgilendirmeyen kişiler de bulunur. Yazarın ya da başkalarının nefret duyacağı alçak bir karakterin eserde bütünüyle gerçek bir biçimde yaratılıp yaratılamayacağını hep merak etmişimdir. Gerçek karakterler yaratmak için ya kahramanca erdemlikler, ya da şeytani alçaklıklar gibi *zaafıkların* bir tür karışımına ihtiyaç var. Bu yüzden Iago, benî III. Richard'dan daha çok ürkütmüştür. *All's Well That Ends Well*¹deki Parolles'in de benî Iago'dan daha fazla rahatsız edip etmediği konusunda şüphelerim var. (Oysa *Middlemarch*'daki Rosemund Vincy'nin, benî Genoril ya da Regan'dan çok fazla ürküttüğünden son derece emin.) Bana öyle geliyor ki, yazar yaşamsal önemi olan bir karakter yarattığı zaman, ortaya bir çeşit alma-verme süreci çıkıyor. Diğer özelliklerin yanında yazar, kendisinde bulunan güçlülük ya da zayıflık, şiddet ya da kararsızlık gibi birtakım özellikleri, hatta bazı eksantriklikleri eserindeki bir karaktere yükleyebilir. Ve belki de kendisinin de yaşamında farkedemediği, onu yakından tanıyanların bile bilmediği bir özelliktir bu; mutlaka aynı yaş, aynı huy ve hatta en azından aynı cinsten olan kişilere aktarılması gerekemeyen bir özellik. Yazarın kendisinden kattığı bu özellik, karaktere eserdeki yaşam kaynağı olabilir. Öte yandan yazarın tam ilgisini çekmiş olan bir karakter de, yazardan edindikleriyle kendi benliğinde gizli kalmış yeteneği harekete geçirir. Dolayısıyla bir yazarın kendi benliğinden pek çok şeyi karakterine yansıtırken, kendisinin de o karakterin etkisi altında kalacağına inanıyorum. Hayali bir kahramanın yakın çevremizde tanıdığımız gerçek bir hüviyete bürünmesi hayret verici görünse de, ben buna benzer durumları sadece kendinden söz eden yazar için var olan sorunlara, kısıtlamalara, harikulâdeliklere işaret etmek için ele aldım, çünkü bu zorlu görevi üstlenecek olan yazar hayali karakterleri dizelerle konuşturacaktır. Farkın, daha doğrusu uçurumun birinci ve üçüncü seslerle yazmak arasında olduğuna işaret ettim.

Benim üçüncü sesimin, şiirsel dramdaki sesimin özelliği, dramatik olmayan, fakat dramatik öğeler taşıyan şiirdeki şairin sesiyle karşılaştırınca ortaya çıkar, –özellikle de dramatik monologda açık

¹ Yeter ki sonu iyi bitsin. –Ç. N.

seçik bir biçimde ortaya çıkar. Browning kendisine hiçbir neden yokken «oyun yazarı Robert Browning» diye hitap etmiştir. Oysa kaçımız Browning'in oyununu birden fazla okumuş? Okumuş olsak bile, ne denli hoşnut kalmışız? Browning'in oyunlarının hangi karakteri zihnimizde yaşamaya devam ediyor? Oysa Fra Lippo Lippi'yi ya da Andrea del Sarto'yu ya da Piskopos Blougram'ı ya da kendi mezarlarının kazılmasını emreden başka piskoposu kim unutulabilir? Bu konuda daha fazla araştırmaya gerek duymadan, Browning'in dramatik monologdaki başarısı ile oyun yazarı olarak sıradanlığına bakarak bu iki biçimin birbirinden ne denli farklı olması gerektiğini görebiliriz. Belki de benim fark etmediğim bir ses daha var, oyun yazarının sesi, dramatik yeteneğini tiyatro dışında en iyi şekilde uygulayacak oyun yazarı var mıdır? Tiyatro için yazılmamış vezinli eserler varsa ve yine de «dramatik» olarak nitelendirilebiliyorsa bunlar Browning'e ait olanlardır.

Daha önce de belirttiğim gibi, bir yazar eserinde vefalı olmalı, birbirlerine sevgi ve sevecenlikle bakmayan karakterlerine bile sempati duymalı. «Şiirsel» olanı hayali karakterlerin izin verdiği ölçüde dağıtmalıdır. Şiirseli bölüştürme gerekliliği, dizinin öngörülen karakterlere uyması gerektiği olgusunu ortaya çıkarır. Oyundaki karakterler yazardan şiirsel dilin kendilerine düşen payını istiyor olmaları, onu kendi şiirini karakterlere empoze etmek yerine karakterden yola çıkarak yaratmaya zorlar. Oysa dramatik monologlarda böyle bir kural yoktur. Yazar karakteri kendisiyle özdeşleştirebildiği gibi, kendisini de karakterle özdeşleştirebilir: onu bu konuda engelleyecek kural yoktur –birinci karaktere yanıt verecek olan başka bir karakterle özdeşleştirme kuralı yoktur. Aslında dramatik monologlarda işittiğimiz ses, kendine ya tarihi kişilerin, ya da edebi karakterlerin değişik maske ve kostümlerini almış olan yazarın kendi sesinden başka bir ses değildir. Karakterin kişiliği, bir birey ya da en azından bir tip olarak konuşmaya başlamazdan önce kendisini göstermeli. Eğer Browning'in eserlerinde sıkça görüldüğü gibi, Lippo Lippi örneğindeki tarihsel bir kişi olarak konuşuyorsa, ya da edebiyatın tanınmış bir karakteri rolünde ise, örneğin Caliban olarak bize konuşuyorsa, sonunda mutlaka bu kişilerin karakter özelliklerini benimser. Fark onun «Caliban upon Setebos»unda en belirgin haldedir. *The Tempest*'de Caliban konuşuyor; «Caliban upon Setebos»'daki ise Browning'in sesidir; bize Caliban aracılığı ile konuşuyor. Browning'in en önde gelen öğrencisi sayılan

Elza Pound, aracılıkları ile konuştuğu bazı tarihi karakterleri *persona*¹ diye adlandırmıştır: terim doğrudur.

Belki çok götürü bir ifade olacak ama, dramatik monologların karakter yaratıcı özelliği olmadığı genellemesini yapmakta bir sakınca görmüyorum. Çünkü ancak iki hayali kişinin iletişim kurduğu bir olayda gerçek bir karakter doğar ve biçimlendirilir. Okuyucunun tarihten ya da edebiyattan aşına olmadığı bir karaktere dramatik monolog verilirse, kendisine «gerçek kişi kimdir?» sorusunu sorması hiç de yadırgatıcı olmaz. Örneğin okuyucular Piskopos Blougram'la ilgili olarak onun Kardinal Manning'in ya da başka dini bir kişinin portresini ne derece çizip çizmediği konusunda sorular yöneltmek gereğini duymuşlar. Browning örneğinde olduğu gibi, sadece kendi sesiyle konuşan yazar, karakterine yaşam veremez: sadece bizce bilinen bir karakteri taklit eder. Takliti önemli meselesi, taklit edilen kişiyi tanımamız ve buradaki yanlışın tam olmayışı değil mi? Burada dikkate alınması gereken nokta, taklitçi ile taklit edilen kişinin ayrı ayrı varlıklar oluşudur: Okur olarak gerçekten düş kırıklığına uğramış isek, taklit kişileştirilmiş demektir. Shakespeare'in bir oyununu seyrettiğimiz zaman, Shakespeare'i değil, onun bütün karakterlerini dinleriz; oysa Browning'in dramatik bir monologunu okuyunca, kabul etmemiz gerekir ki, duyduğumuz, Browning'in sesinden başkası değildir.

O halde dramatik monologda egemen olan ses, şairin başkalarıyla konuşan sesidir, yani ikinci sesidir. Başlı başına bir rol alması, maske arkasından konuşması durumları dinleyiciyi gerekli kılar. Kendisi adına konuşacak kişi maskeler takarak, değişik acaip kostümler giyerek rol yapma gereğini neden duysun? Aslında bu ikinci ses, çok sıklıkla ve en belirgin bir biçimde tiyatro için yazılmayan şiirlerde vardır: bilinçli bir biçimde sosyal amacı olan bütün şiirlerde: eğlendirici ya da eğitici şiirlerde, hikâye anlatan şiirlerde, vaaz veren ya da ahlâki değerlere işaret eden şiirlerde ya da vaazın bir biçimi olan taşlamalarda. Sorarım sizlere: Dinleyicisiz hikâye, cemaatsız vaaz neye yarar? Destanın yegane olması da en egemen sesi, şairin başkalarına hitap eden sesidir. Örneğin Homeros'da zaman zaman dramatik ses de duyulur; Homeros'un kahramanın dediklerini aynen tekrarlamadığı anlar vardır, bu ses tamamıyla Homeros'un kahramanına aittir. *The Divine Comedy*² tam anlamıyla destan sayılmaz, ama içinde de bizimle konuşan kadınlar ve erkekler var. Milton'un şeytana

1. Şahsiyet –Ç.N.

2. İlahi Komedi –Ç.N.

duymuş olduğu hayranlık ve ilgi o denli çarpıcı ve kendine özgüdür ki Şeytanın Partisi adını damgalamaya yetip artmıştır. Destan yapısı itibariyle dinleyiciler için anlatılan bir hikâye iken, oyun seyirci için sergilenen bir olaydır.

Birinci sesin ortaya koyduğu şiirdeki durum nedir –öncelikle hiç kimseyle iletişim kurmayı hedeflemeyen birinci sesteki durum?

Öncelikle söz konusu şiirden mutlaka geniş anlamda kullanılan «lirik şiiri» anlamadığımı belirteyim. Zaten «lirik» terimi başlı başına yetersizdir. Şiir denilince, aklımıza ilk önce şarkı için yazılmış dizeler gelir –Shakespeare'in, Burns'un ve Campion'un şarkıları, W. S. Gilbert'in ariyaları ya da kısa süre öncesinin «müzikli skeç» metinleri gelir. Bununla birlikte biz onu bestelenmek için yazılmayan ya da müzikle ilgisi olmayan şiire de uyguluyoruz. Örneğin fizikötesi şairlerden Vaughan, Marvell, Donne ve Herbert'in «lirik dizelerinden» söz ederiz. Oxford Dictionary'daki «lirik» tanımı bile, kavramın yeterli açıklaması olmadığını gösteriyor:

Lirik: Şairin kendi duygu ve düşüncelerini doğrudan doğruya ifade eden çoğunlukla kıtalara bölünmüş kısa şiir-
lere verilen ad.

Bir şiirin «lirik» olarak adlandırılması için ne kadar kısa olması gerekir? Kısallığın vurgulanması ve kıtalara bölünme durumu belki de müzikle sesin birleştirilmesinden arta kalmıştır. Oysa şiirin kısallığı ile şairin kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmesi arasında zorunlu bir ilişki yoktur. *Come unto these yellow sands*¹ ya da *Hark hark! the lark!*², bunlar elbette liriktir, değil mi? Ama hangi hakla burada şairin düşünce ve duygularının doğrudan ifade edildiğini söyleyebiliriz? *London, The Vanity of Human Wishes*³ ve *The Deserted Village*⁴ gibi şiirlerin hepsi şairlerin duygu ve düşüncelerini ifade eder gibi görünen şiirlerdir. Acaba bu yüzden bunları «lirik şiir» grubuna dahil edebilir miyiz? Bu şiirler kısa da değildir. Bahsettiğim şiirler pek de lirik olarak nitelenebilecek cinsten değil, tıpkı Bay Daddy Longlegs ve Bay Floppy Fly'in saraylıları başarısızca tanımladıkları aşağıdaki dörtlük gibi:

1. *Bu sarı kumlara (kumsala) gel.* Ç.N.

2. *Hışt! Hışt! Tarlakuşu.* Ç.N.

3. *Londra, İnsani İsteklerin Nafîleliği* –Ç.N.

4. *İssiz Köy* –Ç.N.

*One never more can go to court,
Because his legs have grown too short;
The other cannot sing a song,
Because his legs have grown too long*

*Biri artık saraya gidemez,
Çünkü bacakları uzamamıştır,
Diğeri artık şarkı söyleyemez,
Çünkü bacakları çok uzamıştır!"*

Bunun «şairin düşünce ve duygularını doğrudan ifade eden» şiir tarzındaki lirik olduğu açıktır, yani tamamen motive edilmemiş tarzda kısa, bestelemek için düşünülmüş şiir tarzında değildir. Benim –şairin sadece kendine konuştuğu, sadece ve sadece kendine konuştuğu sesi- diye belirttiğim birinci sesim onunla ilgilidir. İşte bu anlamda, alman şair Gottfried Benn *Probleme der Lyrik* adlı bir hayli ilginç konferansında liriği ilk olarak birinci sesin şiiri kabul eder ve Rilke'nin *Duinese Elegien* ve Valéry'nin *La Jeune Parque* şiirlerini, benim de kesinlikle inandığım gibi, lirik kapsamına alır. Benn'in «lirik şiir» dediğine doğrusu ben «meditasyon» derdim.

Benn, konferansında: «Hiçkimseye seslenmeyen» şiiri yazan şairin niyeti nedir? diye bir soru sorar. Öncelikle cansız bir embriyo ya da yaratıcı tohumdan (*ein dumpfer schöpferischer Keim*) bahseder. Sonra söz deposu olan ve şairin emrinde bulunan dilden söz eder. Şair içinde filizlenen şeyleri ifade etmek için sözler arar; gereksinim duyduğu sözleri buluncaya kadar hangileri olduğunu baştan bilemez. İsteddiği sözcükler belli bir uyum içinde ve bir sıra takip edip, ortaya dökülünceye kadar içindeki embriyoyu tanımlayamaz. Şair, sonunda, uygun sözcükleri bulmayı başardığı zaman, uğrunda sözcükler aradığı «şey» kaybolur ve yerini şiire terkeder. Onun çıkış noktası, genel anlamda bir duygu değildir. Bir fikir ya da düşünce olduğu da pek söylenemez, aksine Beddoes'un bir başka anlama gelen şu iki dizesine de uyartılmak için

*a bodiless childful of life in the gloom
Crying with frog voice 'what shall I be?'*

*Viücutsuz bir avuç yaşam karanlıkta
kurbağa sesiyle ağlar, 'ben ne olacağımı?'*

Ben aslında Gottfried Benn'le aynı düşünceleri paylaşıyorum, hatta bu konuda biraz daha ileri gideceğim. Didaktik ya da anlatı türünde, ya da başka herhangi sosyal bir amaçla yazılmamış bir şiirde şairin niyeti, belki de bütün temel ve yan anlamlarıyla söz kaynaklarını ve sadasını kullanarak karanlık dürtüyü dizelere dökmektir. İfade edinceye kadar ne söyleyeceğini bilemez; bulacağını bulmak için çaba harcarken başkalarının anlaması için kafa yormaz. Bu aşamada, kendisinin dışındakiler onu hiç ilgilendirmez. Sadece doğru sözleri bulmak çabası içindedir, ya da yanlış sözleri en az kullanmamaya özen göstermektedir. Kendisi bunları yaparken başkalarının bunları dinleyip dinlemediği, ya da kavrayıp kavrayamadığı umurunda değil. Bütün bu doğum sancılarında kurtulup, rahatlayabilmek için uğraşır durur. Başka bir benzetme yapmak gerekirse, şair bu anda kendisini çok güçlü bir cinin karşısında çok zayıf, güçsüz ve taciz edilmiş bir varlık gibi görür, çünkü onun başlangıç aşamasında ne ismi, ne de cismi vardır. Yazdığı sözler ve şiir, cinin dualarla defedilmesi gibi bir şeydir. Ya da başka bir biçimde ifade edersek: Bu sıkıntıya başkalarına bir şey söylemek için girmez, sadece bu ani sıkıntıdan kurtulup rahata kavuşmak ister. Nihayet, sözleri yerli yerine oturttuğu zaman -en azından mümkün olduğu kadar iyi düzenleyince- tarifi mümkün olmayan bir rahatlama, hafiflik, aynı anda bitkinlik ve yorgunluk hisseder; âdeta günahlarından arınma ve bir çeşit dinginleşme gibi duyguları aynı anda yaşar. Şimdi şiirine şunu söyleyebilecek durumdadır: «Git, benden uzaklaş! Kitapta ait olduğun yeri bul ve bundan böyle benden seninle bir daha ilgilenmemi isteme.»

Şiirin kökeniyle olan ilişkisinin çok belirgin bir şekilde ifade edilebileceğini sanmıyorum. Bunun için Paul Valéry'nin denemelerini okuyabilirsiniz; o bir şiirin kompozisyonunda kendi zihinsel çabalarını herhangi bir şairden daha ısrarlı bir biçimde gözlemlemiştir. Ancak, şairlerin size öğütlerinden hareketle, ya da biyografik araştırmalara dayanarak, ruhbilimcilerin yardımlarını alarak veya almadan herhangi bir şiiri açıklamaya çalışırsanız, sonuçta hiçbir hedefe ulaşamaz ve muhtemelen şiirden de daha çok uzaklaşırsınız. Şiirin doğuşu ile ilgili iz sürerek açıklama girişimi dikkati şiirden başka yöne kaydırır, şiiri eleştirmenin ve okurun kavradığı anlamdan çok başka yerlere sürükler ve sonuçta şiirden bir hayli uzaklaşıldığı için şiirin anlaşılması konusunda aydınlatıcı olmaz. Bu arada, şiiri gerçekte olduğundan daha gizemli bir şekilde yazmaya çalıştığımı sanmayın. Aslında söylemek istediğim, şairin öncelikle kendisine bir açıklık kazandırması ve şiirinin esasen yapmış olduğu işin doğru sonucu olduğu konusunda bir çeşit güvence vermesidir. Belirsizliğin en acemi biçimi, şairin kendini

anlamaktan yoksun olduğu zamanlarda ortaya çıkar; en berbat biçimi de kendisini mutlaka bir şeyler yazmak durumunda hissettiği, ama söyleyeceği hiçbir şeyin bulunmadığı anlarda alır.

Buraya kadar, basitleştirmek amacıyla, sanki her biri eşit derecede önemliymiş gibi üç sestən söz ettim, yani sanki şair her şiirde ya kendisine, ya da başkalarına hitabediymiş gibi ve sanki birinci ve ikinci seslerin dramatik bir şiirde hissedilmiymiş gibi oluşundan söz ettim Bu noktada Bay Benn'le birleşiyoruz. Ayrıca Benn'e göre, birinci sesin şiiri bütünüyle bizim çağımızın bir çeşit dışı vurum özelliği olup, şairin dinleyicilere hitap etmesinden tamamen farklı olan bir şiir şeklidir. Oysa bana göre, üç ses de çoğu kez birlikte duyulur. Daha doğrusu, birinci ve ikinci sesler dramatik olmayan şiirde; üçüncüsü ile birlikte dramatik şiirde vardır. Daha önce de belirttiğim gibi şair, şiirini öncelikle kendisi için yazmasına karşın, kendisini tatmin eden şiirinin daha sonra başkaları için de ne anlam ifade ettiğini öğrenmek isteyecektir. Yazma işini sona erdirmekten önce, kimi arkadaşlarının eleştirilerine de açık tutacaktır kendini. Yazarın farkına vardığı bazı kuşkularını «bu bölüm buraya uygun düşmez» şeklindeki yorumlarıyla yardımlarını yapmalarına rağmen, yazarın kendi kendine bulamadığı bir sözcük ya da bir söylemin arkadaşları tarafından önerilmesi de çok yararlı katkılar sağlar. Yine de bir yazarın, öncelikle arkadaşlarının fikrine pek fazla önem verdiğini sanmıyorum, çünkü asıl olan geniş ve yazar tarafından pek tanınmayan dinleyici kitesidir, yani yazarın ismini sadece onun eserleriyle özdeşleştiren insan kitesi Algilayacağı zaman neler anlayacağı pek kestirilemeyen bu dinleyici kitesine eserin son anda teslimi, bana, yazarın tek başına başlattığı yolda -aslında dinleyici faktörünü de pek işin içine katmaksızın- tamamlanmış bir sürecin bir tür noktalanması gibi gelmektedir; çünkü bu nokta yazar ve eseri ya da şair ve şiiri birbirinden ayıran son noktadır. Bu anda şairi kendisiyle başbaşa ve huzur içinde bırakalım.

Birinci ses esas alınarak yazılmış şiir için bu kadar bilgi yeterli. Öyle sanıyorum ki sessiz meditasyondan destan ve oyuna kadar her şiirde birden fazla ses duyulur. Eğer şair şiirinde kendisiyle konuşmaysaydı, sonuç, mükemmel bir hitabet olsa bile şiir olmazdı. Büyük şiirlerden duyduğumuz keyf, bir bakıma bizim için düşünülmemiş sözlerle *kulak misafiri olmak* keyfidir. Ama şiir özellikle şair için yazılmış olursa, çok özel ve bilinmeyen bir dilde yazılmış olurdu; ve yalnızca şairine hitap eden şiire şiir denemez. Şiirsel oyunda, sanırım bu üç sesi de duyabiliriz. Önce her karakterin çıkardığı ses -diğer karakterlerden ayıran bireysel ses: bizim her söylem sırasında bunun

sadece şu karakterden gelebilir diyebileceğimiz ses. Belki de çok ender olarak farkederiz, ama zaman zaman şairin ve karakterinin sesleri belli bir uyum içinde olur, yani sözcüklerin anlamları her zaman her ikisine de aynı şeyleri ifade etmese de, eserdeki karaktere çok uygun düşen bir konuşma, şairin kendisi için de geçerli olabilir. Bu durum, şairin kendi duygu, düşünce ve fikirlerini ifade etmede karakteri sözcü olarak kullanması demek olan karından konuşma sanatından bir hayli uzaktır.

To-morrow and to-morrow ard to-morrow...

Ya-rın ve ya-rın ve ya-rın...

Belki de birbirlerinden biraz farklı algılamış olsalar da Shakespeare ve Macbeth'in sürekli şaşırtan ve hayretler uyandıran bu basmakalıp sözleri bize onların belli bir uyum içinde olduklarını simgelemiyor mu? Son olarak çok büyük bir oyun yazarımıza ait olan ve dizelerdeki sesin yazara mı, yoksa karaktere mi ait olduğu pek fazla bilinmeyen şu sese kulak verelim:

Ripeness is all

Olgunluk hepsidir

ya da

*Simply the thing I am
Shall make me live*

*Beslemeliyim artık
Benim çıplak benimi.*

Şimdi yine kısaca Gottfried Benn'in bilinmeyen, karanlık *ruhsal malzemesine* ya da şairin karşı mücadeleye girdiği şeytana ya da meleğe dönmek istiyorum. Burada sözünü ettiğim üç sesin denk düştüğü üç ayrı edebi tür arasında belirli bir süreç ayrılığının bulunduğu varsaymamdır. Şairin kendisiyle konuştuğu sesin, yani birinci sesin hakim olduğu şiirde «ruhsal malzeme» kendine özgü biçimi almak için gayret eder; son şekil üç aşığı beş yukarı sadece o şiire özgü olacaktır. Malzemenin kendi şeklini yaratmasından, ya da almasından söz etmek, kuşkusuz bizi yanıltabilir: Asıl olan şekil ve malzemenin

eşzamanlı olarak gelişmesi ve ilerlemesidir; çünkü şekil malzemeyi her aşamada etkiler; belki de malzeme başarısız her biçimleme denemesinde «öyle değil! öyle değil!» diye tekrarlamaktan başka bir şey yapmaz; sonuçta şekil ve malzeme birbiriyle özdeşleşir. Oysa ikinci ve üçüncü sesin egemen olduğu şiirde şekil zaten belli ölçüde önceden belirlenmiştir. Şiir başından beri taslak ya da sahne sıralaması olarak bulunsun da bu, bitirinceye kadar üzerinde sık sık değişiklikler yapılmaz demek değildir. Bir hikâye anlatacaksam, anlatacağım hikâye ile ilgili önceden bir plan tasarlamış olmam gerekir; keza taşlama yaparken, ahlâki ya da hakaret edebiyatı olacaksa, öyle bir şey olsun ki hem kendim için, hem de başkaları için kabul edebileyim. Oyun yazmak istiyorsam işe bir seçimle başlarım: Olayı ve karakterleri oluşturacak duygusal bir duruma karar veririm ve önce oyunun kişilerini tasarlarım –bu arada karakterlerin gelişim tarzına göre taslağın büyük bir kısmı da oyun bitinceye kadar değişime uğrayabilir, ama önemli değil. Akla yakın olan, ta başta bazı bilinmeyen, ilkel *ruhsal malzemelerin* baskısı, yazara tam bu hikâyeyi seçmesini, şu durumu geliştirmesini emretmesidir. Yazar çalışmasının çerçevesini belirleyince, bu sayede başka yönden yine ruhsal malzeme uyarışı olabilir; böylelikle dizeler temel etkiden değil, aksine bilinçsiz ruhun ikinci derecedeki dürtülerinden kaynaklanarak ortaya çıkar. İşte bütün bunların sonunda sesler birbirleriyle uyum içinde çınlar; ve daha önce de belirttiğim gibi, hakiki bir şiirde bu seslerden sadece birisinin duyulacağından kuşku duyarım.

Okuyucular buruya kadar anlatılanlarla nereye varmak istediğimi merak edebilirler. Yararsız bilgilerle emek emek sanatsal bir ağ mı ördüm? Tahmin edeceğiniz gibi kendimle değil, şiir okurlarıyla konuşmak istedim. Çünkü şiir okuyucusunun okuması sırasında benim burada ileri sürdüklerimle ilgilenip kontrol etmesini temenni ederdim. Siz de acaba bundan böyle okuduğunuz bir şiirde ya da size okunan bir örnekte ya da tiyatrodaki duyduğunuz bir eserde bu sesleri ayırt edebilecek misiniz? Eğer şairin anlaşılabilir olduğundan şikâyetçiyse, ya da şair sizin duygularınızı pek hesaba katmamış diye düşünüyorsanız, daha doğrusu şair sizin dahil olmadığınız başka bir grup dinleyiciye sesleniyorsa –unutmayınız ki belki de o başka türlü söylenmesi mümkün olmayan şeyleri sözlere dökmek için çaba harcamış ve bu yüzden öğrenmemize geçecek bir dilin sözcüklerine dökmüştür. Yine şairin gereğinden fazla ağdalı olduğundan şikâyetçi iseniz, size sanki bir bireye değil de, bir topluluğa hitap edermiş gibi sesleniyorsa, sizinle konuşmadığı bölümlere dikkat edin, sadece sesine kulak vermenizi sağlıyor: o bir Dryden, bir Pope ya da bir Byron ola-

bilir. Vezinli bir oyun dinlemek durumundaysanız önce oyunu dış izlenimlerine göre eğlence olarak, her karakterin de yazarın ona tanıdığı gerçeklik ölçüsüne göre konuştuğunu kabul edin. Eğer bu çok iyi bir oyunsa, fazla bir çaba harcamadan diğer sesleri de farkedersiniz. Çünkü Shakespeare gibi büyük bir şair–oyun yazarının eseri bir dünya canlandırmaktadır. Her karakter kendi adına konuşur, ama başka hiçbir şair onlara o sözleri söyletmez. Shakespeare'i ararsanız, onu sadece yaratmış olduğu karakterlerde bulursunuz; çünkü karakterlerin hepsinde bulunan sadece ortak bir yön var ki, o da onları Shakespeare'den başka kimsenin yaratamayacak olmasıdır. Büyük bir şair–oyun yazarının dünyası, yaratıcısının her yerde hem saklı hem de hazır olduğu bir dünyadır.

FRIEDRICH DÜRRENMATT
(1921–1990)

TİYATRO SORUNLARI

1954

M Theater–Schriften und Reden, hrsg. von Elisabeth Brock Sulzer, Zürich 1966. Burada: *Theaterprobleme*.

T **Hüseyin Salihoğlu.** *Tiyatro Sorunları* adlı yazının baş tarafında yer alan ve yazarın üç birlik kuralını, mekânı ve sahne dekorasyonunu, zamanı, seyirciyi ve günümüz tiyatrosunu ele aldığı uzunca bir bölümle konumuzla çok ilgili görmediğimiz bazı yerler çıkarılmıştır.

Anlatı insanın nasıl olduğunu betimler. Buna karşın oyun sanatı insanı kaçınmayacağınız bir sınırlama ile canlandırıp ona sahnede biçim verir. Bu sınırlama, sanat türü sayesinde ortaya çıkar. Oyundaki insan konuşan insandır, onun sınırlılığı budur, eylem ise onun belli bir biçimde konuşması için vardır. Eylem insanın söz olduğu, söz olması gerektiği potadır. Ne var ki, konuşmaya zorlanmaları için insanları belli durumlara sokmam gerekiyor oyunda. Eğer iki insan gösterirsem ve bunlar bir yandan kahve içip bir yandan da havadan sudan konuşurlarsa, siyaset üzerine, moda üzerine konuşurlarsa, ortada henüz dramatik bir durum, dramatik diyalog yoktur. Konuşmalarının özelliklerle dramatik olması için onu ikircikli yapacak bir şeyin sokulması gerek. Seyirci fincanların birinde ya da ikisinde zehir olduğunu bilirse, o zaman bu, zehir karıştıran iki kişinin konuşması olur, bu beceriyle de kahve içme durumu dramatik bir duruma dönüştürülür; buradan, bu zemin üzerinde dramatik diyalog olanağı doğar. Belli bir gerilim, belli bir durum eklenmezse dramatik diyalog olmaz. Diyalog bir durumdan ortaya çıkıp bir duruma sürükleyecektir, elbette başka bir duruma. Dramatik diyalog şöyle bir etkileme yapar: bir eylem, bir zarar, yeni bir durum, bunun sebep olduğu yeni bir diyalog vs.

İnsan sadece konuşan insan değildir. Onun düşünüyor ya da düşünmesi gerekiyor olması, hissediyor, her şeyden önce hissediyor

olması ve bu düşündüğünü, bu hissettiğini diğer insanlara açıklamak istemeyişi gerçeği, monoloğun sanat aracı olarak kullanılmasını doğurmuştur. Nitekim bir insan sahnede yüksek sesle kendi kendine konuşuyorsa, bu pek de doğal sayılmaz; aynı şeyi daha yüksek düzeyde operadaki arya için de söyleyebiliriz. Yine de monolog (ve arya), beklenmedik bir etki sağlayabileceğinden mutlaka kaçınılması gereken sanatsal becerinin kanıtıdır; haklı olarak seyirci kendisini buna kaptırır, hatta öylesine çok kaptırmasından dolayı *Hamlet*'teki «olmak, ya da olmamak» monoloğu, Faust'un monoloğu sahnelerin en sevilen ve en ünlü monologları haline gelmiştir.

Monolog gibi görünen her şey monolog değildir ama. Diyaloğun anlamı insanı eylem yaptığı, ya da zarar gördüğü durumlara götürmek değil, arada sırada büyük söz söyleyip tavrını açıklamaya sevkettir. Hilpert'in bildirdiğine göre metne hakim olmayan oyuncunun naturalizmi keşfetmesinden bu yana pek çok insan söz sanatının anlamını yitirmiş. Yazık. Sahneden seyirciye yapılan konuşma, hiçbir sanat aracının yapamayacağı etkiyi yapar. Eleştirmenlerin de ona yapabilecekleri pek bir şeyleri yok. Bugün konuşma cesaretini gösteren yazarın başına, çiftçi Dikaipolis'in başına ne geldiyse o gelir, çaresiz başını idam kazığına koyacaktır, sadece Aristofanes'in Tesalyalıların aksine çok sayıda eleştirmen ortaya atılır: dünyanın en normal şeyi. Hiç kimse başsızlar kadar rahat kelle uçuramaz.

Oyunun içinde her zaman bir anlatı olmuştur, bunun için ille de epik tiyatroyu düşünmeye gerek yok. Bir olay anlatılır, ya da ulak aktarımı biçiminde bir olay rapor edilir. Sahnedeki anlatım tehlikesiz değil, çünkü anlatılan tarzda cereyan etmiyor, sahnede meydana gelen olay gibi somut değil. Ulağın dramatize edilmesi yoluyla bu durumun ortadan kaldırılmasına çalışıldı. Örneğin onu gerilimli bir anda ortaya çıkardılar, ya da onu kendisinden bilgilerin bin bir türlü güçlkle alınamayan bir aptal haline soktular. Sahnede anlatılmak isteniyorsa, yine de sözel bir anın ortaya çıkması gerekiyor. Sahnedeki anlatım abartısız olmaz. Shakespeare'in, Kleopatra'nın sandalı ile ilgili Plutarch'ının raporunu nasıl abarttığına dikkat ediniz! Abartı sadece barok üslubunun özelliği değil, Kleopatra'nın sandalını da aynı şekilde sahneye koyup belirgin yapmanın yöntemidir. Abartısı olmayan hiçbir tiyatro dili yoktur, ama nerede abartı yapılacağını bilmek gerek. her şeyden önce abartı nasıl yapılacaktır.

Sonra: Dil de sahnedeki kişiler gibi kaderin sillesini yiyebilir: Örneğin Babilon'a gelen melek; o, sahneler ilerledikçe aşama aşama dünyanın güzelliği ile büyülenir, dilinin bu yükselen heyecanı ifade etmesi, ilahiye doğru yüceltmesi lâzım. Aynı komedideki dilenci

Akki, yaşamını Arapçadan gelen uyaklı makam türünde düzyazı ile anlatır. O sayede bu şahsın Arap oluşunu, masal anlatma sevincini sözcük karmaşasıyla, sözcük oyunuyla ifade etmeyi deniyorum şanson durumuna düşmeden. Akki'nin makamları dilinin en aşırı anlatma olanağından başka bir şey değildir; bununla kendisi edebileştiriliyor. Akki bu söylediklerimizin içinde hepten dil olmuştur, onların içinde dile dönüşmüştür; bir sahne yazarının hep gayret etmesi gereken bir şey: Tiyatrosunda şahısların dilden başka bir şey olmadığı anlar vardır.

Tehlike elbette pusuda bekler. Dil baştan çıkartabilir. Bir kez yazabilmenin, dile sahip olmanın sevinci, yani benim Körler'le ilgili çalışmam sırasında kapıldığım gibi, o yazarı konudan uzaklaşıp dile kaçması için ikna eder. Konuya yakın durmak büyük sanattır, buna ancak karşı tepki varsa ve onu bastırabiliyorsa ulaşılabilir. Binbir güçlkle oluşturulan planı çiğnemekle tehdit etseler bile, direnemeyeceğiniz bazı buluşlar yine de vardır. Buluşlara karşı direnmek için harcanacak dikkatin yanında bunlara karşı koymak için yürekli olmak da gerek.

Burada sadece kısaca işaret ettiğimiz bütün bu yer, zaman ve olayla ilgili sorunlar birbiri içine geçmiş, dramatik çalışmanın öğelerine, becerilerine ve aletlerine dahildir. Dramatik çalışma kavramı ile savaş halinde olduğumu artık saklayamam. Sanatın, her kim yeterli çalışkanlık ve sebatla göreve sarılır ve onu üretmek için işe koyulursa, eninde sonunda öğrenilebilir olduğu görüşünün çoktan aşıldığı anlaşıyor, ama o yine de tiyatro eseri yazma sanatı üzerine verilen kararlarda besbelli ki hâlâ var. Bunlar kısmen sağlam, kısmen dürüstçe ve kısmen de mertçe düşünceler olarak kabul ediliyor. Böylece oyun yazarının sanatıyla olan ilişkisinin işleyişi estetiğin nikâhıyla meşrulaştırılmış evliliğe benzetilir. Bu yüzden olacak ki, eleştiri hiçbir yerde olmadığı gibi burada sıklıkla bir zanaatten söz ediyor, duruma göre hakim olunan, ya da olunmayan bir işten; ama onun zanaatten ne anladığını iyi incelersek kendi önyargılarının toplamından başka bir şey olmadığını görürüz. Dramatik zanaat yoktur, sadece malzemeye dil ve sahne yardımıyla hakim olmak vardır: Tam söylemek gerekirse bu bir hakimiyettir, çünkü her yazma eylemi silâhların konuştuğu yengili, yenilgili ve beraberli bir çarpışmadır. Mükemmel oyun yoktur, orada her zaman sinemada olduğu gibi estetiğin kurgusu vardır, hâlâ tam kahramanı sadece orada bulabilirsiniz. Henüz hiçbir tiyatro yazarı savaş alanını yara almadan terk edebilmiş değil, her birinin kendi Aşilles topuğu var. Bu arada düşman, yani malzeme hiç de dürüst değil. Hilekâr, çoğunlukla kalesinden çıkarıla-

mayan biri, en gizli ve aşağılık yöntemleri uygular; işte böylece oyun yazarı izin verilen ve verilmeyen araçlarla savaşmak zorunda kalır, işçi ustası ile geleneksel loncanın temkinli uyarıları, kuralları ve ahlâk özdeyişleri ile boğuşur durur. Elde şapka ile oyunda tüm ülkeyi boydan boya katedemezsiniz, sınırı bile geçemezsiniz. Oyun yazmanın zorlukları hiç kimsenin beklemediği yerde yatar, iki insanı karşılaştırıp selâmlaştırmakta zorluk var, ya da ilk cümlelerin yazılmasında. Bugün oyun zanaatından anlaşılan şeyi yarım saat içinde rahatlıkla öğrenirsiniz. Ancak bir malzemeyi beş perdeye ayırmak için buna ne kadar az malzemenin uygun olduğu, ne denli zor olduğu, yambuslarla yazmanın hemen hemen olanaksız olduğu biliniyor mu, oyun marangozları her malzemeyi zahmetsiz bir şekilde beş perdeye ayırıp hep yambuslarla yazmış ve hâlâ yazıyor olduklarını çok az farkediyorlar. Onlar malzemelerini ve dillerini gerçekten eleştirinin düşündüğü tarzda seçerlerdi; bunların sanat hakkındaki konuşmaları terzi dükkanında olduğu gibi değil, sanatı ürettikleri zaman cereyan eder. Her malzemenin bir sabahlığı vardır, seyirci bunun içinde hiçbir zaman üşütmeden rahat uyur. Sadece eleştirmenin, yeteneğe buyurduğu kurallara dahilerin uymak zorunluğu bulunmadığı düşüncesi kadar aptalca hiçbir görüş yoktur. O zaman kendimi hemen bir deha kabul ederim. Tiyatro oyunu yazma sanatının mutlaka belli bir çocuğun planlanmasıyla başlamadığını, ya da hadımın aşkı düşündüğü gibi olmadığını, aksine hadımın muktedir olmadığı aşkla başladığını özellikle belirtmek isterim. Bununla birlikte zorluklar, uğraşlar, ama yazmanın mutluluğu da anlatılacak konunun alanında, neyin anlatılabileceğinde değil: Sadece dramatik bir iş anlatılabilir, sadece oyun üzerinde konuşurken olur, ama kendin onu yaparsan anlatamazsın. Dramatik zanaat görsel aldatmacadır. Oyunlar hakkında, sanat hakkında konuşmak bazılarının inanarak yaptığından daha utopik bir girişimdir.

Şimdi bu olmayan zanaatle işe koyulup belli bir malzemeyi canlandırabilirim. Malzeme genelde bir odaklaşma gösterir, bir kahramanı ortaya koyar. Oyun kurma sanatında¹ trajik kahramanla, trajedi kahramanı, komik kahraman, komedi kahramanı, arasında bir ayırım yapılır. Trajik kahramanların sahip olması gereken özellikler bilinmektedir. O, acıma duygumuzu uyandırma becerisine sahip olacak. Suçluluğu ile suçsuzluğu, erdemleri ile ayıpları en beğenilecek şekilde miktarları tam ayarlanıp yörgülerle belli kurallara göre yansıyacaktır. Üstelik bunun öylesine bir karışım olması gerek ki şirret birini

kahraman olarak seçtiğim zaman, onun kötülüğüne aynı büyüklükte bir ruh katmalıyım; alman edebiyatında en sempatik tiyatro kişinin şeytan olmasına etki eden bir kural. Bu böyle kalmış. Değişen, sadece acıma duygumuzu uyandıran kişinin sosyal yeri oldu.

Antik tiyatrodan ve Shakespeare'de kahraman en yüksek toplumsal sınıfa aittir, soylular sınıfına. Seyirci bir kahramanı acı çekerken, eylemde bulunurken, hiddetten çılgına dönerken seyrederek, onun toplumsal yeri kendinkinden daha üsttedir. Bu durum her seyirci için hâlâ çok etkileyici.

Lessing ile Schiller'de burjuva trajedisi ortaya çıktığı zaman seyirci acı çeken kahraman olarak sahnede kendisini görürdü. Sonra daha ileri gidildi. Büchner'in Woyzeck'i ilkel bir proleterdir, sosyal olarak baktığımız zaman sıradan tiyatro izleyicisinden daha az şey canlandırıyor. Seyirci varoluşun bu aşırı biçimini de görmeli, bu son, en acınacak biçimini, insanı, kendini görmeli.

Nihayet burada Pirandello'dan söz etmek lâzım; kahramanları, sahnedeki kişileri ilk kez konusuzlaştıran, saydamlaştıran odur, Wilder'in dramatik mekânı yaptığı gibi, bu arada bu tür temsiller karşısında oturan seyirci, kendi çözümlenmesine, kendi ruh çözümlemesine tanık olur ve sahne iç mekân, dünyanın iç mekânı olur.

Tiyatro eskiden de sadece kralları ve komutanları yansıtmadı, komedi çok eskiden beri köylüyü, dilenciye ve burjuvayı kahraman olarak canlandırdı, ama sadece komedi yaptı bu işi. Shakespeare'in eserlerinin hiçbirinde komik bir kral göremezsiniz, onun zamanı bir hükümdarı kan akıtan canavar olarak gösterebilirdi, ama deli olarak asla. Komik onun için saray dalkavukları, zanaatkârlar ve işçilerdi. Böylece trajik kahramanın gelişmesinde komediye yöneliş görülüyor. Aynı şeyi giderek trajik kişiye dönüşen delilerde görmek mümkün. Bu gerçek hiç de anlamsız değildir. Bir tiyatro oyununun kahramanı sadece olayı ileri sürüklemeyi, ya da belli bir yazgının zararını görmez, bir dünyayı da canlandırır. Bu nedenle kendimize bu düşündürücü dünyamızın nasıl canlandırılacağı sorusunu sormalıyız, hangi kahramanlarla, ayna gibi dünyayı nasıl yakalayıp ortaya koyarız ve onlar nasıl törpülenmiş olacak. Bugünün dünyası, somut olarak söylersek, bazı yazarların iddia ettiği gibi Schiller'in oyun sanatı ile canlandırılabilir mi, Schiller seyirciyi hep avucunun içine alıyordu ama? Kesin, eğer şartlar uygunsa sanatta her şey olanaklıdır. Soru sadece şudur: Bir zamanlar uygun olan sanat bugün de mümkün mü? Sanat asla tekrarlanamaz, tekrarlanırsa Schiller'in kurallarıyla yazmamak budalalık olurdu.

Schiller kendi yazdığı gibi yazıyordu, çünkü hâlâ içinde yaşadığı dünya, yazdığı dünyaydı, tarihçi olarak yarattığı dünyaydı ve kendini orada yansıtabiliyordu. Ucu ucuna. Belki de Napoleon eski anlamda en son kahramandı. Bugün bize görünen dünya Schiller'in tarihsel oyunu ile üstesinden gelmeye elverişli değil, şu sebeple, çünkü bizim bulduğumuz trajik kahramanlar değil dünya kasaplarının sahnelediği ve kıyma makinalarının ürettiği trajedilerdir. Hitler ile Stalin'den artık Wallensteinler¹ yapılmaz. Onların gücü öylesine büyüktür ki kendileri, bu gücü sadece gelişi güzel dolduran rastlantısal dış yansıma biçimleridir ve birinci ile kısmen de ikinci ile ilişkilendirilen felaket, çok fazla dal budak salmış, çok dağınık, çok dehşet verici, çok mekanikleşmiş ve çok kez en basitinden anlamsız. Wallenstein'in gücü görünür bir güçtür, bugünün gücünün çok az kısmı görünür, büyük kısmı buzdağında olduğu gibi derinliklere, soyutluklara gömülmüştür. Schiller'in oyunu dünyanın görünür olmasını öngörür, dağdağalı gerçek devlet aksiyonu, yunan trajedisi de böyleydi zaten. Sanatta görülebilir olmak hepten bakış altına alabilmektir. Bugünün devleti ise bütünüyle bakış altına alınamıyor, isimsiz, bürokratik olmuş, bu durum sadece Moskova'da ya da Washington'da değil, Bern'de bile aynıdır. Bugünün devlet aksiyonları özenle oluşturulan trajedilerin devamı olan sonradan yapılma yergi oyunlarıdır. Gerçek temsilcileri yok, trajik kahramanlar isimsizdir. Bugünün dünyası bir federal meclisle, bir federal başbakanla yansıtmaktan, bir büro memuru, bir polis ya da vurguncu ile daha iyi yansıtılır. Sanat ancak kurbanlara kadar ilerliyor, insanlara kadar ilerlese bile güçlülere ulaşamıyor artık. Kreon'un sekreterleri Antigone'nin durumundan zarar görüyor. Devlet şeklini kaybetti, fiziğin dünyayı matematiksel formüllerle yansıtmak istemesi gibi o şimdilik sadece istatistiksel olarak canlandırılabilir. Bugünün gücünün somutlaştığı, görünebilir olduğu yer sadece patladığı yer olan atom bombasıdır; yükselip yayılan o harikulâde mantar, güneş gibi temiz, kitle katliamının ve güzelliğin bir arada olduğu yer. Atom bombasını, üretilmeye başlandığından beri canlandırmak mümkün değil. Onun karşısında insanın yarattığı her sanat başarısız kalır, çünkü o bizzat insan tarafından yaratılmıştır. Birbirini yansıtan iki ayna görüntü vermez

Sanatın görevi, eğer sanatın bir görevi olacaksa, dolayısıyla bugünkü oyunculuğun görevi, biçim, ve somutluk yaratmaktır. Bunu

¹ Wallenstein, Otuz yıl Savaşları'nın ünlü generalidir. Schiller o adla bir üçleme yazmıştır.

her şeyden önce komedi becerir. Trajedi en hızlı sanat türü olarak somut bir dünyayı öngörmektedir. Komedi ise –eğer Molière'in komedileri gibi toplumsal komedi değilse– biçim bulmamış, oluşmakta olan, çökme durumunda olan bir dünyayı, bizimki gibi dağılmasının önlenmesi gereken bir dünyayı öngörür. *Trajedi mesafeyi kaldırır*. Karanlık geçmişlerde kalan mitleri Atinalılara güncelleştirir. *Komedi mesafe sağlar*, Atinalıların imparatorluklarını kurmak için Sicilya'ya adım atma denemelerini kuşların girişimine dönüştürür, bunun karşısında tanrılar ve insanlar teslim olmak zorunda kalırlar. Komedi de olan durumu nüktenin en ilkel biçimi olan zotede¹ de görürüz, kuşkusuz çok düşündürücü olan bu şeyi, mesafe sağlamakla ilgili olarak amacımın ne olduğunu en iyi biçimde anlattığı için dile getiriyorum. Zote katıksız cinselliği konu eder, çünkü o katıksız cinsellik olduğundan soyut ve mesafesizdir, somutlaşmak isteyince işte o zaman zote olur. Bunun için zote kökensel komedidir, cinselliğin komik alana taşınması, bugün hakkında edepli biçimde konuşulabilecek tek olanak, Van de Veldelerin sivrilmesinden bu yana zotede komik ögenin, biçim bulmamış olana biçim vermekte, kaos halinde olanı biçimlendirmekte yattığı net bir şekilde ortaya çıkar.

Komedide mesafeyi buluş sağlar. Bu nedenle malzemesi buluş olan çok az trajedi var. Bununla, bugün olduğu gibi antik devrdeki tiyatro yazarlarının buluşları olmadığını söylemek istemiyorum, ama onların müstesna sanatları böyle bir zorunluluğu gerekli kılmıyordu. Bu bir faktür. Buna karşın Aristofanes'e hayat veren buluştur. Onun malzemesi mitler ve geçmişte meydana gelmiş olaylar değil, tersine günümüzde cereyan eden yaratılmış olaylardır. Bunlar dünyaya gülle düşer gibi düşüyor, çukur açarken günümüzü gülünç, ama aynı zamanda da görünür hale getiriyorlar. Bugünkü oyun sadece gülmece olabilir demek değildir bu. Trajedi ve komedi biçimsel kavramlardır, dramatik tavrılardır, aynı şeyi başka biçimlerde yansıtan estetiğin uyduk şekilleridir. Sadece ortaya çıkış koşulları başka başkadır, bu koşulların sanatta az bir payı var.

Trajedi suçluluğu, zorunluluğu ölçüyü, genel bakışı ve sorumluluğu öngörür. Yüzyılımızın keşmekeşliğinde, beyaz ırkın bu son dansında ne suçlu var, ne de sorumlu. Buna karşı hiç kimse bir şey yapamaz ve bunu hiç kimse de istemedi. Gerçekten kimsenin etkisi olmaksızın cereyan ediyor. Bizler sadece torunların torunlarıyız. Bu

¹ Zote (Fr. sottie): Müstehcen ve gülünç konuların anlatılıp yansıtıldığı bir tür. –Ç. N.

bizim suçumuz değil, talihsizliğimizdir: Suç artık sadece kişisel eylem olarak, dini eylem olarak vardır. Bize komediden başkası uygun değil. Dünyamız atom bombasını yarattığı gibi aynı şekilde groteski de yarattı, Hieronymus Bosch'un apokaliptik resimlerinin grotesk olması gibi. Ama grotesk somut bir ifade olup, somut bir paradokstur, yani cisimsizliğin cisimidir, çehresiz dünyanın çehresidir. Tıpkı düşüncemizin paradoks olmadan işin içinden çıkamayacağını anlaşılmaması gibi, sanat da öyle, öncelikle atom bombasının var olması nedeniyle dünyamız yerinde duruyor: Çünkü ondan korkuyor.

Katıksız trajedi artık mümkün olmasa bile, trajik öge hâlâ olanaklı. Trajik ögeyi komediden elde edebiliriz, korkunç bir an olarak ortaya koyarız, açılan bir uçurum halinde, Shakespeare'in pek çok trajedisi komedidir, trajik öge ise o komedilerin içinden ortaya çıkmaktadır.

Şimdi sonuca geliyorum, komedinin ümitsizliğin ifadesi olduğu söyleniyor, ama bu sonuç zorlayıcı değil. Her kim bu dünyanın anlamsızlığını, ümitsiz oluşunu görürse mutlaka ümitsizliğe kapılabilir, ancak bu, dünyanın sebep olduğu bir sonuç değil, dünyaya verilen bir yanıttır, diğer yanıt ümitsizliğe düşmemek olur; dünyaya, Gülliver'in devler arasında yaşadığı gibi, katlanma kararı vermek olur. Gülliver de düşmanı değerlendirmek için bir adım geri atıyor, mesafe alıyor, kendini onunla savaşmak, ya da ondan kaçmak için hazırlıyor. Yürekli insanı göstermek hâlâ olanaklı.

Benim esas amaçlarımdan biri de budur. Kör, Romulus, Übelohe ve Akki cesur insanlardır. Yitirilen dünya düzeni onların bağrında yeniden kurulacak, genel olan şeyi yakalayamıyorum. Genel olanı bir dokrin içinde elde etmeyi reddediyorum, bunu kaos kabul ediyorum. Dünya (bununla dünya anlamına gelen sahne) benim için müthiş bir şeydir, felaket bilmecesidir; ona katlanacağız, ama teslim olmak yok. Dünya insandan büyüktür, zorunlu olarak tehdit edici özellikler ediniyor, bir noktanın dışında tehditkâr olmayabilir, ancak kendimi onun dışında tutmaya ne hakkım, ne de yeteneğim var. Edebiyatta teselli çok ucuzdur, ama insani bakış açısını korumak daha dürüstçe bir davranış olur şüphesiz. Brecht'in sokak sahnelerinde geliştirdiği tezi, dünyayı kaza olarak koyup bu kaza durumuna nasıl geldiğini göstermek, yetkin tiyatro olabilir, bunu Brecht de kanıtladı, ama kanıtlama sırasında pek çok şeyin gösterilmediği anlaşıyor: Brecht pek çok şey hakkında katı biçimde düşünmediği için çok tavizsiz düşünüyor.

Sonuç: Buluş sayesinde, komedi sayesinde isimsiz seyircinin seyirci olması mümkün olur, hesaba katılması gereken bir gerçek,

ama hesap edilmesi de gereken bir gerçek. Buluş tiyatro seyircisi yığınlarını çok rahatlıkla kitleye dönüştürür; artık o şimdi ele alınıp baştan çıkarılabilir, aldatılabilir, normalde kolay kolay dinlemeyeceği şeyleri dinler. Komedi seyircinin her zaman içine düştüğü ve düşeceği fare kapanıdır. Buna karşın trajedinin öngördüğü topluluğu günümüzde her zaman kolaylıkla bir araya toplayamazsınız: Antrolozofların gizemli oyunlarına katılmadan oturmaktan daha komik bir şey yoktur.

Bunların hepsini kabul ediyorum, ama bir soruyu sormak gerek: Genel bir şeyden hareketle bir sanat biçimine karar vermeye izin var mı, biraz önce benim yaptığımı yapmaya, dünyanın iddia ettiğim şekilsizliğine bakarak günümüzde komedi yazmaya karar vermeme izin var mı? Bu konuda kuşkuluyum. Sanat biraz kişiseldir, kişisel olan şey hiçbir zaman genelliklerle açıklanamaz. Bir sanatın değeri az çok geçerli sebepleri olmasına bağlı değil. Böylece belli sorunları ortadan kaldırdım, örneğin bugün güncel hale gelen oyunların vezinli mi, yoksa düzyazıyla mı yazmanın daha iyi olacağı kavgasından kurtuldum. Yanıtımı düzyazı ile yazarak veriyorum. Eninde sonunda bir yol tutturmak gerekiyor; neden birisi diğerinden daha kötü olsun? Komedi çalışmama gelince, burada kişisel nedenlerin genel nedenlerden daha önemli olduğuna inanıyorum, bunların çürütülmesi lâzım –sanat konularında çürütülmeyen mantık var mı! Sanat hakkında konuşurken en iyisi kendi sanatından söz etmektir. Seçtiğiniz sanat aynı zamanda özgürlüğün ifadesidir, onsuz sanat olmaz ve zorunluluğun ifadesidir, onsuz da sanat olmaz. Sanatçı her zaman dünyayı ve kendini canlandırır. Eskiden felsefe genelden özeli elde etmeyi öğrettiyse de şimdi genelden hareket eden Schiller gibi bir oyun artık kuramam, çünkü her zaman özeli genelden elde etme konusunda kuşku duyarım: Benim kuşku, benim kuşkımdur, ama örneğin oyun sanatında kimsenin elinde olmayan olanaklara sahip bir Katolik kuşkusu değildir. [...] Bir Protestanın oyun sanatıyla ilgili sıkıntıları bütünüyle kendi inancı ile ilgili olan sıkıntılardır. Benim yolum da işte budur; oyunun kurgusu denen şeye güvensizlik ve ona genelden, planlı bir yoldan değil, özelden, buluştan hareketle ulaşmayı denemek. Kendimi öylece ortalığa yazmak zorunda hissediyorum, eleştiri için gelişigüzel bir kavram söylemek gerekirse, kendimi ifade ettiğim şekilde yazmak. Eleştiri bunu anlamasa da gene de ona çoğunlukla ihtiyaç duyar.

Ama mesele sadece benimle ilgilidir, bu yüzden dünyayı işin içine sokmaya gerek yok, köy yargıcı Adam'ın¹, gerçekte kendisinin olan

¹ Heinrich von Kleist'in *Kırk Testi* adlı komedisinin baş kahramanı.

peruğun nereden geldiğini açıklamak için şeytanı bahane etmesi gibi bu meselemi sanatın genel meselesi olarak ortaya koymam gerekmiyor. Her yerde olduğu gibi burada da şu cümle geçerlidir: Lütfen bahane aramayalım.

Bununla birlikte malzeme adı verilen şeyle başka türlü bir ilişkiye girdiğimiz gerçeği değişmiyor (yaptığımız çekince ile birlikte). Biçim bulmamış, şekillenmemiş çağımız eski şekillendirmelerin ve biçimlendirmelerin farklı konuma getirilmesiyle belirginleşmiş; bunlar çağımızı sadece bir sonuç, dahası bir geçiş istasyonu kabul edip geçmişe bitmiş, geleceğe olanaklılık olarak bakıp daha çok önem veriyorlar. Bu değini rahatlıkla siyasetle bağdaştırılabilir, sanatla bağdaştırmanın anlamı ise sanatçının sadece sanatla ilgili düşünceler tarafından kuşatılmışlığından ve kendisinden değil de tarihsel olandan, mevcut olandan elde edilen talepler tarafından değil, aksine artık malzeme olma özelliği kalmamış malzemeler tarafından da kuşatılmış demektir: yani olanaklardan değil, şekillenmiş, yani biçimlenmiş olanlar tarafından; Sezar artık bizim için tam anlamıyla hammadde değil, bilimin kendisini araştırma konusu yaptığı Sezar'dır. Şu anda durum şudur: Bilim sadece doğa ile yetinmeyip usa ve sanata da el atınca, düşünce bilimi, edebiyat bilimi, filoloji ve kim bilir daha neler ortaya çıkınca, hile yapılmayacak kanıtlar yarattı (çünkü bilimin verilerinden kaçınabilecek bilinçli bir saflık yoktur), sanatın ödevi olması gereken şeyi kendisi yapmak suretiyle sanatçının elinden malzemeleri aldı. Bern'in tarihini büyük bir ustalıkla yazan bir Richard Feller, Bern üzerine tarihsel oyun yazma olanağı bırakmıyor. [...] Shakespeare'in *Sezar*'ı Plutarch'ın verilerine göre olanaklıydı, çünkü o bizim anladığımız manada bir tarihçi değil, hikâye anlatıcıydı, hayat hikâyesi yazardı. Shakespeare Roma hakkında bizim bildiklerimizi bilseydi Sezar'ı yazmazdı, çünkü o malzemeler karşısında bağımsız davranamazdı. Ama aynı şey yunan mitlerinde de var, onları artık yaşamadığımız, ama incelediğimiz, araştırdığımız, sadece mit olarak kabul ettiğimiz ve bu yüzden de tahrip ettiğimizden dolayı bizim için muma olmuştur, felsefe ve ilahiyatla donatılınca çoklukla canlı bir şeyin yerini tutarlar.

İşte bu nedenle sanatçı rastladığı, her yerde karşılaştığı kişileri yeniden malzeme olarak kullanmak istiyorsa başaracağını umarak sadeleştirmeli: Onları parodileştirir, yani bilinçli olduklarının zıddı bir durumda canlandırır. Bu parodileştirme sayesinde yeniden özgürlüğünü ve bununla da artık bulmasına gerek kalmayan, fakat kendisinin buluşu olan malzemeyi kazanır, çünkü her parodi için bu-

luş şarttır. Mevcut malzemelerin oyunlaştırılması, yerini buluş olan malzemelerin oyunlaştırılmasına bırakır. Gülmeye insanların özgürlüğü kendini belli eder, ağlamada ise zorunluluğu; bugün özgürlüğü kanıtlamak zorundayız. Bu gezegenin zorbaları yazarların eserlerinden etkilenmez, şikâyet şarkıları karşısında esner, kahramanlık türkülerine deli saçması der ve dini edebiyat karşısında ise uyurlar; korktukları tek şey vardır: alay edilmeleri. Böylece parodi bütün sanat türlerine sızdı, romana, oyuna, şiire. Resmin ve müziğin çok önemli bölümlerini fethetti, ve parodi sayesinde grotesk ortaya çıktı, çoklukla kamufle edildi, ama bir gecede: bir de baktık ki ortada.

Bununla da bütün sularla yıkanmış olan zamanımız son bulur, hiçbir şey yardımıyla da üstesinden gelinmiyor: O, seyirciyi, sanatta ulviliği, kutsallığı ve aşırı duygululuğu görsün diye eğitti. Komik öge değersiz, aşağılık, kuşkulu yakışıksız olarak kabul edildi, sadece beş yüz domuzu yemiş bir yamyamın aşırı rahatlığında geçerli olabileceği düşünüldü. Komik öge tehlikeli, maske düşürücü, talep edici; ahlâklı olarak anlaşıldığı anda sıcak demir gibi kaydırılır, çünkü sanat rahat kaldığı sürece istediği her şey olabilir.

Biz yazarlara çoğunlukla sanatımızın nihilist olduğu söylenir. Evet bugün nihilist bir sanat var, ama nihilist görünen her sanat nihilist değildir. Gerçek nihilist sanat zaten öyle görünmez, özellikle çok insancıl olarak kabul edilir ve olgun gençlik için okumaya değerdir. Dünyanın öyle tanıdığı kişi nihilistlerin mutlaka en çaylağıdır. Sadece rahat olmayan şey nihilist kabul edilir. Şimdi sanatçı konuşmamalı, biçimlemeli, öğüt vermemeli, oluşturmamalı, denir. Elbette. Yalın bir biçim vermek, ya da tasarladığın gibi biçimlemek, gittikçe zorlaşıyor. Bugünün insanlığı bir otomobil sürücüsüne benzer. Yolunda hep hızlı, daha hızlı ve dikkatsizce yol alır. Yanındaki telaşlı yolcu: «Dikkat!» diye bağırsa, «burada bir uyarı levhası var, fren yap», ya da «çocuğu çiğneme» dese, birisi kalkıp da arabanın parasını kimin ödediğini, ya da henzi ve yağı ona çılgınca araba kullanması için kimin verdiğini sorsa, ya da ehliyetini görmek istese, hiç de hoşuna gitmez. Bu durumda rahatsız edici gerçekler ortaya çıkabilir. Ya araba bir akrabadan aşırılmış, benzin ve yağ yolculardan santajla alınmışsa, benzin ve yağ değil de kanımız ve alın terimiz ise, ya ehliyet hiç yoksa; ilk kez araba kullandığı ortaya çıkabilir. Ayrıntıların sorgulanması kuşkusuz onu çok rahatsız eder. Ama arasından geçilen manzaranın güzelliği övülür, bir ırmağın gümüş rengi, uzaktaki bir buzulun parıltısı övülürse, onlara bayılır, kulağına fısıldanan eptenceli hikâyeleri de sever. Bu hikâyeleri anlatmak, bu güzel manzarayı

övmek bugünün yazarına vicdanen öyle pek de olanaklı gelmiyor. Yazar olmayanlar tarafından ortaya atılan taleplere cevap verebilmek için inmesi de ne yazık ki hemen mümkün değil. Onun ağzını korku, keder ve en önemlisi de kızgınlık açtıyor.

ARNO SCHMIDT
(1914–1979)

HESAPLAMALAR I

1955

M Aus julianischen Tagen, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt / Main 1979. Burada: *Berechnungen I*.

T **Tevfik Ekiz.** Deneme Almanca aslından Türkçeye çevrilmiştir.

«Nemo geometriae ignarus intrato»

§ 1. Günümüze kadar yaygın olarak kullanılagelen düzyazı biçimlerinin hepsi, kaynağını en son XVIII. yüzyıldan alır; ta o zamanlar bu düzyazı biçimlerinin her biri için örnekler verilmiştir.

Bu biçimlerin hepsindeki belirgin özellik, istisnasız toplumsal alışkanlıkların öyküntüsü olarak geliştirilmiş olmalarıdır. Anlatıcının, dikkat kesilen dinleyici topluluğunda, roman ve novel için örnek kişiliği vardı. İletişim alanındaki günlük uğraşı, haliyle mektup türündeki romanın coğrafi ve ruhsal açıdan birbirinden ayrılmış çok sayıdaki karakteristik yaşam alanı arasında organik bağ kurma sorununa biçimsel bakımdan örnek çözüm sunmasını sağlamıştır. Birden fazla (çok da fazla değil!) eş arasındaki konuşma kendini, bir konuyu çeşitli açılardan aydınlatmak için (ideal biyogafi) optimal olanak olarak gösterir. «Günce», içsel olaylara hakim olmanın ilk oluşumuydu.

Bu biçimler «aşılmış», ya da «eskimiş» değil; bunu kesinlikle vurgulamak isterim! Bu biçimler, değindiğimiz ve çoğunlukla da çok kapsamlı konuların halli için en uygun (bu durumlarda kullanılması gereken) biçimlerdir.

(Bir dış biçim hesapcısı olarak şimdiye kadar değeri bilinmemiş, örnek çalışmalar yapmış olan Wieland'a bir kez daha gönderme yapmama izin veriniz. Onun devasa mektup romanı «Aristipp» gibi kitaplar, aynı zamanda taşıyıcı yapının çelik kasnağı görevini üstlenip

Bu heyecanla güzel bir kapanış yapıp, esasen olanaksızlık alanından bir dereceye kadar güvenli bir çıkış sağlanırdı. Ama samimi olmak için bütün bunların bugün bir anlamının olup olmadığını, en iyisi susmamızın gerekip gerekmediğini sormak gerek. Tiyatronun bugün kelimenin en iyi anlamıyla bir yönüyle müze haline geldiğini, diğer yönüyle de uygulama alanı olduğunu gösterdim ve bu uygulamaların nelerden ibaret olduğunu biraz olsun göstermeye çalıştım. Şimdi tiyatro o diğer görevini yerine getirebilir mi? Oyun yazmak bugün zorlaştığı gibi oynamak da, bu oyunların incelenmesi de, zaman darlığı nedeniyle en iyi durumda sadece dürüst bir deneme, bir ilk yoklama, belli, belki de iyi doğrultuda bir dokunma elde edilir. Bir oyun, eğer belli bir gelenekle yazılmamış ve bir uygulama olacak ise sadece masa başında çözülemez artık: Jouvett Giraudoux'nun şansıydı. Bizim repertuar tiyatrolarımız bunları çok az başarmak isterler, gittikçe daha az başarabiliyorlar. Oyun mümkün olduğunca çabuk ortaya çıkmalı. Müze ağır basıyor. Tiyatro ve kültür iyi durumdaki kafanın faizlerinden hayat bulur, ona hiçbir şey olmaz ve kâr payı ödemeye de gerek kalmaz. Goethe'yi, Schiller'i ve Sofokles'i kendi yanına alma bilinciyle modern oyunları kabul ediyorlar. En iyisi ilk oyun için. Görev kahramanca yerine getirilir, çünkü arkadan Shakespeare'de tekrar nefes alınacaktır. Buna karşı hiçbir şey söylenemez. Sadece sahne temizlettiriliyor. Klasiklere yer vermek. Müzeler dünyası çoğalıyor, hazineler oluşuyor. Henüz mağara insanlarının kültürü tamamıyla araştırılmadı. Başka yüzyılların Coustocuları sıramız gelince bizim sanatımızla ilgilenirler. Yeni bir şeyin eklenmesi, yeni bir şeyin yazılması; fark hiç önemli değil. Estetiğin sanatçıdan istediği günden güne çoğalıyor, her şey daha mükemmele yönelmiş, klasikler için söylendiği gibi ondan kusursuzluk isteniyor –görünüşte bir geri adım ve hemen vazgeçiliyor. Bu suretle edebiyatın sadece araştırıldığı, ama artık yapılmadığı bir hava oluşturuldu. Oluşmakta olan ve okuma yazma bilmeyenlerin bulunduğu dünyada sanatçı ne yapsın? Bana sıkıntı veren bir soru, yanıtını bulamadığım bir soru. Sanatçı, sanata belki de hiç kimsenin ummadığı gibi polisiye roman yazmakla katkıda bulunacak. Edebiyat, bugünün edebiyat eleştirisinin tartışında belki de ağırlığı olmayacak kadar hafif olmalı: sadece bu şekilde yeniden önem kazanır.

insancıl ve ruhsal olayların «yığının» egemen oluyorlar. Bu kitaplar bütün edebiyatlarda çok ender görülürler. Bu nedenle her kuşak yazarların tekrar tekrar incelemeleri gerekir.)

«Büyük roman», «mektup romanı», «konuşma», «günce» yüzyıllardır kullanılageldiklerinden dolayı hor görülmemeli. Bunlar kendilerini düşünen düzyazı yazarına pek çok durum için ilk ve gerçek biçimleme olanakları şeklinde kabul ettirmeleri *gerekli*. çünkü bunlar, yukarıda da değinildiği gibi «toplumda» organik olarak çoktan gelişmişlerdi.

Ancak, bu «klasik» yapı türleriyle sınırlı kalıp, dünyayı sözcük (her türlü kavramanın ilk koşulu) yardımıyla tanıtmak ve aydınlatmak çok büyük bir yanlışlık olurdu!

§ 2. Sürekli karşılaşılan değişik bilinç olaylarına ve yaşantı türlerine uygun düşecek düzyazı biçimlerini oluşturmak son derece gerekliydi ve hâîa da gerekli. (Bu yazıda sadece dış biçimden [«çatı»dan], nesnel bir çabam olan düzyazı öğelerinin özel bir sıralamasıyla beyin olaylarının uygun bir suretinin çıkarılmasından bahsedeceğimi bir kez daha açıkça vurgulamak isterim. Ancak bu öğelerin dilsel ve ritmik ince yapılarından söz etmeyeceğim.)

Şimdiye dek dört tane buna benzer bilinç gerçekliğinin kuramsal araştırmasını ve tekrar verilmesini ele aldım (ancak dörtten fazla var!) Başlangıç olarak iki deneme dizisi, basılmış olarak okuyucuların deneimine sunulmuştur. Bu nedenle tartışmalarımı öncelikle bu ikisiyle sınırlı tutacağım.

§ 3. Bu ilk, yeni düzyazı biçimlerinin hesaplamaları için çıkış noktam «kendini anımsama» sürecine yoğunlaşma idi: Bu süreçte kişi herhangi küçük bir yaşantı bütününü anımsar. Bu anımsama ister «ilkokul», ister «geçmiş bir yaz tatili» olsun - burada öncelikle zaman hızlandırılmış olarak, tek tek çok net resimler (benim kısa tanımlamama göre: «Fotoğraflar») görülür - bunların etrafında «anımsamanın» devam eden akışı içerisinde tamamlayıcı, açıklayıcı küçük parçacıklar, ayrıntılar («metinler») ortaya çıkar: «Foto-metin-birimlerinin» bu türden karışımı, nihayet her bilinçli anımsama uğraşısının bir sonucudur.

Yazar kendi kendine konuşarak öncelikle anlaşılır olmak, okuyucuya özdeşleşmeyi ve sonraki yaşantıyı kolaylaştırmak için, bu kişisel-rahat yarı kaostan bölümleri belirgin olan bir zincir oluşturmali.

Düşüncemin doğru olduğunu bütün otobiyografiler şaşırtıcı bir şekilde kanıtlamakta. Burada herkesin bildiği, taklit edilemeyen Kügelgen'e değinmek istiyorum: Ona değiniyorum, çünkü onun kurşılştırma yapılamayacak kadar eşsiz ressam gözü (Foto!) incicimine minyatürleri birbiri ardına sıralamıştır; ve o, herşeyden önce dıştan en küçük kesitleri yapma derecesinde dürüsttü. (Öte yandan Goethe kendisinin bilinen serbest düzyazı çalışmalarıyla yazın kalıpları arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştı. Özellikle burada söz konusu olan yapısal sorunda bütün mimarilerin yağlı boya türündeki yok oluşu, bu sınırların ortadan kaldırılması durumunu iki katına çıkarılmaktadır.)

Beyin yapımızın ayrılmaz özelliklerinden biri olan bu anımsama süreci, yani tamamen organik bir şey, kesinlikle yapay değil! - bilinçli olarak ilk uygulamalı denemeler zincirinin çıkış noktasını oluşturdu. Bu denemeler zinciri bir yandan ilgili «anımsama»nın kristal kafesini görünür kılacak, ama aynı zamanda da zayıflatmadan «o zamanın» resim yoğunluğunu yansıtacaktır: Okurda kuramsal olarak bu şekilde *kendi anımsamasının yanılması* zorunlu olarak telkinle elde edilecekti!

(Elbette burada okura bunun için de en yoğun sözcük çözültisi enjekte edilmeli; cela va sans dire!¹)

§ 4. «Fotoğraf albümü» nitelendirmesini önerdiğim bu yeni biçime örnek olarak şimdiye kadar aşağıdaki yapıtları aldım: «Göçmenler» ve «Pocahontas'la Göl Manzarası». Bu iki yapıt (ve bunlardan sonra muhtemelen gelecek olanlar) bu tür denemeler zincirini aşağıda göstereceğim gibi daha alt bölümlere ayırmamı mümkün kılmaktadır. - Fotoğraf ve metinlerin, sayıların, uzunlukların ve bunların ritmik ve dilsel hassas yapıları için şunlar belirleyicidir:

*Eyleyenin uzay içerisindeki
hareket eğrisi ve temposu!*

Bir yerden

*çok hızlı
duraksamadan
geçmek zorunda*

1. Bu gayet doğaldır. -Ç. N.

olmam ile o yeri

yavaş
etrafında dolanarak
geçebilmem

çok temel bir farklılıktır.

İkinci durumda o yeri her tarafından, çok yönlü aydınlatmaların ışığında görmektesiniz. Her defasında otomatik olarak farklı bir «zamana» «sahip» olur, karşılaştığınız şeylerle ya da yazgıyla (veya bu şeye ne ad verirsiniz artık) farklı bir ilişki içine girersiniz.

Örneğin birinci durumda (düz, zorunlu olarak «Göçmenlerin» hızlı hareketinde) uzayın baştan başa çok çeşitli içeriklerinin ortaya konulması için oldukça fazla miktarda fotoğrafların gerekli olacağı hemen ortaya çıkar. Aynı şekilde tümceler de daha kısa, ikinci durumda değinilen «Pocahontas» örneğinde olduğundan daha hızlı olmalıdır.

Eylemde bulunan kişinin hareket eğrisi	Tempo	Konu alanı	Ritmik, dilsel, içeriksel sonuçlar
doğru; ileri	hızlı	»Nakiller« (Geniş alanlar içerisinde zorunlu hareket: Göçmenler; Toplumsal geziler; İsviçre-Hollanda Salıcıları; Askerî birlik sevkıyatı v.b.)	Yaklaşık 25 kısa Fotoğraf ve metin. Kıt tümceler. Önünde hayvan gütmeye gibi sözcükler. Dinamik; ancak istencin bağımsız olduğu görülmekte.

İç çember eğrisi	yavaş	»Küçük Dünya«. (Kendi içerisinde kapanmış cennetler veya cehennemler: Yaz tatilleri; çocukluk; »Eserde«; v.b.)	15-20 uzun birimler. Boşaltıcı cümleler. Durağan. Belemenkli.
Dış çevrim eğrisi	acele	»Yasak Alan« (Casusluk; hapsedilmiş sevgili; ve diğer kilerler.)	Birçok birimlerin sonunda (birçoğu küçük yaklaşık 30 deneme & yanılma) »Çin Seddine« »çarpış« hissettiren »sivrilik«. Ezilmiş tümceler.
Eksen etrafında dönerek	eş biçimli	»Lynkeus« ¹ (Birey ve mesafeli çevre dünya: deniz feneri bekçileri; baca yapım ustaları; Uçaksavar topu nöbetçisi; odanın etrafında seyahat; Futbol oyunu; »Ben atlı karnıca sahibiyim«; vb.)	Yaklaşık bir düzine büyük birimler; pasta türünde sektörel (kesme) eşitlik; panoramik. Müdahalenin mümkün olmadığı huzur uyandıran keyfilik.

¹ Kahraman. -Ç. N.

İçe doğru sarmal	hızlanarak	»Faciaya«. (İyi ya da kötü olsun; kendisi dahil: plânlanmış cinayet; ilk cinsel ilişki; sonu ölümlü ön saflarda savaşa sevk etme; v.b.	Kısalmakta olan birimler. Küre şeklinde yıldırma varan sinirli genişleme. Baştan hançer türü zihinsel yoğunlaşmaya kadar savruk, lifli tümceler ve sözcükler.
Dışa doğru sarmal	yavaşlarken	»Sağ kalanlar« (Kendini: Savaştan, ölümden, ateşten sonra yavaş »yeni« ya da »tekrar« düzenlemek; aynı şekilde evlilikten veya büyük bir mirastan sonra vb.	Birimler genişliyorlar. (Facianın kendisi tasvir edilememekte!) Huni ağızlı son. Mecazlar: »kalınlaştırma«.
Kelebek eğrisi	düzenli olarak değişerek (yani yavaş, sıfır kesişme noktasında)	»Parçalanmış yaşam«. (Yaklaşık olarak sessiz evcillik ile hızlı kazanç arasında gidip gelme: Temsilci; Makinist; Dr. Jekyll ve Bay Hyde vb.)	Uzunluk ve kısalığına göre birimler. Bunlara uygun ritimler. Sarkaç ritimli kısmet.

Uzay içerisindeki her türlü hareket (yasal olarak düzenlenmiş ve Leviathanın ilk patlaması tarafından ayarlanmış) aynı zamanda kesin belirlenmiş bir konu alanına uygun düşer. -Bu hareket eğrilerini belirtmek için matematiğin (ne de olsa yarı yarıya uzam bilimi!) çoktandır saptandığı açık isimleri kullanıyorum. Bunun nedeni çalışmalarıma dikkat çekici sözde bilimsel nitelikli asa foedita kazandırmak değildi. Tersine, eğer bu türdeki oluşturmaların eşsiz açıklığını

dikkate almayıp bunun yerine kendi açıklamalarımda takılıp kalmış olsaydım, boşa geçirdiğim zamandan dolayı kendime kızardım.

Pratik el alıştırmaları için «fotoğraf albümleri»nde oluşturduğum yukarıdaki tabloyu veriyorum. İlk iki durum için az önce de belirttiğim gibi elimden geldiği ölçüde örnekler ortaya koydum. («Pocahantas» isimli eserde metnin kristal yapısını yanlış anlamaya meydan vermemek için küçük parçacıkları bir de eğik çizgilerle birbirinden ayırdım.)

Bu açıklamalardan sonra eğer bu tür düşünceler birisine hâlâ yapay veya soyut görünüyorsa, belki de kendi sıkıntılı hayreti hesabına, bugünkü ve bundan sonraki düzyazının sorununun «ince ruhlu» içerik olmadığını, – psikolojik noktacı örneği ve diğer gizli.küçük dokuma varyasyonlarımız her zaman yeterince olacaktır - tersine vakti çoktandır geçmiş olan dış biçimin sistematik gelişmesi olduğunu bilmesi gerekir.

Günümüzde sanki gerekiyormuş gibi daha çok şeyleri «bilinç altına» itmek ne yazık ki genel olarak gerici revaçlığında bir durum. «İlkelliği» onurlandırıp tezelden «aydınlanmacı düşüncenin iflas ettiğini» savunmak çok daha kolaydır. Kendinden emin, net bir şekilde fizik çağının sadece «sona» ermediğini, aksine henüz yeni başladığının bilincinde olmaktansa, metafizik akan«Yeni Ortaçağın» meşhur Mısır karanlığında el yordamıyla sallanıp durmak daha kolaydır!-

§ 5. İkinci «yeni bir düzyazı biçimine» şu hesaplamalardan sonra ulaştım: Kişi, akşam kendisine geçmiş günü tekrar çağırırsın bakalım, yani «en yakın geçmiş» (bunu aynı zamanda hiç kuşkusuz «en uzak şimdiki zaman» olarak da tanımlamak olanaklıdır): olayların «anlatısal akışı» hissi doğuyor mu? Esasen bir süreklilik duygusu var mı? Ne bu anlatısal nehir, ne de şimdiki zaman, ikisi de kesinlikle yok. Herkes zedelenmiş, günlük mozayikliğini bir karşılaştırsın bakalım!

Daha çok yaşamımızın olayları ortaya fırlıyor. Anlamsızlığın ve her zamanki uzun sürenin sicimi üzerinde, küçük iç ve dış yaşantı birimlerinin oluşturduğu inci zincirler dizilmiştir. Bir gece yarısından diğer gece yarısına kadar geçen süre kesinlikle «1 gün» değil, «140 dakikadır» (bu dakikaların en çok 50'si anlamlıdır!).

Bu bozuk yapıdan ve günlük duyumsamalarımızdan ortaya sakat bir varoluş çıkmaktadır -: Bu yapının uygun bir edebi yöntemle yansıtılması, benim o zaman denemeler dizisini devam ettirmeye başlama neden olmuştu (Brand's-Haide-üçlemesi türü). Bu «ikinci» biçimi

HESAPLAMALAR II

1955

- M** Aus julianischen Tagen, Fischer Taschenbuch Verlag
GmbH, Frankfurt / Main 1979. Burada: *Berechnungen II*.
- T** **Cengiz Sarıçam.** Deneme Almanca aslından tam olarak
Türkçeye çevrilmiştir.

*«And am I wrong, to worship where faith cannot doubt,
nor hop despair, since my own soul can grant my
prayer?»*

*: Speak, God of Visions, plead for me, and tell why I
have chosen thee!»*

*«Benim kendi ruhum, ibadetimin farkında olduğundan
sadakatin şüpheye yer vermediği ve ümidin ümitsizliğe
dönüşmediği yerde, ibadet etmekle yanlış mı yapıyo-
rum?»*

*: Konuş, görüntüler tanrısı, beni ikna et ve benim seni
neden seçtiğimi anlat bana!»*

§ 1. İlk araştırmalarımda teşhis ve kavramayı içeren kısa
düzyazılara yönelirken ve bu araştırmalarıma «sanatsal varolma» ve
bir düşünce ürünü olan «anımsama» adına sınırlamamın kaynağı, her
iki unsurun da temel özelliğinin «kolay» uygulanır olmasıdır.

Gerçeğin doğru tespit edilmesi uğruna, daha doğrusu kelimelerle
dünyamızın ortak görüntüsüne daha iyi yaklaşmak bakımından, gerçeği
tam anlamıyla yansıtmakta zayıf kalan ve böylelikle uygun olmayan
«epik akıntı» kurmacası yerine, aşama aşama köpürerek kabaran,
düşünülen gösterinin önkoşulu olarak nehir yatağına dökülüp
parçalanan, bir de bakıyorsunuz Ol' Man River gibi güvenli bir

geliştirmemin anlamı, eski, sevilen «olay akışı» ile ilgili kurmacala-
rın yerine, insan yaşantılarına uygun düşecek, pek önemli olmasa bile
üzerinde daha çok çalışılmış düzyazı oluşumlarını koymak iste-
memdir.

(Burada özellikle kendini beğenmişliğe karşı uyarıda bulunarak,
yurttaşın yakın olan «çöküş» sözcüğünden söz etmek istiyorum.
Kusurlu olan duyu organımızı kendi görüşümce özellikle doğru ve
«merhametsiz» tekniklerim sayesinde lâıyk olduğu biyolojik yerine
oturtmak istiyorum. Bu arada kuşkusuz sevimli, tekil ve üstün bir
«tanrı kopyası» ile ilgili çılgınlık daha da zedelenmekte; kesintisiz
«azimli» bir yaşamın hoş yanılması (Goethe'nin Eckermann'la olan
konuşmalarında sevimsiz bir şekilde gösteriye dönüştürdüğü gibi)
gerçeğe kesinlikle uygun düşmüyor. İşte bunun için, bir acıma
süzgeci olan belleğimiz, birçok şeyi geçirdiğinden benim düzyazım
ekonomik ve saf bir söylemdir.)

§ 6. Yukarıda değindiğim ve geçerli düzyazı canlandırma biçimle-
rini ele aldığım diğer iki bilinç olayı (herkesçe bilinen ve az önce ele
alınan «anımsama» ve «sakat bir şimdi») «düş»le ve «uzunca bir
düşünce oyunu»yla ilgilidir. (Burada kullanmaktan kaçınmadığım
matematiksel simgeler şunlardır: Eğriler ve onların açılımları, daha
doğrusu w- ve z- düzlemlerine uygun şekillerdir). Ancak bu iş için
geliştirilmiş olan dönüşüm denklemleri, kamuoyuna sunulmuş
yayımlarda açıklanamadığı için, burada sadece bütünlük olsun
amacıyla değinmek istedim. -

Bu diziye sadece mümkün olan değil, hatta yakın gelecekte kesin-
likle gerekli olacak olan düzyazı biçimlerinin bu söylenenlerle hiçbir
şekilde son bulmadığını, ya da sadece şimdiye kadar vermiş olduğum
örnekleri mutlak numune olarak gördüğümü açıklamak için acele
ediyorum. Çalışma yöntemlerimin kâğıda dökülmesini gerekli gören
yadırgatıcı yargılar olmasaydı, hattâ bunların «uzmanlar» tarafından
yapılması beni ikna etmeseydi, yukarıda sıraladığım açıklamaları
hiçbir zaman yapamazdım. Ancak bu açıklamalarıma daha çok kendile-
rini benden fazla gerçekten kimsenin özlemediği gelecekteki olası
büyük ardıllar (halefler) için kaleme aldım.

biçimde aşağı akarak hedefine ulaşan ve böylelikle daha iyi bir anlam ve yaklaşım sağlayan «epik şclale» kavramını çalışmamda kullanmayı uygun gördüm.

Aynı şekilde anımsama olayı da, iki doğal elemanına (ilki, ilk etkinliği sağlayan ateşleyici güç, sonraki ise yansıma ile kazanılan küçük yorumlardır) ayrılması ve düzyazı elemanlarının uygun sıralanışı sayesinde onun yansıma ilkelerinin oluşturulması gerekiyordu. O zaman son paragrafta iki yeni deneme türünü hedef aldığımı belirtmeye çalışmıştım: «düş» ve «uzun düşünce oyunları» adlı konuları.

§ 2. Bu yeni grubun en belirgin özelliği, her iki durumda da «ikili eylemden» söz edilebilir olmasıdır. Bunlar Laputa ve Balnibarbi gibi üst dünya ve alt dünyadır. Ne var ki bu yeni grupta kurguyu yapabilmek ve pratikte uygulamaya geçebilmek, mevcut önceki gruba nazaran daha karmaşık ve daha zor gözükmemekte. Düş ve düşünce oyunları arasındaki farklılık, bilindiği gibi nesnel gerçeklik (yani «alt dünya» veya ileride değineceğim terim olan yaşantı düzlemi, kısaltılmış olarak E I) her ikisinde de aşağı yukarı aynı olmakla birlikte, öznel gerçekliğin (üst dünya, yaşantı düzlemi II = E II) düste pasif olarak yaşanmasında yatmaktadır (burada daha çok istemediğimiz öfke dolu sorumsuzlukları, karabasanları, mitsel dehşeti algılarız); diğer taraftan birey, düşünce oyunlarında olaylara karşı daha hakim, daha aktif-seçici olarak devrededir (doğal olarak aynı şekilde «idari yönden sınırlı»dır). Genel olarak «hayalperest» diye tanımladığımız kişi, aslında tembellik düşkünü hayal oyuncusundan başkası değil. Hatta dünya edebiyatında «hayal oyunları» düşünce oyunları olarak ifade edilir. Bu bakımdan bu tür bir tanımlamayı daha önceden dile getirmemiz gerekirdi. Bu da dilimizin ifade gücünün olayları net olarak açıklamakta ne denli yetersiz kaldığının kanıtıdır.

Bu tür bir araştırmanın konusunun ve çerçevesinin belirlenmesinin zorluğunu, haftalardır süren düşünce oyunları tartışmasıyla sınırlı tutmak istiyorum (bundan sonra LG ; LG = E I + E II olarak kabul ediyoruz).

§ 3. Düşünce oyunları ne ender görülen, ne de aşırı varolan bir süreçtir. Bunlar daha çok açıklanması oldukça zor görünen bir bilinç olgusudur.

Gerçeği çok fazla zorlamaksızın şunu rahatlıkla iddia edebiliriz: Her insanın nesnel gerçekliliği, bazen kısa bazen pek de seyrek olmayan düşünce oyunlarının etkisi altındadır hep. Böyle bir olgu tabiyya-

tıyla Don Kişot benzeri bazı mucizevi enterferans görüntülere sebep olabilir.

Kedinin, herhangi bir ipin ucunda sallanan bir tüyü, sürekli bir kuşmuş gibi düşünerek böyle bir beklentiye girmesi, düşünce oyunlarına olan eğilimin ne denli yoğun olduğunu hayvanlarda bile açık göstermektedir. Buradan da Disney-Land'da bulunan çalışma bandının başındaki bayan terziye ancak ağır adımlarla ulaşılabilir.

En ucuz düşünce oyunu, duruma göre bazen uykuya dalmadan önce okuduğumuz akşam gazete romanı bazen ise en son gördüğümüz film olur. Birinci olayda teşvik daha çok yazılı sözden, ikincisinde ise daha çok art arda uçuşan resimlerden kaynaklanmasına rağmen, her iki olayda da etki bakımından önemli fark yoktur. Çünkü her iki olayda da üstün olan arkadaşın bir şeyi «sunması» olayından başka bir olayın gerçekleşmemesi söz konusudur. Bu bakımdan sırasıyla donuk ve mat olan resim cümbüşünün ister bir kitabın sayfalarının diyaframından olsun, ister beyaz perdeden olsun, bir kafadan başka bir kafaya yayılması aslında çok fazla bir şeyi değiştirmiyor. Tembeller için en ideal bağlantıyı amerikanvari mizah anlayışı oluşturur. Burada bilgi edinen kişiye, çiğnenmiş hazır olarak sunulan, küçük kıyılmış odun parçacıklarına ve sözcük kütüklerine benzeyen, bayatlamış yahniyi sadece yutmak kalıyor.

• Bir kademe yukarıda (sunduğumuz makalenin LG'sinin belirleyici olarak edebi kullanılabilirlik anlamındaki «daha yukarıda») artık karşımızda kendi kendine konuşan, sinirli, tutuk bir görüntü sergileyen ve hayali ağız dalaşı yaparak sıkıntılı ve düğümlenmiş geleceğin problemlerini anlamsız biçimde «çözen» adam durmakta. Daha yukarıda, kendini tereyağı fabrikasına kudretli müdür olarak atayan ve bu fabrikada doğal olarak savaş gazileri çalıştırarak bacağı kesik adam bulunmakta. Bu arada sözcükler vasıtasıyla mı, yoksa resimler vasıtasıyla mı oynandığı konusu, aklın seviyesinden çok sınıflandırılmasında ölçüdür.

Düşünce oyunlarına karşı bitmek tükenmek bilmeyen zaafımızın parasal bakımdan ne de kurnazca ıstısmar edildiğini, -örneğin inşaat şirketlerinin bastırıp dağıttıkları broşürlerde «kendi evinde» huzur ve rahatlık içinde yaşayan çocukları oynamalarını- hepimiz bilmekteyiz. Bu durum hükümetçe de desteklenen (çoğu kez hatta bizzat kendileri tarafından devreye sokulan), din ve milliyetçilik örnekleri, yasak düşünce yolu önünde seve seve karşımıza yön saptırıcı levhalar olarak konuluyorlar: Örneğin savaş görüntülerini veren haftalık dergiler, resmi makamların emriyle yayımlanan bilhassa önemsiz gösteren usum delphini tarzında broşürlerdi.

Hatta dilbigisi bile düşünce oyunlarının varlığını koşulsuz olarak öylesine kabul etmişti ki, o devasa sübjonktif kipini icat etmiştir. «Sahip olsaydı, varolsaydı, yapabilseydi» gibi terimlerin her kullanımı «değiştirilmiş» gerçekliğin göz süzmesini itiraf edip böylelikle LG'nin tam anlamıyla devreye girmesini sağlar. Sübjonktif, mevcut gerçeklere karşı bir içsel direniş olarak kabul edilebilir. Hatta bana göre tanrıya karşı güvensizlik, oyunun dilbilgisel ifadesi olarak da düşünülebilir. Eğer her şey düzeltilemeyecek kadar mükemmel olsaydı, o zaman sübjonktife gerek duyulmazdı! (Bu durumdan bazı tez canlı, özellikle de yaşlıca ilahiyatçıların seve seve çıkaracağı sonuç: Adem cennetten kovulduktan sonra onu keşfetti).

§ 4. Pek yanılmış olmamakla birlikte genel olarak E I ve E II'yi kapsayan edebî eser ve yazarına rastlamanın oldukça zor olduğunu söyleyebilirim. Burada E I ve E II'yi sürükleyici bir biçimde kaynaştıran bazı yazar ve eserlere değinebiliriz. Örneğin Ludwig Tieck'in «Vogelscheuche» adlı eseri. Hatta saf E I'i içeren bir eser oldukça azdır. Şu an anmsadığım sadece yaşlı Brockes'in eserleridir (ve olsa olsa bir de Cooper'in «Pioneers» adlı eseri). Diğer, «yarı LG»'nin diğer türü için örnekler, bunların malesef E I'i yoktur, yeterince açıktır:

Edgar Poe : Gordon Pym	(3)
Klopstock: Gelehrtenrepublik	(2)
Brontë: Wuthering Heights	(3)
Schmidt: Schwarze Spiegel	(3)
Wells: Zeitmaschine	(3)
Verne: Reise zum Mittelpunkt der Erde	(1'3?)

(Parantez içindeki rakamlar ileride açıklanacaktır. Bunlar zihinlerin tayfi sınıflarıdır). Savaş esiri olarak 1945'te Brüksel'e yakın bir yerde, tel örgülerle çevrili esir kampında kaldığım dönemden, eserin dördüncü bölümündeki E II'yi kesin olarak hatırlıyorum, çünkü o benim esaret dönemimin E II'siydi, there was a sound of revelry by night¹.

E II'nin yalın tiplerini (dolayısıyla E I'in), sadece siyah kareler üzerinde yapılabilen hamlelerin (veya beyaz kareler üzerinde yapılabilen hamlelerin) söz konusu olduğu satranç oyunu ile karşılaştırabiliriz. Bununla birlikte burada belirttiğimiz anlamdaki LG kuramı

çerçevesi içinde biçimsel bütünlük gösteren bir sanat eserinin oluşabilmesi ve bir insanın portresinin belirlenmiş bir x- zamanında bütün olarak verilebilmesi için E II ve E I'in yan yana ve bir arada bulunması gerekir! Ancak henüz çerçevesi kesin belli olan düzyazı modellerin ortaya çıkmamış olması bizi şaşırtmamalı, çünkü bu tür yazınların biçimsel olarak açıklanması (kendince bilinen basınsal otizme bilinçli bir karşı çıkmadan kaynaklanan, belki de yazarın içgüdüsel çekingenliğine bağlı olarak) henüz yapılmamıştır; üstelik E I'in dürüst olarak tanımlanmaması sadece bir aptallık göstergesi (her şeyden önce yeniden ortaya çıkan engizisyona karşı) değil, aynı zamanda kişinin kendisini mahvedercesine ve çilgınlık derecesinde inkâr etmesi demektir ki, buna çağdaş okur layık değildir (Bu tür bir açıklama ancak gizli yazılarda ortaya konabilir. Ayrıca yazarın bibliyografyası E I'in yerini dolduramaz. –Belki de Gordon Pym'e E I'i yerleştirmek, Sherlock Holmes'un filolojiye layık olması konusunda kıskırtıcı bir yarışma sorusu olur).

E. Th. A. Hoffmann'ın eseri (Prenses Brambilla), E I ve E II arasındaki gerilim sayesinde ayakta durmaktadır. Cervantes Don Kişot'a cezaevinde başlamıştı. Mörike'in «Orplid» adlı eseri bu sırada bir örnektir. Brontë'sin «Gondal-World»u ya da Karl May'ın «Ardistan und Dschinnistan» adlı eseri gibi; hak ettiği edebî değer kendisine verilmeyen bir kişidir sonuncusu.

§ 5. Görüldüğü gibi zaman zaman alt sınır eser tiplerinde ele alınmış olsa da, biçimsel engeller aşılarak bu konuda bazı denemeler yapılmış, düşünce oyunları, çoğu kez farkında olunmadan ve her defasında kuramsal bakımdan yeteri kadar düşünülmeden de olsa tamamiyle kabul görmüş ve onaylanmıştır. Bu gelişmeyi, malesef tek düzlemde de olsa, Lukian'ın «Das Schiff oder die Wünsche» adlı eseri ile James Thurber'in «Walter Mity's Geheimleben» adlı eseri arasındaki çizgide gözlemlemek mümkündür. Her iki eserde de, daha önce ifade edildiği gibi, sanatsal bakımdan sadece verimsiz mikro tipler ele alınmakta ve bunlarda da sadece tek taraflı olmak kaydıyla yüzeysel olarak si j'etais Roi formülünü çağrıştıran izlere rastlanmaktadır.

Biçimsel olarak «çok önemsiz» olmakla birlikte, Johann Gottfried Schnabel'in «Insel Felsenburg»¹ adlı romanı bu konuda dünya edebiyatının en anlamlı örneğidir. Bu eserde E I biyografi senfonisi vasıtasıyla elde ediliyor, bunun karşısına «Insel im Südmeers»² E II'yi

¹. gecenin karanlığında bir isyan sesi yayılmaktaydı –Ç. N.

¹. Felsenburg Adası –Ç. N.

². «Güney Denizindeki adalar» –Ç. N.

konmuştur. Daha da geliştirilecek olan sınıflandırmaya tam uygun olarak Schnabel'deki E II artık feryad figan edecek bir sürgün değil (bununla karşılaştırmca aşınmış olan Robinson Crusoe «modelinde» olduğu gibi), tersine, utopik, kutsal ve saf bir sığınmadır. Uzun süreden beri ve «okur dünyasında» az olsa bile— hâlâ var olan bu kitabın uzmanların hizmetine sunulmaması gerçeği, «büyük yayımcılarımızı» her birini utandırması gerekirdi.

§ 6. Bundan sonra artık yapısal, hesaba katılıp tamir edilebilir problemler şunlardır: LG'nin sınıflandırma ilkesi bulunup gruplara tek tek uygun yoğunluktaki bir dilin tespit edilmesi gerekir.

Sonra hayali ve gerçek «yarıların» miktar ilişkisi araştırılıp yakın değer belirlenmeli.

Son olarak E I artı E II'nin bağıntılı yansıtılmasıyla ilgili en telkinel ve basımsal sıralamanın iki boyutlu bir alanda (kitap sayfasında) ortaya konulmasına karar verilmelidir.

§ 7. «Hesaplamalar I»de ayrıntılı olarak açıklanan «anımsama» adındaki deneme dizisinde, uzayda hareket edenlerin hareket eğrisine göre kullanılabilir ritmik ve biçimsel farklılıkların sıralanması elde edilmişti (bu tür bir sınıflandırmanın «doğruluğu» burada alt düzeyde bir sorundur; kullanılabilirlik, çalışma varsayımı olarak belirleyicidir). (Yirmi yıldır bu işin ilkelerini bildiğim ve de çok doğal olarak gördüğüm için, o zamanlar «sanatsal varoluşu» gösteren tablolar oluşturmamıştım. Ancak bu geçen zaman içinde bu boşluğu doldurmam konusunda uyarıldım, bunu ileride bir gün dolduracağım.). İkili eylemlerden dolayı LG'nin kabataslak ayırımı, bunlardan özellikle bireye bağlı olanı, değişik bakış açılarından yola çıkarak yapılmalıdır; yani LG'nin şekli için geçerli en organik sayılan anlamdan yola çıkılmalıdır (böylelikle E I : E II'nin nicel bağlantısı tatmin edici bir biçimde düzene girer). Buna göre çok kesin olarak birbirinden ayrılan 4 ayrı tip ortaya çıkmaktadır:

1. Tip «Bel Ami» (Güzel Dost): Burada E II en normal parlak ideallerden oluşmaktadır; magazinden, filmlerden ve moda şarkıların telkinlerinden esinlenerek alınmıştır. Oyuncu, şerefli ve tek düze günlük hayatın karşı gücü olarak esasen bencil bir kahraman rolünü üstlenir burada, yıkanmış—her şeyin hakimi süpermandır o; ikinci dereceye çoğunlukla aylak aylak bakan şaşkın rolü düşer. Hiçbir değeri olmayan, kaytan bıyıklı bir şıklık; moda gösterisi olarak bir yaşam; bu arada dikkati çeken bir husus ise, azimle elde edilecek mesleki

kariyerden habersizlik: bir bayan dansçı hoplayıp zıplayan, mavi parıltılı, değersiz bir gösteriştten başka ne olabilir. Çoğunlukla sadece kısa düşünce oyunlarına uygun bu belirgin tip, esasen E I'in karşıtı olarak seçilir.

2. Tip «Querulant» (Mızmoz): Belâgat düşkünlüğü, korku zoruyla yapılan bitmek tükenmek bilmeyen gelecek tartışmaları. Düğümlemelerin en uzak bir belirtisini algıladığında (genellikle sınırlı ve kişisel tarzda) sahte bir rakiple hemen uzun söz düelloları icat eder; o da bir savcı edasıyla sertliğini ve hükümranlığını ortaya koyar. Kendi kendine konuşan bir tip; geniş ölçüde sözcüklere bağlıdır. Güvensizlik; sürekli tehlikede olma duygusu. En temiz gelişim için yeteneklidir (Hesse «Bozkır Kurdu»¹), tarihi bir eseri okuduktan sonra Büyük Friedrich'in bile huzuruna çıkabilecek gücü kendinde görür. «Daima doğruyu söyleyeceksin». Daha çok E I'e paralellik gösterir; ya da sadece memur tarzı «gelişme»: erken terfiler, amirle iktidarsız «çatışmalar» vs.

3. Tip «Der Gefesselte» (Bağımlı): Bu tipin ölümle burun buruna geldiği zor ortamda E II, sağ kalmayı, dolayısıyla ölümü kolaylaştırır, bazen de ölümü bizzat olanaklı kılar. Öznenin en çok karanlıklara gömülmüş baş kişi olarak ortaya çıkmasıyla belirtilmiştir. Hatta çoğu kez onun varlığı, güvenilir bir röportajcının okura otopsinin tedirgin edici kaçınılmazlığını bildirmekteki rolü kadar gerekli ve önemlidir. Burada, E I'in karanlık bir sıfır devresine odaklandığı sırada, E II kötümser bir yükseliş olarak karşımıza çıkar; önemli ölçüde genele dönük, derin anlamlı ve utopya şüpheli.

Aslında edebi biçimlemeye uygun olan LG, bu üç tiple işi bitirir; sadece bütünlüğü sağlamak için dördüncü sınıfı ele alıyorum: Bir çocuk da aynı şekilde usta bir düşünce oyuncusudur! Ancak sanatsal dağerde yeterli ve kapsamlı kelime hazinesine sahip olmaması, kendi LG'sini sanatsal bir biçimde ortaya koyabilmesine engeldir. Bilinçlenme olmadığı yerde, en azından kelime bazında nesnel bir aktarımdan söz edilemez. Genel olarak çocuksu LG'ye sunulan şey, güç belirlenebilen sonraki düşünce tarafından önemli ölçüde bozulur, çok eski—ilkel ve hesaplanamaz çağrışımlara zor uyar. Belki kadınlar anlatma işine daha uygundurlar. Ben şahsen özellikle tip 0 diye nitelediğim oyuncunun, edebi bakımdan anlaşılır olmasına inanmıyorum.—

¹. Der Steppenwolf. —Ç. N.

Her tipe mensup bir düşünce oyuncusu, ömrü boyunca herhalde bütün bu ayrı tiplerin oluşturduğu kademeleri yaşamıştır: çocukken tip 0'ı. Tip 1 olanlara çok yetenekli, gelişmeye mahkûm genç insanlar dahildir. Salt bir «uygulama» için bile bu tür bir gelişmeden vazgeçilemez. Tip 1'de daha çok gelişmemiş ve tam şekillenmemiş embriyolar hakiketen, tip 3'e karşı E II'ler enine boyuna ağırlıklarını ortaya koyarlar. Normal durumlarda tip 3, 2 yönünde yakınlaşmaya gittiğini belki belirtmek gerek («geri yansıma etkisi» olarak); ancak aşırı tehlikeli durumlarda genel olarak en yüksek ve en düşük sapmaları kaydetmektedir.

Bu yeni deneme çalışmalarım sırasında oluşturduğum kısa ve cetvel biçimindeki şemayı da bildirimle birlikte sunuyorum (bu tablo aynı zamanda tasarlanmış modellerin konularını da kapsamaktadır).

§ 8. Genel olarak birbirine benzer, nadiren birbirinin alanına müdahale eden iki yaşantı düzleminin basımda ne şekilde düzenlenmesi gerektiği sorusuna verilecek cevap oldukça basittir: Uzman kişiye yapının, okura (taklit eden oyuncuya) ise bir alandan başka bir alana geçiş ayırımının kolay anlaşılabilirliği için, kitabın sayfası bir sol (E I) ve de bir sağ (E II) yarıya ayrılarak basılmalıdır. (Biz Avrupa'da soldan sağa doğru yazmaktayız. Çinliler gibi yukarıdan aşağıya doğru yazmış olsaydık, o zaman kitabın sayfasını ortadan enine kesit bir çizgiyle ikiye bölerek, görsel bakımdan daha inandırıcı bir şekilde üst ve alt dünya olarak ayırabilirdik). Sayfayı bu tür bir biçimde ikiye bölmek çok da yeni bir uygulama değildir. Bu durum herkesin ansiklopedilerden alışkın olduğu çift sütundur! E II devreye sokulur sokulmaz elbette E I'in devre dışı kalması gerekir, daha doğrusu boş kalması gerekir. Ne olursa olsun serbest bir ortamda küçük tekrarların mekanik bir etkinliğin yükselip alçalmasını andırmalı. —Örneğin ticaret öğrenimi gören bir öğrenciye, E II'de bulunmayışı sırasında E I'de otomatikleşmiş bir halde ellerini ovuşturmasına izin verdiğim zaman, yani işyeri postasında yapıldığı biçiminde, basmak lazım:

Katlamak
Yerleştirmek
Katlamak
Yerleştirmek
Katlamak
Yerleştirmek...

Yukarıda değindiğimiz sınıflandırmanın doğruluğunu E I ve E II'nin nicel ilişkisini onaylamaktadır. «Bel Ami», LG'ye burjuva varoluş alanı içindeki yerini, darkafalı ve tamamen tutarlı bir biçimde göstermektedir. Miktar oranı yaklaşık 3/1 dir. Ludus remedium olan son tipte, LG'nin E II'deki varlığı, esrarengiz ve muazzam bütünlük için duyulan endileşeden önce, en onursuzca aşağılanmış bir biçimde E I'de tekrar ortaya çıkar. Burada miktar oranı 1/2 dir.

TIPLER

Sorun	Tip 1: Güzel Dost başarılmış gezinti olarak LG	Tip 2: Mızımız Tartışmayı iyileştirme yorgunluğuna götüren taşıt.	Tip 3: Bağımlı E II'ye göre değerli öznel bölümün «uzaklaştırılması», kurtarıcı acı dağıtımı
	Halkın % 65'i	Halkın % 30'u	Halkın %5'i
E I ve E II'nin nitelik oranı	Karşıtlık (gülünç duruma varıncaya kadar = yoksunluk)	paralellik (Devamlılık)	Yükselme (çoğunlukla genel olarak geçerlilik)
E I ve E II'nin nicelik oranı	3/1	2/1	1/2
Ruhsal temel tutum	iyimser	endişeli	kötümser
Bakış açısı	belirsiz- öznel	belirli-öznel	belirli-nesnel
Renk/ Dayanıklılık	pembe/semik	gri/kırılgan	siyah/köşeli

Üslup bakımından sonuçlar	sıkıcı-saygı değer; günlük laf muhalebisi ile karıştırılmış/ günah bilinçli cinsellik/ belirsiz «akışkan» yüzü şahsiyet/ Ritim: ondula-paspal	konuşkan-diyalektik; sinirli-dokulu; cılız-küçük/Düzen zorlaması/ «kavramların kendi hareketlerinden » sevinç duyan avukat edası/buruşuk ve tafta kelimelerin seçimi/ (Tehlikeli engel: Memur yergisi denemesi)	E I küt-korkunç, «karartılmış pencerelerden» görünen (St.4) Acı çektiirme bakımından gerçi daha safra rengi gibi çıkışı var, fakat genel olarak hatasız./Kafası, iç planetarium kapsülünün saçlı hâli/saygısız, çünkü «topun ağzına bağlanmış»
E I ve E II'deki roller (Konular; başlıklar *belli yere kadar hâlâ belirsiz)	Ticari büro elemanı- «Prences Ahlden»nin kaçırılması (Film -ilhami). Almancası «pekiyi» ile başarılı öğrenci- Nobel ödülü sahibi (geleceğin büyük yazmanını işaret eden bölümlerle)	Davalılar- söz düelloları ve kaçış projeleri. Koruma görevlisi- Amirlerle mücadele (Subaylarla ve diğer büyük balıklarla). Hayali, galip ve kudretli Büyük Friedrich tarzında muhasebeci-elçi-diktatör	Felçli-karşı yönden gelen iki hızlı tren (çarpışmadan önce). Tutuklu-Tabya düzlüğü Plato. Ateş hattı- Zevk sefa sahiplerinin şehiri *)

Son	daha çok malzeme kıtlığından doğan sıkıntının (= Tekrar, yorgunluk) etkisi: «artık bitiyor»	zor erişilen güvenceye inanmak, üstünlük ve kurnazca sergilenen güç: hava alınan çekilme (Pirus zaferi)	büyük fantezi fonun bulunmasından dolayı, çoğunlukla E I'in varlığının yok edilmesine bağlı bir son. Bu «sona erme» ölüm, iyileşme veya serbest bırakma olabilir.
-----	---	---	---

Teknik açıdan birkaç noktaya değinelim: a posteriori benzeri ve herkesin bildiği gibi, E I'de «akşama doğru» olduğunda, E II «gündüzün» miktar bakımından artmakta ve daha büyük ve kapalı metin parçaları halinde ortaya çıkmaktadır. Başlangıçta E I'in uzunca anlatımı kaçınılmazdır; sonra bu anlatımdan yavaş ve tutarlı bir biçimde E II gelişir, saksı ve kaktüs.

E II'nin «kıssası», bazen kurumuş bir nehir yatağı, bazen şelale, benzer süreçlerde olduğu gibi hareket edip girdaplarla, çöşkun ve çağlayarak ilerler. Asimile edilebilecekler, deneme yanılma yolu olan biyolojik kural gereği, E I'den çıkarılarak «bireysel dengeleme» kuralı gereği transfer edilirler. Bunun yanısıra filizlenme ve bölünme biçiminde «kendinden çoğalma» eşdeğerli olarak kabul edilmektedir. Sürekli dikkat edilmesi gereken ilginç ve ben'i değiştiren gücü şöyle açıklayabiliriz: LG deneyim hazinesini tamamen zenginleştirir (? herhalde daha çok enkaz yığını).

Dilsel, ritmik ve metaforik sonuçlar, tabloda da gösterildiği üzere, o denli basite indirgenmiş bir durumda ki buna göre her deneyici, kendi uyarlamasını kendisi yapabilir.

§ 9. Sonuç olarak okuyucunun şimdiye kadar tanımadığı, kuramsal düzyazı biçimini ve basıma hazır hale getirmiş olduğum böyle bir model düzenlemesi tanıtmaktan husursuzluk duyuyorum. Bu benim suçum değil. Aynı zamanda: «Büyük olayları yaratabilmek için, onları istemek yeterlidir» diyen Nietzsche ve: «Nasıl hareket edeceğinizi sizin sorunuzdur; bunu yapmanız kaçınılmazdır» diyen Alfred Andersch'in sözleri gibi bu tür beylik sözlere benzer sözler kullanmaya özen gösterdim).

Deneme dizisi I (sanatsal varolma) adına henüz sekizini tamamlayabildiğim, –biçimsel olarak hepsi birbirinden çok ayrı incelenmesi gereken– onbeş konu tasarladım (No: 8 «Das steinerne Herz» adlı esrime bu arada bir yayımcı talip oldu; gençlik dönemi çalışmam olan ve halen bir rastlantı sonucu elimde bulunan «Pharos» adlı eserimi bu hesaba katmıyorum).

Deneme dizisi II (anımsama) adına, bunlardan şimdiye kadar «Umsiedler» ve «Seelandschaft» olmak üzere ikisi basılmış olan sekiz konum bulunuyor.

Deneme dizisi III adına (daha önceden değindiğimiz LG) şimdiye kadar sekiz konu oluşmuştur. İlk önce, 1948 yılında yayımlanan («Gadir») adlı eserimde çekinerek bu yönde bir çalışmaya yönelmiştim; fakat kâğıt kıtlığının yaşandığı o dönemde, kâğıt üzerinde öyle fazla boş alan bırakmayı kimse aklından geçiremiyordu. Bu nedenle E I ve E II'yi eski yönteme göre, yetersiz teknikle bir arada bastırılmışım. Şimdi ise, dix ans plus tard¹, tarihsel LG'nin denenmesini önermem: Burada gerekli ve özellikle inandırıcı - akıcı çağrışımlara bugün artık sahip değiliz. Geçen akşam şosede yürürken, çok uzak olmayan, karanlık gökyüzüne doğru dizilmiş sıra sıra meyva ağaçlarını gördüm; bugün için burada esas olan, canalcı ve aynı zamanda inandırıcı mecaz şu olmalıydı: «Kara yük treni (ayaklıklar üzerinde), dengesiz yüklenmiş kablo kasnakları ve sarkan tanklarla yüklü, bombalanmış, ileride duruyor ve yoluna benimle devam edebilmek için bekliyordu.»

Kara yük trenini, tankları ve de kablo kasnaklarını bilmeyen Goethe, bunları ne ile karşılaştırabilirdi ki? Ya da Homer nasıl yapardı? Burada kırık dökük hatıra parçacıklarımızın çok rahatlıkla aşabildikleri bir engelin önünde duruyoruz! Tabloda yıldız işaretleriyle* verilen başlıklı eserlerden bir tanesi o denli hazır hale geldi ki, «sadece» kâğıda dökülmesi ve mevcut malzemelerin son bağlantılarının yapılması kaldı. Başka bir deyişle, –rahatsız edilmeden, bu da pek mümkün gözüküyor ama, böyle bir çalışmanın ortaya çıkabilmesi için– tahminen bir yıl kendimi verebilmem yeterli olur.

Deneme dizisi IV olan (düş) «Hesaplamalar» adlı bu eserin gelecekteki devamı olarak şimdilik duruyor.

MICHEL BUTOR
(1926*)

ARAYIŞ OLARAK ROMAN

1955

M Répertoire. Etudes et conférences 1948–1959, Paris 1960.
Burada: *Le roman comme recherche*.

T **Hüseyin Salihoğlu.** Makalenin tamamı, Alancada Helmut Scheffel'in çevirisiyle «Repertoire 1. Biederstein Verlag, München 1963» olarak yayınlanan metin üzerinden Türkçeye aktarılmıştır.

1

Roman, hikâye etmenin¹ özel bir biçimidir.

Hikâye etme, edebiyat sınırlarını çok aşan bir olay olup gerçeği anlamamızın önemli unsurunu oluşturur. Sözcükleri anlamaya başladığımız andan ölümümüze dek hep hikâyelerle kuşatılırız; önce ailede, sonra okulda, başka insanlarla karşılaştığımızda ve nihayet okuduklarımızla.

Başka insanlar bizim için sadece kendi gözlerimizle algıladığımız kimseler olmayıp bize kendileri hakkında hikâye eden, ya da başkalarının onlar hakkında bize bazı şeyler hikâye ettiği kimselerdir; diğer kimseler de sadece bizim gördüğümüz kimseler olmayıp onlar hakkında başkalarının da bize bazı şeyler anlattığı kimselerdir.

Bu durum sadece insanlar için değil, nesneler için ve örneğin benim bizzat görmediğim, ama bana betimlenen yerler için de geçerlidir.

Bizi kuşatan bu hikâye, çok değişik biçimler alır, alle hikâyelerinden tutun da gün boyu yaşananların yemekte anlatılması

¹. on yıl sonra. Ç. N.

* . Bu kitap («Die Stadt der Vergnügen») 1960'in sonbaharında KAF, AUCH MARE CRISIUM adı altında yayımlandı.

¹. Buradaki *hikâye etme, rapor etme* anlamında alınmıştır. Bunu anlatmanın diyebilirdik, ancak anlatmak eylemini başka bağlamlarda kullandığımız için hikâye etmeyi yeğledik. –Ç. N.

na, gazete bilgileri ya da kitaplardan öğrenilenlere kadar. Bütün bu bildirme biçimleri bizi gerçeğin belli bir kesiti ile bağlar.

Gerçek hakkında anlatılan bütün bu hikâyelerin bir tek ortak yönü var: bunların hepsi kuramsal olarak denetlenebilir. Bana birisinin bildirdiği bir şeyi başka bir yerden aldığım bilgi ile çok sayıda görüşler altında karşılaştırabilmeliyim, ve bu şeyin karşılaştırdıklarıyla örtüşmesi gerek; eğer örtüşmezlerse o zaman bir yanılgı ya da bir kurmaca ile karşı karşıyayım demektir.

Günlük dünyamızın büyük bölümünü hikâyeler yardımıyla oluştururuz; bu hikâyeler arasında maksatlı olarak yaratılmış olanlar olabilir. Her türlü yanılgıdan korunmak için anlatılan olaylara daha başından kendi deneyimlerimizden tanıdığımız olaylardan ayıracak belirtiler olursa, o zaman fantezi edebiyatla karşı karşıyayız demektir: mitlerle, masallarla, efsanelerle ve benzerleriyle. Buna karşın bir roman yazarı bize günlük yaşamda karşılaştığımız olayların benzerlerini anlatıp onlara olanak elverdiğince gerçek görüntüsü verirse, bu da işi dalga geçmeye kadar götürür (örneğin Defoe'da olduğu gibi).

Roman yazarının bize anlattığı şey denetlenemez, dolayısıyla onun bize söylediği şeyin, gerçek görüntüsü vermesi bakımından yeterli olması gerekir. Eğer bir arkadaşına rastlar ve bana hayret edilecek bir hikâye anlatırsa, beni ikna etmek için, şunun ya da bunun aynı zamanda tanık olduğunu, ya da hikâyesinin doğruluğunu sadece şu ya da bu noktalarda kontrol etmemin yeterli olacağını temin etme olanağına her zaman sahiptir. Ama bir yazar *roman* sözcüğünü kitabın kapağına koyarsa, anlatılanlarla ilgili bu tarz bir onay aramanın boşuna olacağını peşinen söylemiş olur. Bize söyledikleriyle, sadece ve sadece bunlarla, bizi inandırmalı, kişileri bizi ikna etmeli, «yaşamalılar» deyim yerinde ise, hatta gerçekten varolmuş olsalar bile.

XIX. yüzyıla ait mektuplar bulduğumuzu farzedelim, bu mektupları yazan kişinin, karşısındakine Goriot Baba'yı çok iyi tanıdığını ve onun kesinlikle Balzac'ın bize tanımladığı gibi olmadığını, kitap şu ve şu sayfalarda büyük yanlışlıklar yaptığını açıklasa, bu tespitin bizim için hiçbir anlamı olmaz. Goriot Baba bizim için Balzac'ın anlattığı kişidir (ve buradan hareketle onun hakkında söylenebilecek kişiden başkası değil). Ben Balzac'ın kendi kişinin değerlendirmesi konusunda yanılgı, onun anlamını doğru kavramadığı düşüncesinde olabilirim, ama düşüncemi kanıtlamak için Balzac'ın verdiği metni esas almam gerekir, başka bir belge kullanamam.

Gerçek üzerine yazılan bir hikâye, bir şeylerin desteğini ve yardımını isterken, roman anlattığı ve bizi eğlendirdiği şeyi uyandırmak için kendi kendine hep yeterli olmak durumundadır. Bu nedenle o

ender olayların dünyasıdır par excellence¹, gerçeğin bize hangi tarzda görüldüğünü, ya da görünebileceğini araştırmak için önceden belirlenmiş bir alan oluşturur. Bu nedenle roman hikâye etmenin laboratuvarıdır.

2

Bunun sonucunda romana biçim verme önem kazanır.

Aslında gerçek olayların hikâyeleri, tanınmaları ve tekrar edilmeleri sırasında belli ilkelere göre sağlanlaşıp, düzenlenerek basitleşirler (bugün geleneksel olan romanı belirleyen ve kendisine soru yöneltmeyen romanın ilkeleri gibi). Temel düşüncenin yerine başka, çok daha yetersiz bir düşünce geçer; bu ise sistematik olarak belli görüşleri ortadan kaldırıp yavaş yavaş gerçek deneyimi gizler, kendini bunlar diye tanıtır genel bir yalancılığa ve sahteciliğe sebep olur. Farklı tarzdaki roman biçimlerinin araştırılması, alıştığımız roman biçimi içinde ne kadar rastlantısal şeyler bulundurduğunu açığa çıkarıp, maskesini düşürerek bizi onlardan kurtarır; ve bunun sonucunda, o katı hikâyenin arkasında sakladığı ve ifade etmediği şeyleri bulma olanağına kavuşup bütün mevcudiyetimizin yattığı esasla ilgili hikâyeyi yeniden keşfederiz.

Diğer yandan, biçimin seçim ilkesi olması nedeniyle (Bu bakış açısından değerlendirilince üslup, biçim görüşlerinden biri olarak ortaya çıkar, çünkü o dilin ayrıntılarının birbiriyle birleşme tarzı anlamına geliyor ve bu da bir sözcüğün ya da bir söylemin seçimini belirliyor) yeni biçimlerin gerçeğin yeni şeylerini, bugüne kadar bilinmeyen ilişkilerini ve bağlantılarını açığa çıkardıkları ve bunun doğal olarak bunların iç birleşmelerinin diğer biçimlere göre büyüklüğü ve sağlamlığı oranında daha fazla olduğu açıktır.

Bunun tersine değişik hikâye biçimleri değişik gerçeklere uygun düşerler. Ama açıkça görünen bir şey de, içinde yaşadığımız dünyanın korkunç bir hızla değiştiğidir. Bu yüzden hikâye etmenin geleneksel teknikleri yeni ortaya çıkan bütün bu ilişkileri uyum haline sokacak durumda değil. Buradan ortaya sürekli bir hoşnutsuzluk çıkmaktadır. Bizi kuşatan bütün bilgileri bilincimizde düzenlememiz olanaksız, çünkü buna uygun aletlerimiz yok.

Daha büyük birleştirme yetisi olan yeni roman biçimlerinin arayışı, gerçeklikle ilgili bilincimiz bakımından artık uygun olmayanların, araştırmanın ve yeni uyumun adlandırılması gibi üç görevi ye-

¹. par excellence: tamamıyla. -Ç. N.

rine getiriyor artık. Bu işi yapmaktan kaçınan, gelenekleri kırmayan, okuyucularından özel bir çaba istemeyen, onu çoktan beri kazanılan pozisyonlara yüz çevirmeye, onları sorgulamaya zorlamayan roman yazarı, mutlaka daha kolay başarı elde eder, ama o derin hoşnutsuzluğun ve içinde kendimizi üzdüğümüz karanlık gecenin suç ortağı olur. Yazar bilinç reflekslerimizin daha çok donmasına ve uyanmalarının daha zor olmasına katkıda bulunur; niyeti çok iyi de olsa onların boğulmalarına katkıda bulunur, sonunda ortaya koyduğu eser, zehir etkisi bırakabilir.

Romanda biçimsel yenileşme, dar görüşlü eleştirinin sıklıkla ifade ettiği gibi realizmin karşısı olmak değil, esasen daha ileri anlamdaki bir gerçekçiliğin sine qua non¹ koşuludur.

3

Ama romanın bizi kuşatan gerçekle olan bağları, onun bize betimlediği gerçeğin kurmaca bir parçası olarak görünmesiyle, zorluk çekmeden yakından incelenebilecek belirgin olarak ayrılmış, ele avuca sığan bir kesit olması durumuyla sınırlı kalmıyor. Roman içinde hikâye edilen olaylarla gerçekteki olaylar arasındaki fark sadece birini denetlememiz olanaklı iken diğerine ancak bize tanıtan metin üzerinden ulaşabiliyor olmamızda değildir. Onlar da, en yaygın ifade ile söylersek, gerçek olandan «daha ilginçtirler». Bu kurmacalar bir ihtiyaçtan doğup bir işlevi yerine getiriyorlar. Hayali kişiler, gerçeğin boşluklarını doldurup onları bize yorumlarlar.

Sadece roman yazmak ve de okumak bir tür hayal görmek değil. Bu, kelimenin en geniş anlamıyla derin ruhbilimsel çözümlemenin konusu olabilir. Diğer yandan çoğunlukla bir kuramın, ister toplumsal, ister ruhbilimsel ya da felsefi tarzda olsun, kurmaca bir örneğin yardımıyla açıklanacağı ileri sürülür. Roman kişileri bu rolleri en görkemli biçimde oynarlar ve ben bu kişileri arkadaşlarımla ve tanıdıklarımla kişiliğinde bulur, onların tavırlarını diğerlerinin tavırlarıyla yardımcıyla açıklayabilirim.

Romanın gerçek üzerine yaptığı bu uygulama fevkalâde karmaşık bir görünüm sergiler, onun «realizmi», yani kendini gerçeğin bir parçası olarak gösteren durumu, sadece bir görüştür, onu edebi tür olarak görmemizi sağlayan bir görüş.

¹ Aslı *Conditio sine qua non* olan bu söylem Türkçede *olmazsa olmaz* koşulu biçiminde ifade edilebilir.—Ç. N.

Romanda betimlenen gerçekliğin, içinde yaşadığımız gerçeklikle olan ilişkisinin bütününe bir romanın «sembolizmi» diyorum. Bununla tehlikeli bir sözcük kullanmakta olduğumu biliyorum (daha birçok tehlikeli olanlar kadar tehlikeli), ama daha iyisinin olduğunu sanmıyorum ve ayrıca onu rahatsız edici çağrışımlarından kurtarmak da çok zor olmasa gerek.

Bu ilişkiler romana göre değişir, onu karışıklıktan kurtarıp açıklamak, bana eleştirinin temel ödevi gibi geliyor; böylece her eserin özel öğretisi açıkça ortaya çıkar.

Bir roman yazarken, aynı şekilde dikkatli okumayı ifade eden eser yaratırken, çok farklı anlam ilişkilerinin karmaşık sisteminin deneyimini yaptığımızdan, roman yazarı gerçekten emek vermişse bizi kendi gerçeklik deneyimine ortak etmesi gerekir. Eğer ortaya koyduğu realizm yeteri kadar ileri götürülmüşse, kullandığı biçimin yeteri kadar uyum yeteneği varsa, roman yazarı bu ilişkilerin farklı türlerini eserinin içinde kullanmak zorundadır. Romanın dış sembolizmi bir iç sembolizmde yansıma eğilimi gösterir ve bütünü gerçeklikle ilgili oynadığı rol gibi bazı bölümler, bütünüle ilgili olarak aynı rolü oynarlar.

4

Roman tarafından betimlenen «gerçekliğin» bizi kuşatan gerçeklikle olan bu genel ilişkisi elbette onun konusu ya da malzemesi denen şeyi belirler. O halde konu, bilincin belli bir durumuna verilen yanıt olarak görünür. Ama gördüğümüz gibi konu, yansıtma tarzından, ifadesini bulduğu biçimden ayrılmaz. Romanı oluşturan yeni bilince, yeni duruma, gerçekle olan ilişkisine ve statüsüne uyarlar yeni konular, dolayısıyla dil, üslup, teknik, kompozisyon ya da yapı gibi her düzeydeki yeni biçimler. Bunun tersine yeni konuların gündeme gelmesini teşvik eden yeni biçim arayışı, yeni ilişkileri ve bağlantıları da ortaya çıkarır.

Belli bir düşünce basamağından itibaren romandaki realizm, formalizm ve sembolizm ayrılmaz bir bütün halinde karşımıza çıkar.

Roman kendini açıklama çabası içindedir doğal olarak —bu çabayı göstermek zorunda—, ama yansımalarının olanaksızlığı ile nitelenmiş durumların varlığını da biliyoruz; bunlar durumlarını kendileriyle ilgili yanıltma sayesinde sürdürürler. Böylesi durumlara içlerinde söz konusu birliği göstermeyen eserler uygun düşer; roman yazarlarının o çalışmalarının özü ve kullandıkları biçimin geçerliliği konusunda sonu yöneltmekten kaçınma eğilimi gösteren görüşleri, o uygunsuzlukları

ve yalancılıkları hemen açığa çıkmadan kendini yansıtamayan biçimler, bize gerçeklikle açıkça çelişki içinde olan bir gerçeklik imajı veren biçimler uygun düşer; gerçi bu gerçeklik onun meydana gelmesinin sebebidir, ama farkedilmemesi gerek. Bizim işimiz gizlemektir, bulup ortaya çıkarmak ise eleştirmenlerin görevi, çünkü bu tür eserler kimi tahrik edici tarafları ve yararları olmakla birlikte karanlığı besleyip bilinci çelişkileri içinde ve kör bir halde bırakarak düzensizliğin en kötüsüne düşecek tehlikeyi birlikte getirirler.

Bütün bunlardan, roman biçiminde yapılmak istenen gerçek değişimin, bu alanda yapılacak her verimli arayışın, sadece roman kavramının değiştirilmesi kapsamında mümkün olacağı sonucu çıkmaktadır. Roman kendini yavaş yavaş, ama durmadan (XX. yüzyılın bütün büyük romanları bunu kanıtlıyor) edebiyatın anlatısal ve aynı zamanda öğretici olan yeni bir türüne doğru geliştiriyor.

Bu gelişme yine edebiyat kavramının değişimi içinde cereyan eder; edebiyat artık sadece gerilimden boşalmanın aracı ya da bir lüks olarak değil, toplumsal yapının bütünü içindeki önemli rolüyle ve yöntemsel deneyim olarak görünüyor.

NATHALIE SARRAUTE
(1902*)

KONUŞMA VE ALT KONUŞMA

1956

M L'ère du supçon. Essais sur la roman. Paris 1956. Burada: *Conversation et sous-conversation*.

T **Hüseyin Salihoglu**. Denemenin tamamı Almanca «Das Zeitalter des Argwohns. Über den Roman. Aus dem Französischen von Kayra Stromberg. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln und Berlin 1963.» üzerinden Türkçeye çevrilmiştir.

Virginia Woolf'un¹ Birinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl sonra roman sanatı üzerine yazdığı makalelerin bugün ciddiye alınacağını, ya da sadece okunacağını kim düşünürdü? Orada başka bir çağın masumiyeti olarak ifadesini bulan saf güvenine gülüp geçilirdi. «Yeni roman sanatının», diyor gıpta edilecek bir doğallıkla «eskiyi aşacak olduğuna hâlâ şüphe ile bakılması insana zor geliyor... Klasikçilerin araçları basit, konuları ilkeldi. Başyapıtları basitlik üfürmesiydi. Elimizde ne olanaklar var –doğrusu sadece onlar vasıtasıyla değil.» Daha saf ve belli bir gururla devam eder: «Modern yazarların ilgisi ruhbiliminin karanlık alanlarına yönelmiştir.»

Elbette, onu mahcup edecek bazı şeyler var: «Ulysses» yeni yayınlanmıştı, «Genç Kızın Gölgesinde» Councord ödülünü alacaktı, kendisi «Mrs. Dalloway» üzerine çalışıyordu. Besbelli değerlendirmek için belli bir mesafe gerekiyordu.

Ama çoğumuza Joyce'un ve Proust'un eserleri uzakta kalmış, çoktan çağını doldurmuş ürünler gibi geliyor artık. İnsan bu tarihsel anıtlara ancak çocuklar arasında bir rehberle birlikte saygılı bir suskunluk içinde ve saygılı bir hayranlıkla yaklaşacağı zaman uzak sayılmaz. «Ruhbiliminin karanlık alanlarını» bırakalı birkaç yıl oluyor. Çok

¹. Virginia Woolf: «The Common Reader».

değil, otuz sene öncesinde hazinelerin parıldadığını göreceğimize inandığımız o gölgeler dünyası, çok az armağan verdi bize. Bu fethin, ne denli yüreklilikle uygulanırsa uygulansın, ne denli ileriye götürülürse götürülsün ve araçları ne kadar önemli olursa olsun, sonunda düş kırıklığı yarattığı açıkça görülmeli. En cesur ve en sabırsız roman yazarları, verilen emeğin hiçbir işe yaramadığını ve emeklerini artık başka alanlara kaydırmak için vakit kaybetmeyeceklerini açıklamaktan çekinmiyorlardı. Ruh bilimi ifadesi bugün, yazarın kendisi için kullanılırken kızarıp gözlerini yere çevirmek zorunda kaldığı bir ifade haline geldi. Çok basit, gülünç bir şey, iddialı aptallık dememek için demode bir şey, beyinsel bir durum, bağınazlık, onu karakterize ediyor besbelli. Eğer bir yazar «ruhbilimin karanlık alanlarına» olan sevgisini zeki insanlara, ilerici kafalara itiraf etmeye cesaret etse –ama buna kim cesaret eder?–, ona acıma karışımı hayretle yanıt vermeyi ihmal etmezlerdi: «Hah, hâlâ bütün bunlara inanıyor musunuz?» İşin gerçeği: Amerikan romanlarından ve absurd edebiyatın bize devamlı yığdığı çarpıcı gerçeklerinin ortaya çıkmasından sonra buna hâlâ inanan çok kimse var mı? Joyce, bu karanlık alt katmanlardan kendine sözlerin aralıksız akımını çıkardı. Proust da kişilerinin derinliklerinden çıkardığı bu ender malzemeyi çok küçük parçalara ayırmak için boşuna uğraştı –oradan, belirttiğine göre, bütün insanlığı oluşturan genel bir töz elde etmeyi umuyordu. Bu parçacıklar, okur kitabını henüz kapatmazdan önlenmez bir biçimde birbirinin çekimiyle karışıp çok belirgin konturları olan bir bütün oluştururlar. Okurun alışık gözü, onların içinde dünyanın metrese âşık zengin adamını, mesleğinde başarılı, ama yontulmamış bir hekimi, sonradan görme bir burjuva bayanı, ya da züppeleşmiş bir hanımefendiyi hemen görür ve düş müzesindeki bütün roman kişilerinin devasa kolleksiyonuna katar.

Diyeğim ki Hemingway'ın da bütün bu kılı kırk yarmalar ve kıvrımlar yapmadan elde ettiği sonuç az iş mi nihayet! Ve o, ta Tolstoy'un elindeki araçlarla çalışıp onları aynı başarı ve aynı beceriyle kullanıyor diye kızacak ne var ki? Ama sadece Tolstoy söz konusu olsa! Çoğunlukla XVII. ve XVIII. yüzyılların yazarlarıdır bize örnek gösterilen. Eğer inatçı bir kalınkafa kendi hesabına ve tehlikeyi göze alarak ne çıkarsa bahtıma deyip o «karanlık alanları» araştırmayı sürdürürse, o zaman onu hemen klasikçileri yeniden ele alıp biraz daha okusun diye «Cleve Prensesine» ve «Adolphe»'ye geri yollarlar. Acaba o, daha derinlere ve o arada ruhun arka alanlarına benzer bir kolaylık ve tatlılıkla nüfuz etmeye gücü olduğunu mu iddia etmek istiyor?!

Eğer bir yazar, Virginia Woolf'un otuz sene önce modernler adını verdiği kimselerin mirasını reddedip onların fethetikleri özgürlükleri –o rahatlık derdi– küçümserse, ve nihayet klasik üslûbun belirtileri olan katıksız, yalın, zarif ve kolay hatları kurnazlıkla ele geçirirse, –derhal göklere çıkarılır. Onun çekingenliği ve suskunluğunun ardında ifadesi olanaksız duyguların yığılışını keşfetmek, ya da temkinliliğin ve utangaçlığın içinde saklı bir gücü ve yetingenliği tanımak için onur yarışına girilir; narin çizgideki üslûbuna sürekli özen göstermesini sağlayan o yetingenliktir.

Ama o zavallı, inatla, tutkun, vurdumduymazlıkla ve kınamalara aldırmandan o karanlık yerleri ortaya çıkarmaya çabalar, çünkü bilinmeyen bir malzemenin birkaç parçasını oradan koparmak umudunu taşır; ne var ki, kendisine bağımsızlık ve özveri getirecek gönül rahatlığını asla bulmaz.

Şüphe ve tereddütlerdir çoğunlukla ona acı veren; gayretlerini de onlar engeller. Kendini cezbeden sırları nerede bulup ayrıntılı bir şekilde incelesin, eğer kendinde ya da çok iyi tanıdığına ve benzediğine inandığı çevresindeki insanlarda aramayacaksa? İçlerinde saklı olan minnacık devinimler ve kaçamak kımıldanmalar, özellikle dinginlikte ve çekingenlikte oluşurlar. Gün ışığında cereyan eden her olayın ses gücü onları bastırır, hatta engeller.

Ama o, koruyucu bir sıvının içine konmuş, kapalı ve güvenli cam kab içinde kendini ve kendi gibi olanları gözlederken dışarıda önemli olayların meydana geldiğini (ve belki de–kendini kendine korku içinde şöyle der– gerçekten çok önemli olaylar?), orada kendinden çok daha farklı insanların olduğunu, akrabalarının ve dostlarının bulunduğunu çok iyi bilir, kendi kısıp iç çekmeleri üzerine eğilmekten daha farklı dertleri olan insanlar, bu iç çekmeler içindeki şiddetli acıları, büyük ve basit sevinçleri, güçlü ve çok belirgin gereksinimleri olan, o gizli iç sarsıntıları –en azından böyle görünüyor– bastırmaları gereken, sempati ve hatta hayranlık duyduğu insanlar olduğunu bilir; ve o vicdanı ile uyum içinde yaşayıp çağın istemlerine cevap vermek için kendisi ve kendisi gibi olanlarla değil, onlarla ilgilenmesi gerektiğini de biliyor. Ama dikkatini o insanlara yöneltip onları kitaplarında yaşama geçirmeyi denemek için içinde bulunduğu cam kabı kırarsa, o zaman başka nedenlerden dolayı kendini yeniden huzursuz hisseder. Alacakaranlığa alışmış olan gözleri, dışarıdaki parlak ışıktan kamaşmış ve rahatsız olmuştur. Uzun süreden beri sadece küçük yerlerin hesabını yapmak, sadece belli bir noktayı belirlemek zorunda olduklarından, şimdi büyük alanları bir bakışta görmekten yoksun olan büyütec mercekleri gibi bir etki bırakırlar. Cam kabın içindeki uzun hapisliği

sayesinde o masum tazeliğini bütünüyle yitirmiştir. Kendi beninin herhangi saklı bir köşesini çok yakından araştırma yapmak suretiyle orada bulunan şeylerin hepsini tam olarak kaydetmenin ne denli zor olduğu konusunda deneyim kazanmıştır. Bunların çok önemli olmadığını ve pek çok durumlarda da düş kırıklığı yarattığını biliyor kuşkusuz. Bununla birlikte bir miktar uzaklıktan yapacağı ani bir bakış, onların varlığına ihtimal bile vermez. Bu nedenle dışarıdaki insanları çok net şekilde görmediği izlenimini edinir. Bu insanların saygıyla, hatta hayranlıkla baktığı eylemleri, kendisine büyük gözleri arasında bulanık ve fıkır fıkır kaynaşan bütün malzemenin kolaylıkla geçtiği geniş ilmekli ağlar gibi görünür; bu malzemeye kendisini alıştırmıştır. Artık onları yakasından atamaz, içinde kendisi için canlı tek bir töz bulmak için araştırma yapmak alışkanlığından kendini kurtaramaz, bu sırada ağda arta kalanların içinde -bunu itiraf etmesi gerek- sadece boş iskelet görür. Tanımaktan memnun olduğu ve başkalarına da tanıtmak istediği bu insanlar ona, -göz kamaştıran gün ışığında nasıl hareket ettiklerini göstermeyi dener denemez- çocukların oynayacağı güzel yapma bebek gibi görünürler.

Kaldı ki, söz konusu olan, kişileri sadece dıştan, bütün gizli karmaşıklıklarını işe katmadan göstermek, ya da onlar hakkında hikâyeler anlatmak ise (Esasen yazara hep yeteneğin ve gerçek yazarlığın bu olduğu söylenmesi onların çoğunlukla böyle yapmalarına neden oluyor), bu durumda sinema yönetmeni ondan çok daha üstün durumdadır, çünkü aynı hedefe o çok daha uygun ve çok daha güçlü araçlarla, daha az zaman kaybıyla ve seyircinin canını sıkmadan ulaşır. Ve eğer mesele insanların karşılaştıkları sıkça görülen çok büyük haksızlıklarla inanılmaz sıkıntıları betimleyen acılarla savaşımın ise, o zaman gazetecinin anlattığı gerçeklerle -olanaksız olsalar bile- sadece okuru ikna edecek doğruluk görünümü vermek bakımından yazarın karşısında sonsuz üstünlüğü var.

Yani kendi içine dönmekten başka çaresi yoktur -her türlü yürek lendirme ile özgüvenden yoksun ve çoğunlukla suçluluk ve memnuniyetsizliğin ıstırap verici duyguları içinde olduğuna göre. Ama eğer o bundan sonra, bu çoğunlukla düşlemsel kaçış denemesinden sonra (çünkü o buradan dışarıya çıkmak için baştan beri aşırı derecede güveni sarsılmış, cesareti kırılmıştır) yeniden cam kaba girerse, çok ender olsa bile kendisinin de hayret edeceği hoşnutluk ve umut anları yaşayabilir. Dile getirilmese de durumu kara bir tablo olarak çizilecektir.

Sonra yazar, güzel günlerden birinde içinde el yordamıyla ilerlediği, bir zamanlar «modern» yazarların küçük bir grubunun ilerleme ce-

sareti gösterdiği, sadece alacakaranlık ve kuytu bölgeleri değil -hayır, hatta dışarıda, geleneklerin güneş altında daha da geliştiği, bol ve sonsuz verimli, varlıklı ve sık yapılaşmış ve nihayet bir şeylerin işlemekte olduğunun farkedildiği alanları da tanıdı. Elbette devrimci hırslarından dolayı hiç de suçlayamayacağımız roman yazarları, kendilerini kimi değişiklikleri belirlemekle zorunlu görüyorlardı. İngiliz roman yazarlarının en iyilerinden biri olan Henry Green, romanın ağırlık merkezinin yer değiştirmeye başladığına işaret eder: Diyalog gittikçe daha çok yer tutmaya başlamış. «Bugün okura yaşamı yakınlaştıran en iyi yolu diyalogdur», diyor. Kehanette bulunarak: «Uzun bir süre romanın en önemli destekçisi olacaktır», diye devam eder. Sessizlik içindeki tutkunlarımız kendi doğrultularına giderken yapılan bu uyarı onun için ünlü zeytin dalı anlamına gelir. Hemen cesaretini toparlar. Hatta onun en çılgın düşlerini canlandırır. Bu değişikliklerle ilgili olarak Henry Green'in¹ yaptığı yorum, belki de uyarısındaki bütün vaatleri geçersiz kılar: «Çünkü belki de öyledir», diye ilave eder, «çünkü günümüzde insanlar mektup yazmıyor artık. Bugün daha çok telefonda yararlanılıyor.» Roman kahramanları öylesine konuşkanlarsa, bunda hayret edecek ne var ki... Ama bu açıklamanın düş kırıcılığı sadece görünüşte. Henry Green'in İngiliz olduğunu unutmamak gerek. Belli bir utangaçlık, onun hemşerilerinin ciddi ve önemli konularda çoğunlukla yumuşak tonda konuşmalarını istediğini biliyoruz. Belki de bu bir mizah belirtisidir. Ve belki de Henry Green'i bu gözüpek belirlemesinden sonra belli bir korku sardı: Araştırmalarını daha ileriye götürse, nereye varırdı acaba? Günün birinde bunun, uyarısını açığa çıkaran bir belirti, derinlere giden muhtemelen romanın bütün geleneksel yapısını sorun haline getirebilecek sarsıntıların işareti olup olmadığını kendine sormaz mıydı? Nihayet daha ileri gidip romanın bugünkü biçiminin her yerde bozulmasına yüz tuttuğunu, yeni biçimine uygun yeni teknikleri ivedilikle istediğini iddia etmez miydi? Ama şimdi «yeni biçim» ve «değişen teknik» gibi kavramlar daha iddialı biçimde ses getirmeye başladı, telâffuzları belki de «ruh bilimi» kavramından daha sıkıcı olacak. Amaçları boşuna ve cüretkâr bulunup hemen ayıplanacak. Hem eleştirmenlerde, hem de okurlarda belli bir güvensizlik ve kızgınlık yaratacaklar. O halde telefonun etkisi hakkında konuşmakla yetinmek, çok daha dikkatli ve daha saygılı olmalıdır.

Bizi meşgul eden roman yazarı, sanki boş bir heyecandan kaçmış gibi görünmekten çok korksa bile, bu açıklama ile yetine-

¹ Henry Green, Roman Yazarı, bir dergi makalesinde.

mez. Çünkü mesele kişilerini konuşturmak olunca, ona sanki bir şey değişecekmiş gibi gelir, işte o zaman bugüne kadar kullanılan yöntemlerden yararlanmak gücüne gider. Henry Green'in belirlemesiyle kendi izlenimleri arasında ve duyumsadığı tepki arasında salt rastlantısal uygunluktan daha başka bir şey olmalı. Bu bilgi ile her şey değişir: İçine düştüğü huzursuzluk –ona seve seve yakıştırıldığı ve kendisinin de sıkıntılı anlarında zaman zaman inandığı gibi– artık yaşlılık zaafiyetinin değil, yeni baştan büyümenin belirtisidir. Kendi çabaları, büyük genel bir harekete kavuşur. Ve Virginia Woolf'un «modern» adını verdiği yazarlara karşı ileri sürülen bütün sebepler onların lehine döner.

Onların roman için yaptıkları şeyler bir daha tekrarlanmaz, denir çoğunlukla. Kullandıkları teknikler, bugün kullanmayı deneyenlerin elinde hemen üslûba dönüştüğü, oysa bu sırada geleneksel romanın, tam tersine ebedi gençliğini koruduğu söylenir: Geleneksel romanın geniş alanlı esnek biçimleri gelecekte de çok ciddi değişiklikler yapmaksızın bütün yeni konulara, yeni tarzdaki kişilere ve art arda gelen toplum düzenlerinin meydana getirebileceği anlaşmazlık durumlarına uyarlar. Romanın yenileştirilmesinin esas önemi, bu kişilerle anlaşmazlıkların yeniliğinde yatar; bu, onda yapılan tek yenileştirilme sayılır.

Tolstoy ve Stendhal çok rahatlıkla ve herkesin hoşuna gitmesi bakımından tekrar edilebilirken bir Joyce'un ya da bir Proust'un tekrar edilmesi mümkün değil. Ama bu, modern yazarların romanın esas önemini başka yere kaydardıklarından kaynaklanmıyor mu acaba? Onlar için önemli olan durumların ve karakterlerin sıralanması, ya da karakterlerin betimlenmesi değil, romanın yeni bir ruhsal malzemeyi (ruhbilimsel malzemeyi) ortaya koymasısıdır. Hem kendileri ve hem de roman için yaptıkları yenilik, hangi toplum düzeni olursa olsun, bütün insanlarda bulunan bu isimsiz malzemenin parçalar halinde keşfedilmesi olmuştur. Onlara göre aynı malzemeyi tamamen aynı yöntemi kullanarak işlemek aynı şekilde yanlış olurdu, geleneksel roman taraftarlarının gözünde «Kırmızı ve Siyah»ın ya da «Savaş ve Barış»ın aynı kişilerle, aynı düğümlenmelerle ve aynı üslûpta bir kez daha yazılmasının yanlış olacağı gibi.

Öte yandan geleneksel romanın yandaşları bugün bile –ve zaman zaman hayran kalınacak sonuçlar alarak– bir zamanlar roman yazarlarının bilinmeyen malzemeyi araştırmak için buldukları edebi yöntemleri kullanıyorlar; bu yöntemler o zamanki amaca tamamen uygundu. Nihayet, bu yöntemler uzlaşma ve düşüncelerin sağlam, birbirine bağlı ve kendi içinde kapalı sistemini oluşturuyorlardı:

Kendi yasalarıyla kendine yeterli bir evren oluşmuştu. Alışkanlığın verdiği güçle ve otorite sayesinde bu yapay evren bir tür ikinci doğa oldu; o güç ve otorite, doğuşlarını borçlu oldukları bu evrene yüzyıllar boyunca büyük başarılar bırakular. O, zorunluluk, hatta ebedilik görünümünü aldı, o derecede ki, onun dar sınırları dışındaki bütün sarsıntılara öfkelenen bugünkü yazarlar ve okurlar bile ve –özel alana (geleneksel romanın) nüfuz etmeleriyle birlikte– hemen onlara katılıp orasını kendi evlerindeymiş gibi hissedip, bütün sınırlamaları kabul ederek şiddete boyun eğip, ordan kaçmayı akıllarından geçirmez oldular.

Ama bu sistemden uzak duran ve okurlarını da uzaklaştırmak isteyen modern yazarlar –kendilerini onun sınırlamalarından kurtarırlar–, onun sağladığı güvenliği de yitirdiler. Aştığı hedeflerden yoksun bırakılan, her türlü otoriteden kurtulmuş ve birdenbire bilinmeyen bir malzeme ile karşı karşıya getirilmiş okur, artık şimdi –çaresiz ve büyük güvensizlik içinde– önüne sürülen, canlandırılan şeye kendini körü körüne kaptırmak yerine, bunu yapmayı çok ister, onu kendi alışkanlıklarıyla karşılaştırmak zorunda bırakılmıştı.

Okur, geleneksel romanın saydam olmayışına –buna ek bilgi olarak değinilmektedir– az hayret etmedi herhalde. Aslında bu bulanıklık, herkesin gözü önünde olması gereken şeyi uzun süreden beri örtüyordu. Ama okur onu iyi inceleyip tam bağımsızlıkla değerlendirdikten sonra artık bununla yetinemezdi. Modern yazarlar, onun sadece nesnelere nüfuz etme yetisini uyandırmakla kalmayıp isteklerini ve merakını da artırdılar.

Artık o daha fazlasını ya da –eğer denmek istenirse– yakından daha fazlasını görmek istiyordu. İç monoloğun arkasında neyin saklı olduğunu anlaması uzun sürmedi: sadece hislerin, imgelerin, duyguların, anıların ve dürtülerin, iç dilin ifadelendiremediği küçük saklı olayların bakış altına alınmaz çoğalışı: Bunlar bilinç eşğine dayanıp yoğun gruplar oluşturarak birdenbire yukarı çıkar, tekrar çözülüp başka tarzda kombine olarak yeni biçimde görünürler; bu sırada içimizde sözlerin kesintisiz akımı devam eder, sanki bir telekten gelen kâğıt ruhonun hışırdarak hareket etmesi gibi. Proust, iç monoloğun ince perdesinden geçen, ya da onun kenarı boyunca giden, beklenmedik bir biçimde dışarıya doğru, görünürde hiçbir önemi olmayan cümlede, sadece bir vurguda ya da bir bakışta kendilerini gösteren bu hisler, imgeler, duygular ve anı gruplarını incelemek için uğraştı. Ama bu, –onu aşırı doğruluğundan dolayı suçlamaya devam edenler için çelişkili görülebilir– gözlemlerini sanki uzun menafeden yapmış ve bu devinimlerin durup anılarda donmasından sonra olmuş

gibi gelebilir bize. Onların pozisyonlarını durağan gök yüzünde yana duran yıldızlarmış gibi betimlemeyi dener. Onlara sebep sonuç zinciri olarak bakıp, açıklamaya çalışır. Her biri kendi belirleyici dönüşümünü, gizemini ve anlaşmazlığın önceden bilinmeyen çözümünü içeren küçük dramlar olarak geliştikleri sırada Proust onları yeniden canlandırmayı, okurda yaşama geçirmeyi hemen hemen –asla dememek için söylüyorum–, hem de günümüzde, hiç denemedi.

Bu, Gide'in temel malzemeyi bir eserde bir araya getirdiğini, eseri bizzat gerçekleştirmediğini söylemesine neden olmuştur mutlaka. Ve olasıdır ki, ona karşıtların bugün de yaptıkları ağır suçlamanın nedeni yine odur: Okura sadece bir «çözümleme» sunulması – bu, eserindeki çok yeni olan şeyle okurun zihnini yormaya teşvik etmesi anlamına geliyor–, oysa yazardan beklenen, okura ne yapacağını, nereye yöneleceğini doğru dürüst bilmediği, her zaman her romanın konusu olan ve bugün de konusu olduğu olayları işleyen herhangi bir deneyimi yeniden yaşatacak bir duygu vermektir.

Ama bu, Kristof Kolomb'a New York Limanını hemen yaptırmadığı suçlaması yapmak değil mi?

Kendisinden sonra gelecek olanlar, yeraltı eylemlerini okur için cereyan ettikleri gibi canlandırırken kimi zorluklarla karşılaşacaklar. Çünkü bütün bu iç dramlar, saldırıları ve zaferleriyle, geri tepmeleri ve yenilgileriyle, yumuşaklıklarıyla, ısırmalarıyla, iğfal etmeleriyle ve öldürmeleriyle, cömert özverileriyle ve alçakgönüllü boyun eğmeleriyle kendilerine bir eş istemekten vazgeçmezler.

Geçmiş deneyimlerimizden ya da düşlerimizden ortaya çoğunlukla hayali bir eş çıkar; onunla aramızda meydana gelen kavgalar ya da aşk ilişkileri, dönüşmelerin zenginliği, gelişmelerini sağlayan özgürlük ve en saklı iç yapımızı açığa çıkaran şey, bunlar hep birlikte çok anlamlı roman malzemesi sergileyebilirler. Bununla birlikte iç dramların önemli ögesinin gerçek eş olduğu değişmez.

Deneyim depomuzu hiç durmadan doldurup yenileyen işte bu kanlı canlı estir. O ideal katalizatör olup hareketler meydana getirerek gerilimi başlatma anıdır, onlara yoğunluk ve ilişki veren, rahatlık içinde çözümlerini, ya da bir marazın acınacak boşluğunda dolanıp durmalarını engelleyen dirençtir. Meydan okumadır, gerçek tehlike ve aynı zamanda ganimettir. Tek başına onların esnek bir canlılık kazanmalarını sağlar. İç devinimleri tekrar tekrar başlatıp bilinmeyen bir hedefe doğru geliştirmek suretiyle dramatik karakterini vurgulayan gizemli bir etmendir.

Ancak, belli bir korku, onları içimizin saklı köşelerinden söz konusu eşe ulaşmak için gün ışığına çıkmaya gayret ettikleri ölçüde

geriye, tekrar karanlığa iter. Rutubetli deliklerde saklanmayı seven küçük gri hayvancıkları andırırlar. Utanırlar, dikkatli olup hafif bakışlardan bile kaçarlar. Yayılmak için tanınmamaya ve hoşgörüyü gereksinim duyarlar.

Bu yüzden dışarıya olay biçiminde de yansmazlar. Olaylar daha çok bilinen bir alanda ve parlak gün ışığında cereyan eder. İçlerinde farkedilmeleri en zor olanlar bile –yumuşak ve aşırı küçük iç devinimlerle karşılaştırılırsa– kaba ve şiddetli görünürler: bakışları derhal üzerlerine çekerler. Bütün görünüm biçimleri uzun zamandan beri araştırılıp sınıflandırılmıştır. Çok sıkı bir düzene tabi olup sürekli kontrol altındadırlar. Güçlü, gayet belirgin ve bilinen bir yay, kısmen sert ve iyi görülebilen sicimler, bu devasa ve hantal mekanizmayı bütünüyle harekete geçirir.

Bu kaba dürtüleri, bu yaygın devinimleri, sadece yazarlar ve davranışçı romanın olayından ve açmazından etkilenen okurlar farkedebilir. Daha kaba olanların arkasında saklanan, hızlı ve çok ince devinimleri tanımak için ne zamanları, ne de araçları var (çünkü onların gözlemlemek için doğru aletleri yoktur). İşte bundan dolayı bu tür yazarların «çözümleme»ye karşı duydukları isteksizliği de anlıyoruz. Onlar için «çözümleme», büyük, belirgin nedenleri göstermek, okura zaten kolay olan işi kolaylaştırmak ve kendilerine hayali bir şeye karşı savaşmanın ıstırap veren duygusunu vermekten ibarettir.

Bununla birlikte bu yazarların kişilerini alışılmadık, hatta korkunç eylemlere nasıl sevk ettiklerini gözlemlemek ilginçtir: Bir kez sıkıntıdan kurtulmak ve kendini hep alışılmış olayların kısır döngüsünde tutmamak için; ama bunun dışında –her roman yazarına ruh veren– okuyucularını bilinmeyen alanlara götürme arzusu. Her şeye rağmen «karanlık alanların» varlığı sıkıştırır onları, ama aynı zamanda o alanları sadece dış olayın açığa çıkarabileceğine iyiden iyiye ikna olmuştur. Yine, kendi davranışından öğrendiği şeyi, polisiye olayların içinde bulamayan okur, onları yavaş yavaş kenara itip tekrar kendini ilgilendiren şeye gelmek için vicdanına yaslanıp rahat bir halde, kibirli ve müthiş bir merakla bakar. Her sabah ve her akşam böyle yapar, gazetesinde karışık haberleri okuduğu zaman, içinin karanlık alanlarına oturan yoğun gölgeyi çok kısa süreler için bile olsa aydınlatma olanağı bulamaz.

Ama elimizin altında eylemler yerine sözcükler var. Ve sözcüklerin bu verimli, sabırsız yeraltı devinimleri yakalayıp korumak ve dışarıya taşımak için gerekli özellikleri var. Çünkü dilin esnekliği, özgürlüğü, parıltılar yayan zengin nuansları, saydamlığı, aynı zamanda bulanıklığı da var.

Dilin şimşek gibi akan coşkulu akıntısı, sözcüklerin içinden dikkatsiz olanların akıntıya kapılmalarına, en ufak tehlike belirtisinde de kaybolmalarına izin verir. Ama onlar tehlikeye hemen hemen düşmezler. Değersiz olma, sempatik ve istikrarsız olma şöhreti –memnuniyet verici bir oyuncak, hoş vakit geçirmek için şahane bir araç değil mi?–, onu kuşkudan ve ayrıntılı araştırmadan da korur. Onun genelde sadece biçimsel denetimi ile yetiniriz. Sadece çok gevşek bir yükümlülük altında olup ciddi bir ceza ile çok ender karşılaşır.

Bundan dolayı sözcükler –kendilerini yeteri kadar zararsız ve bayağı gösterme koşuluyla– günlük sayısız küçük cinayetin sinsi ve çok etkili silâhı olabilirler; kimse karşı çıkamasa, hatta kurbanın kendisi doğruluğunu açıkça kabul edemese bile öyledirler.

Çok hızlı bir şekilde konuşma eşlerine gözetlemenin en az olduğu bir anda isabet ettikleri için eş, hafif yanık hissini veren rahatsız edici karıncalanmanın ötesinde pek fazla bir şey duymaz. Eş, karşılık vermek için fırsat ya da zaman bulamadan onlar hedeflerinden emin bir şekilde saklı ve hassas yerlere girip, içinin en derinlerine sokulurlar. Ama burada, girdikleri kişinin içinde kabarıp patlayarak dalgalar ve burgaçlar meydana getirirler, kendiliklerinden üst yüzeye yükselip sözcüklere dönüşürler. Özellikle sözcüklerin meydana getirdiği bu etki tepki oyunu onları roman yazarının en değerli enstrümanı yapar.

İşte Henry Green'in belirlediği gibi roman kişileri bu yüzden geveze olurlar. Ama modern romanda eylem yerine gittikçe ağırlık kazanan diyalogun, geleneksel romanın uyguladığı biçimlerin içinde rahat etmesi çok zor. Çünkü o sadece dışa yönelik alt kaynama devinimlerini sürdürür. Bu devinimlerin roman kişisinde olduğu gibi yazarda ve hem de okurda aynı zamanda cereyan etmeleri gerekir, yani başından itibaren onların –artan şiddetinin etkisiyle üst yüzeye dayanıp– konuşan kişiye dokunmak ve aynı zamanda kendilerini dış dünyanın tehlikelerine karşı korumak için sözcüklerin koruma kapsüllerinde saklandıkları ana kadar.

Bu devinimlerin sürekliliğini hiçbir şey bozmamalı, geçirdikleri değişiklik, bir ortamdan diğerine giren, kırılıp dağılan bir ışın tarzında olmalı.

Diyalogu kendisinden önce gelen diyalogdan zorla ayırmaya satır başı yapmak, ya da uzun çizgi kullanmak yetmez. İki nokta ile turnak işareti çok daha belirgindir; belli roman yazarları –Joyce Cary örneğin–, diyalogu bağlam ile mümkün olduğunca karıştırıp ayırımı virgül ile gösterdikten sonra büyük harfle başlamaya çalışmışlardır.

Ama paragraf başlarından, uzun çizgilerden, üst üste iki noktalar-dan ve turnak işaretlerinden daha rahatsız edici ve savunulması daha zor tek düze «der Jeanne, yanıtlar Paul» gibi diyalog örüldüğü beceriden yoksun ilaveler var. Bugünün roman yazarı için bunlar gittikçe kübizm öncesi ressamlar için perspektif kuralı ne anlama geliyor idiye öyle bir anlam kazanıyor: zorunlu bir yanının olduğu artık söylenemez, sıkıcı bir gelenek.

Ne tuhaf ki, roman yazarları arasında bu nedenle gereksiz yere kafa patlatmak istemeyip –böyle diyorlar– geleneksel romanın yöntemlerine güvenip onlarla çalışmaya devam edenler de var, ama anlaşıldığına göre bu noktada yine de kendilerini belli bir beğenilmezlik kuşkusundan kurtarabilmiş değiller.

Haklarından artık çok emin olduklarını söyleyemeyiz, Madame de La Fayette'ın, ya da Balzac'ın diyaloglarını ördükleri ve doğrudan olay yerinde bulunma ve gereklilik görüntüsü verdikleri «dedi, itiraz etti, karşılık verdi, geri verdi, çağırdı» vs. gibi masum doğallığı kaybettiklerini, bugün bu yazarları tekrar okuyunca, öfkelenmeden, hatta bu konuda hesap vermemize gerek olmadan kabul ediyoruz. Buna karşın bugünün roman yazarları aynı formülü kullanınca çok «self-conscious», huzursuz oldukları ve özgüvenlerinin de çok az olduğu izlenimini veriyorlar.

Bir kez –eleştiri tehlikesinden sıyrılıp eleştirmenin silâhını elinden almak için kendi hatalarını bulmayı yeğleyen, ya da vurgulayan insanlar gibi– bu çözümden kendilerine çok kaba ya da çok rahat geldiği için ısrarla kaçıyorlar (onu eski yazarlar fenaya çekmeden kullanırlardı ve bu, formülün hep değiştirilmesinden ibaretti). Onun yerine bıkmadan, alaycı bir kayıtsızlık ya da saflıkla sanki bu yöntemin tekdüzeliğini ve işe yaramazlığını daha belirgin hale getirmek istercesine «der Jeanne, der Paul, der Jacques» söylemlerini kullanarak okuru daha da yoruyor, ya da ayağa kaldırıyorlar.

Sonra yine her yerde son sözcükleri yinelemek suretiyle o berbat: «der Jeanne, karşılık verdi Paul»u saklamaya çalışıp: «Hayır, der Jeanne, hayır», ya da «Bitti, dedi Paul, bitti» gibi söylemleri kullanıyorlar. Roman kişilerinin sözlerine neşe ve duygu ağırlığı vurgusu veren şey, anlaşılan yazarın amacına uymuyor.

Bazen o sıkıcı takanağı, diyalogu hep daha da yapay olan «Jeanne gülümsedi: 'Seçimi size bırakıyorum'», ya da «Madeleine ona baktı: 'Onu ben yaptım'» ile başlatmak suretiyle bastırıyorlar; bunlar kolayca hissedileceği gibi içten gelen bir zorunluluğa hiç de uygun düşmüyor. Açıkça görüleceği gibi bütün bu bahanelerin yeniden ele alınması, bütün bu yapmacık jestlerin gösterilmesi, modern roman

tarafatlarını desteklemek içindir. Orada bir-şeylerin çözülmeye başladığını, geleneksel romanın savunucularının zihnine yöntemlerinin doğruluğu konusunda kuşku sızdığının ön belirtisini, kanıtını görüp acaba bu mirasın tadını çıkarabilir miyiz diye düşünüyorlar. Bu durum geleneksel roman yanlılarına sorumluluk yüklemekten –devrim öncesindeki ayrıcalıklı sınıflar benzeri– gelecekteki yıkımların öncüsü yapıyor.

Bu kısa ve görünürde zararsız formülleri kullanınca hoşnutsuzluklarının kendini net bir biçimde göstermesi hiç de rastlantı değil. Çünkü belli anlamda «Ancien Régime»in¹ simgesidir onlar, yeniye eski roman anlayışından çok keskin ve belirgin biçimde ayıran nokta. Eskiden beri roman yazarının kişilerini yerleştirdiği mekânı karakterize ederler, yani dengenin hem okuyuculardan, hem de yazarın kendinden aynı uzaklıkta olduğu noktayı. Sanki bir tenis turnuvası yapılmaktadır; yazar, hakem gibi yüksekteki sandalyede oturur, oyunu gözetleyip tribündeki seyircilere –yani okurlara– sayıları söyler., Sanki oyunculardan birinin ya da öbürünün grubuna dahilmişçesine ne yazar, ne de okur, hiçbirini yerini kendisi oynamak için terk etmez.

Bu anlatım, roman kişinin birinci şahıs olarak konuştuğu hallerde ve kendi sözlerinin ardından «dedim, çağırdım, yanıt verdim» vs. gibi sözleri getirmesi durumunda da geçerlidir. Bununla yazar, diyalogdan önceki iç devinimleri, meydana geldikleri andan kendilerini ifade ettikleri ana kadar kendiliğinden oluşmalarına hiçbir şekilde meydan vermediği gibi okurda kendiliğinden oluşmasına da izin vermediğini, tersine –kendisine karşı belli bir mesafe almak suretiyle– bu diyalogu yeterli hazırlığı olmayan, bu konuda dikkatini çekmek zorunda kalacağı bir okurun önüne birdenbire sürdüğünü gösterir.

Yazar kişileriyle arasındaki bu mesafeden yola çıkarak farklı yöntemler kullanabilir –davranışçı² olanlardan tutun da Proustcu olanlara kadar.

Yazar, davranışçıların yaptığı gibi kişilerini hiç hazırlık yapmadan konuşturabilir, kendini belli bir mesafede tutabilir, –görünürde– onların diyaloglarını not edip «kendi hayatlarını» yaşatıyormuş izlenimini vermekle yetinebilir.

Ama hiçbir şey verilen bu izlenimden daha yanıltıcı değil. Çünkü yazarın kişilerinin konuşmalarının ardına koyduğu o küçük takanaklar, yarattığı kimselerin dizginlerini biraz gevşettiğini gösterirler belki de, ama onlar aynı zamanda yazarın kendilerini yine de sıkı

sıkıya avucunun içinde tuttuğunu hatırlarlar. Diyalog içine özenle serpiştirilen, ya da onu uyumlu bir biçimde sürdüren o «dedi, karşılık verdi» vs. gibi sözler, yazarın her zaman orada bulunduğu doğrudan işaret eder, bağımsız olarak ortaya çıkmasına karşın –tiyatro diyalogunda olduğunun aksine– yazar olmadan iki ucu bir araya getirip havada serbest duramaz. Bu katıştırıp sokuşturmalar roman kişilerinin konuşma üsluplarını ve telâffuzlarını yazarın üslup ve telâffuzuyla birleştiren gevşek ama sağlam bağlardır, hatta onları yazara tabi kılarlar.

Bu yöntemin taraftarları, kendilerini hiçbir açıklama yapmadan sadece ünlü mantıksal ilişkilerle ve gizli işaretlerle anlaşılır kılmayı umuyorlar. Buna rağmen işin ehli ve duyarlı bir okurun gerçekten –eğer bu yöntemle kendi başına kalınca– roman kişilerinin sözlerinden ne anladığını öğrenmek ilginç olsa gerek. Diyalogu taşıyıp ileriye doğru sürükleyen ve ona gerçek anlamını veren bütün o küçükçük aksiyonlardan ne çıkarıyor? Okur, örneğin salt olayların arkasını araştırmak isterse, kuşkusuz ki zerafetin, çeşitliliğin, esnekliğin ve sözler yığınının arkasında daha büyük bir sayının ve daha çetin ve gizli bir devinimin de var olduğunu fark eder. Bununla birlikte fark ettiği şeyin aşağı yukarı çok basit, hatta kaba oduğuna hayret etmemek elde değil.

Ancak, bundan dolayı okuru suçlarsak, ona haksızlık etmiş oluruz. Çünkü bu diyalogu gerçekten «canlı» ve olası kılmak için roman yazarları ona günlük yaşamdaki geleneksel biçimi verirler. Böylece o, okura hemen salt alışkanlıkla ve acele ile yaptığı konuşmalarını hatırlar. Çok soru sormak için onun ne zamanı, ne imkânı var –bu zaten yazarın görevidir. Bütün bunlara göz yumar ve sözlerin ardından daha sonra kendi davranışını bu doğrultuda düzenlemek için ihtiyacı olduğu kadarını algılamakla yetinir, ahlâki bir tarzda boş ve kuşkulu izlenimlerle zaman kaybetmez.

Okurun bu roman diyaloglarından elde edeceği şey –yazar onlara bir yığın gizli anlamlar yüklemiş olsa bile–, kendisinin de işin içinde olması, dikkatli içgüdüyle saldırı ve savunmanın her şansını algılaması ve heyecanlı ve pür dikkat bir biçimde konuşma eşlerini dinleyip onları gözlemlemesi durumlarıyla karşılaştırılırsa, keşfedebileceğinden hayli azdır.

Üstelik tiyatro sahnesindeki diyalogun seyirciye açıkladıkları ile karşılaştırılırsa roman diyalogunda daha az şey olduğu görüldü. Çünkü tiyatro diyalogu tamamiyle himaye görmeden ve yazarın müdahaleye hazır olduğunu hissettirmeden oluşur –kendi başına yeterli ve her şeyin kendisiyle ilgili olduğu bu diyalog, roman diyalogundan daha

1. «Eski rejim»; Fransız Büyük Devrimi öncesindeki rejim. –Ç. N.

2. behaviyörist.

derli toplu, daha yoğun ve gerilim yüklüdür: bundan dolayı seyircide daha çok gücü harekete geçirir. Hem oyuncular onun işini hafifletmek için varlar. Onların bütün işi, diyalogu meydana getiren hemen hemen duyumsanmayan, ona sıkıntı veren, içini kabartan ve gerilime sokan çeşitli iç devinimleri çok eziyetli yollardan kendi içlerinde tekrar meydana getirmek ve seyirciye bu devinimleri jest ve mimiklerle, vurgulama ve duraklamalarla aktarmaktan ibarettir. Diyalogu bıkınlık derecesinde kullanan ve onu sade, kısa açıklamalarla ve saygılı yorumlarla tasvip ettiren davranışçı roman yazarları, romanı tehlikeli bir tarzda tiyatro alanına itip onu tiyatronun altında göstermek durumunda kalıyorlar. Bu kimseler, romanın sahip olduğu tek yöntemden vazgeçmek suretiyle de onu kendi başına sanat türü yapan, hatta esasen sanat yapan şeyden de vazgeçmiş oluyorlar.

Bu durumda geriye sadece Proust'un kullandığı ters yöntem kalıyor: Çözümlemeye dönüş. Bu biraz önce sözü edilen yöntemden daha yararlı; ne olursa olsun romanı kendi alanında tutup sunabileceği tek yöntemi kullanıyor. Öte yandan çözümleme, okurlara onların roman yazarından haklı olarak beklediği deneyimlerinin yatay değil –bunu belgeler ve söyleşiler daha iyi ve daha esaslı yaparlar–, derinlemesine çoğalmasını sağlıyor. Üstelik; yenilik maskesi altında geçmişe sarılıp kalmayıp geleceğe kapılar açıyor.

Bu diyalogun ayrıntılarına gelince, esasen Proust'un kendini, diğer roman yazarları arasında, ince ve somut betimlemeleriyle ön plana çıkardığını, yüz ifadeleriyle, bakışlarla, kişilerinin aksanlarını sessizce değiştirmesiyle okuru onların sözlerinin gizli anlamları hakkında oyunun sahnede yapabileceği kadar bilgilendirdiğini söylersek abartmış olmayız. Hiçbir zaman basit betimlemelerle yetinmez, diyalogu okurun serbest yorumuna bıraktığı çok ender görülür. Bunu sadece sözlerin açık anlamlarının gizli anlamlarıyla örtüşmesi durumlarında yapıyor. Ama alt konuşma, konuşma karşısında en ufak bir yer değişikliği yaparsa, gördüğü her şeyi anlaşılır kılmak ve bildiğini açıklamak için hemen müdahale ediyor –bazen kişi konuşmaya başlamadan önce, bazen konuştuktan sonra. Proust, bütün çabalarına, üstün durumuna, araştırmaları için geliştirdiği güçlü donanımlara rağmen okura sadece kendisinin kabul edeceği güvensizliği aktarır.

Ama diyalogu hazırlayan bu sayısız küçük devinimler, Proust'un üzerinde onları gözlemlediği yerden nehir akıntıları ve burçların bir yöreyi kuşbakışı inceleyen kartoğraflar üzerinde bıraktıkları etki gibi bir etki bırakırlar. O, sadece bu devinimlerin pıhtılaştığı büyük durgun hatları görüp kopyasını çıkarır; sadece içinde bu hatların birbirine kavuştuğu, kesiştiği, ya da ayrıldığı nokta-

ları algılar. Önceden yaptığı araştırmalarını ayırma tabi tutup onlara bilinen adlarını verir: kıskançlık, züppelik, korku, tevazu vs. ... Yeni keşfettiklerini tanımlayıp sınıflandırarak adlandırır, gözlemlerinden genel ilkeler elde etmeye çalışır. Okuyucuları, Proust'un önlerine açtığı ve hâlâ keşfedilmemiş büyük bölümler sergileyen geniş haritada bakışlarını keskin bir şekilde işaret değneğinin ucuna doğrultup dikkatlerini toplayarak her şeyi mümkün olduğunca görmeye, akıllarında tutmaya ve anlamaya gayret sarfederler. Eğer sayısız ve birbirine geçmiş hatları fark edip, onların kavuşmalarını, bölünmelerini ve diyaloga karışmalarını sonuna kadar izlemeyi başarırlarsa –nehir akışının denize dökülmesi gibi–, o zaman kendilerini, çektikleri zahmetin ödülünü almış hissederler.

Okurun içten gelen dikkatine ve belleğine dayanan, hep onun anlayışına ve yargı gücüne başvuran bu yöntem, aynı zamanda davranışçıların –aşırı iyimserlikle– ümit bağladıkları belli bir özgürlükten (okur için), ifadesi imkânsız olandan, gizemlilikten, okurun içgüdüsel güçlerini, bilinçsizliğini ve sezme yetisini uyandırıp geliştirmesi gereken nesnelerle kurulan doğrudan, yalnız ve sadece duyumsanabilen ilişkiden vazgeçer. Davranışçıların kör güçlere hitap etmek suretiyle ulaştıkları sonuçlar, onların inandığından elbette çok yetersiz, örneğin mantıksal ilişkilerin özellikle bol olduğu ve gizli işaretlerin özellikle derinlere indiği çalışmalarda. Bu güçlerin var olduğu yadsınamaz ve kendilerini geliştirmelerini sağlamak da romanın işidir.

Romandaki çözümlemeye karşı ciddi itirazlar ortaya koysak bile ilerlemeye sırt çevirmeden ona yüz çevirmek zordur. Bütün engellere ve olası düş kırıklıklarına rağmen, yeni bilgilere uygun bir yöntemin geliştirilmesi, sadece nesnelerin görünüşlerini kavramak isteyen, yani her birimizi doğal eğiliminde görsel yanıltmayla aşırı derecede meşgul edip sadece güçlendiren yöntemlerin rahatlığına alışmak yerine bugüne değin bilinmeyen durumları ve duyuları daha büyük doğrulukla ve canlılıkla tanımlamaya –geleceğin insanı tarafından yeniden yetkinleştirilecek olan– izin veren bir yöntem oluşturmak daha iyi olmaz mı? Yani, Proust'un sadece üzerinde göz gezdirmek için vakit bulduğu ve onlardan sadece büyük, durgun hatları algılayıp yansıttığı yeraltı dramlarının akıntısına dalmayı başaracak edebi bir işlemi düşleyebiliriz. Öyle bir işlem ki, okura bütün bu olayların kendiliğinden olduğu, hem de açık bir bilinçle, gerçek yaşamında mümkün olandan daha düzenli, daha net ve daha güçlü bir biçimde olduğu ve bu olaylar olmaksızın belirsizliğin, bulanıklığın ve gizemin yaşadıkları için her zaman gerekli olan belli bir parçasının eksildiği yanılsamasını versin.

Bu durumda diyalog, bu dramın bir sonucu, ya da rastgele bir safhasından başka bir şey olmaz ve kendini doğal olarak geleneksel roman için olmazsa olmaz olan sınırlayıcı geleneklerden kurtarır. Okur ayrıca belli belirsiz bir biçimde ritim ve biçim değişikliğiyle –onlara uymak suretiyle kendi duyusunu vurgular– olayın içten dışa ne zaman döndüğünü fark eder.

Kendisini ileriye sürükleyen ve aynı zamanda gerilimde tutan devinimlerin etkisiyle titreyip, neredeyse çatlayan bu diyalog, görünürdeki bütün bayağılıklara rağmen tiyatrodaki diyalog gibi maskeleri indirecektir. (Doğrusu gerçekte düşün birbirinden ne kadar uzak olduğunu saklamamak gerek. Çünkü burada açıkça söz konusu olan umut için mümkün olan bilgilerin araştırılmasıdır.)

Yazarlara her gün daha çok sorunlar çıkarıp onları sıkıştıran diyalog, –onu gerçek kabul etseler de, etmeseler de– tamamen başka bir tarzda da olsa, bizde bugüne kadar pek tanınmayan bir ingiliz bayan yazarı tarafından bir dereceye kadar çözüldü. Sözünü ettiğim yazar Ivy Compton-Burnett'tir¹. Onun getirdiği özgün ama hem de zarif ve güçlü çözüm, kendisine birkaç yıldan beri ingiliz eleştirisinin ve bir bölüm okurun oybirliği ile vermekte olduğu ingiliz bayan roman yazarlarının en üst sınıfında bir yeri garanti etmeye yetmiştir. İnsan, onun pek çok bakımdan kafa karıştıran eserlerinin yeniliğini ve ne söylediğini anlamak durumunda olan bir eleştirinin ve okur kitlesinin yargı yeteneğine sadece hayran kalıyor.

Çünkü Ivy Compton-Burnett'in betimlediği çevre çok canlı –yani zengin burjuvazinin ve ingiliz küçük soylularının 1880 ile 1900 arasındaki çevresi–, roman kişilerinin hareket ettiği aile çevresi dar, kişilerin demode dış görünüşleri çok uygun düşürülmüş. Alışılmış yöntemler içinde açmazların çözümü kavuşturduğu ve neredeyse tekdüze bir dikkafalılıkla kırk yıllık edebi çalışmayı yirmi kitapla sürdürüp hep aynı problemleri aynı tarzda koyup çözen bayan yazarın iç bağımsızlığına şaşmamak mümkün değil.

Ama onun kitapları bütünüyle yeniliklerle dolu: Temelde sadece uzun diyaloglardan oluşturduğu eserlerinde yazar, tamamen geleneksel tarzda hareket ediyor, yani kendini kişilerinden belli bir uzaklıkta tutuyor, hatta büyük ve törensel bir mesafede ve pek çok durumlarda –tam davranışçılar gibi– onların sözlerini yansıtmakla ve okuru, for-

mülde en küçük bir değişiklik yapmadan tekdüze bir «dedi X, dedi Y» ile büyük bir dinginlik içinde sadece imgeye aktarmakla yetiniyor. Ama her şeyin bağlı olduğu bu diyalogların ya sadece kendileri için var olan, ya da italik basılmış açıklamaların eşlik ettiği kısa, hızlı ve gerçeğe uygun sohbetlerle ortak bir yanı yoktur; bunlar her gün daha korkutucu bir biçimde keskin bir hat halinde uzanan, kişilerin ağızlarından art arda ilkel imgeler halinde boşalan küçük bulutçukları çağırıyorlar.

Ivy Compton-Burnett'in uzun, dolaşık, aynı zamanda zor ve iç içe geçmiş cümleleri, insanın duyduğu hiçbir sohbeti andırmıyor. Ama garip bir etki bıraksalar da hiçbir zaman yanlış ya da rastlantısal vurguları yoktur. Çünkü bu cümleler hayali bir yere değil, gerçekten var olan bir yere yerleşmişler: yani konuşmayı alt konuşmadan ayıran hareketli sınırın bir yerine. Hedefleri ve sözümona en aşırı uçları diyalogdan başka bir şey olmayan iç devinimler, –normalde dışarıya görünmeden önce çok zor basamaklandırılan bir üst aşamadır– Burnett'in eserinde diyalog içinde kendi kendilerine gelişmeye çalışırlar. Konuşma, onların ardı arkası kesilmeyen baskısına karşı koymak ve aynı zamanda onları kendi içine almak için kapanıp gerilir, o dikkatli ve yavaş gidişatı kabullenir. Aynı zamanda baskıya boyun eğerek uzun, dolaşık cümlelerde genişleşip dolaşır. Konuşma ile alt konuşma arasında zorlayıcı, inceden inceye düşünülmüş, vahşi bir oyun sergilenir.

Konuşmayı çoğunlukla içerik sürükler: durmadan bir şeyler gösterilir, kaybolup tekrar ortaya çıkar. Her şeyi derhal havaya uçurmak için tehdit eden bir şey var. Devamlı gerilim içinde olan okur, pusuya yatmış olarak sanki sözler kendisine yöneltilmiş gibi hissedip savunma içgüdülerini, özdeşleyimini, yetilerini, belleğini, yargı gücünü ve muhakemesini harekete geçirir: Çünkü bu yumuşak sözler bir tehlikeyi ortaya çıkarır, öldürme niyetleri duygu dolu huzursuzluğa sızar ve zarif ifadenin içinden birdenbire saf zehir fışkırır.

Kimi zaman alışılmış sohbetin tehlikeyi bastırdığı ve alt sohbetin çok gerilere itildiği sanılır. Ama okur kendini artık gerilimden boşaltabileceğini sandığı sırada yazarımız, birdenbire suskunluğunu bozar ve ona o arada konuşulan her şeyin yanlış olduğunu geniş açıklama yapmaya gerek görmeden kısaca bildirir. Ama okur, uyanıklığını çok ender olarak elden bırakır. Buradaki her sözün önemli olduğunu bilir. Diyalogu maharetli bir şekilde sürükleyen deyimler, alıntılar, metaferler, kalıplaşmış ya da görkemli ya da ukalaca söylem biçimleri, beylik laflar, argolar, yapmacıklı haller ve düşünce atlamaları hiçbir zaman –alışılmış romanda olduğu gibi– yazarın kişilerininin

¹. Anglosakson ve fransız edebiyat eleştirisi tarafından çok beğenilen Ivy Compton-Burnett, bizde pek tanınmıyor. Sayısız, çoğunlukla Viktoria devri ingiliz aristokrat ailelerinin çiftlik evlerinde cereyan eden romanları, dilsel olarak ustalıkla kaleme aldığı diyaloglardan oluşuyor.

karakterlerini açıkça anlaşılır hale sokmak, daha samimi ve «daha canlı» kılmak için onlara vurduğu damgalar değildir; onlar burada gerçekte de olduğu gibi çeşitli ve çok karmaşık, derinlerden gelen devinimlerin bileşkesi olup dışardan algılayanlara, onları birbirinden ayırıp adlandırmaya zaman ve fırsat kalmadan şimşek gibi çarparlar.

Kuşkusuz bu yöntem okuru sadece iç devinimlerin varlığı, çeşitliliği ve farklı tarzda olduğu konusunda her an kuşkuya düşürmekle yetinir. Onu –örneğin edebi bir yöntemin, okuru sürükleyip, akıntı yerinin ortasından kürek çekmeye zorlamayı başarması ile açıklamaz. Böyle bir yöntem karşısındaki üstünlüğünü en azından daha ilk hamlede yetkinliğe ulaşabilme yeteneği ile gösterir. Bu yöntem, geleneksel diyaloga şimdiye kadar yediği tokatların en sertini patlatmayı başardı.

Bu yöntemin de diğerleri gibi yakın bir tarihte sadece görüntüyü betimleyeceği açıktır. Bu düşünceden daha yüreklendirici ve daha tahrik edici hiçbir şey yok. Bu düşünce, her şeyin en iyi durumda olduğunun, yaşamın devam ettiğinin ve geriye dönmeye ihtiyacımız olmayıp, tersine daha çok ileriye doğru hamle yapabileceğimizin belirtisidir.

ALAIN ROBBE-GRILLET
(1922*)

YARININ ROMANINA GİDEN YOL.

1956

M Pour Un Nouveau Roman, Ed. de Minuit, Paris 1963. Burada: *Une voie pour le roman futur.*

T **Emine Demirel.** Yazının tamamı Fransızca aslından çevrilmiş, Almanca çevrisi ile de karşılaştırılmıştır.

Her şeyiyle *yepyeni* bir edebiyatın günün birinde –örneğin şimdi- yaratılabileceğini düşünmek, ilk bakışta insana hiç de olanaklı gibi gelmiyor. Anlatı sanatına özgü sorunları aşmak amacıyla otuz yılı aşkın bir süredir yapılagelen bütün girişimler, sonuçta birbirinden bağımsız yapıtlar ortaya koymaktan öteye gidemedi. Nitekim, bu yapıtların yarattığı ilgi düzeyi ne olursa olsun, hiçbirinin burjuva romanı kadar beğeni topladığı söylenemez. Gerçekten de, hâlâ Balzac romanı tek roman anlayışı olarak gündemde.

Dahası, bu anlayış çerçevesinde Madame de La Fayette'e kadar geriye gidilebilir. Nitekim, âdeta kutsallaştırılmış olan ruhbilimsel çözümleme, bu dönemde bile her türlü düzyazının temelini oluşturmaktadır: Kitap anlayışında, kişilerin betimlenmesinde ve olayın gelişiminde hep bu tutum ağır basmaktadır. O zamandan bu yana «iyi» bir roman, tutkunun –ya da tutkuların çatışmasının, ya da tutkusuzluğun– belirli bir ortamda betimlenmesi olarak görülmektedir. Gelenekselciliği benimseyen günümüz romancılarının çoğu –okurun beğenisini kazananlar da bunlardır zaten- ürettiklerini yutmayazı hazır geniş bir okur kitlesini hiç kuşkulandırmadan, *Princesse de Clèves*'den ya da *Père Goriot*'dan uzun pasajlar kopya edebiliyorlar. Bunu yaparken de, en azından bir sözcüğün, cesurca kullanılmış bir imgenin, bir cümlelinin çıkarılmasıyla kimi söyleyiş biçimlerini değiştirerek, kimi yapıları bozarak, metne farklı bir hava veriyorlar. Fakat hepsi, yazarlık uğraşlarının gereği, bunun yüzyıllardır süregeldiğini ve bunda hiçbir aykırılık görmediklerini itiraf ediyorlar.

«Hem bunda şaşılacak ne var?» deniyor. Kullanılan araç -fransız dili- üçyüz yıldır önemli sayılabilecek bir değişim göstermemiştir. Toplum yavaş yavaş yeni bir görünüm içine girse de, sanayi teknikleri önemli gelişmeler göstermiş olsa da, zihinsel bakımdan kaydettiğimiz gelişim aynı düzeyde kalmıştır. Ahlâk, beslenme, din, cinsellik, sağlık ve aile gibi konularda da hemen hemen aynı alışkanlıkları ve aynı yasakları sürdürmekteyiz. Bilindiği gibi insanın «özü» değişmiyor. Her şey söylenmiş ve biz çok geç kalmışız...

Bu tür saçmalıklar boyuna artıyor. Eğer bu yeni edebiyatın sadece bundan böyle oluşacağını varsaymakla kalmayıp, daha şimdiden kendini gösterdiğini, ve de geçmişte romantizm ve naturalizm'in yarattığı devrimden daha köklü bir anlayış getireceğini iddia edersek, iş iyice karışır.

«Artık her şey değişecek!» diye verilen bir söz de doğal olarak gülünç oluyor. Her şey nasıl olup da değişecek? Hangi anlamda değişecek? Ve, daha da önemlisi neden şimdi?

Bununla birlikte, günümüz roman sanatı karşısında bıkkınlık öylesine yoğun ki -yapılan bütün eleştirilerin gösterdiği ve yorumladığı gibi- belirli köklü bir değişim olmadan bu sanatın uzun boylu yaşayacağını düşünmek oldukça güç oluyor. Çoğunluğun aklına gelen çözüm aslında basit: Bu değişim olanaksızdır, roman sanatı ölüm döşeğindedir. Oysa bu kesin değil. Tarih, bu türden sıçramaların, bir can çekişmenin mi, yoksa bir yenilenmenin mi göstergesi olduğunu, yirmi otuz yıl içinde söyleyecektir.

Ne olursa olsun, böylesine bir sarsıntının güçlükleriyle kuruntuya kapılmamak gerekiyor. Bunlar önemli güçlüklerdir. Var olan tüm yazınsal mekanizma (yayımcıdan en küçük okura, kitapçıdan eleştirmene kadar), kendini benimsetmeye çalışan alışılmamış bir biçime karşı çıkmaktan başka bir şey yapamıyor. Gerekli bir değişim düşüncesine en yatkın olanlar, yani bir araştırmanın değerini en iyi bilenler, yine de bir geleneğin mirasçıları olmanın ötesine geçemiyorlar. Oysa eski biçimlerle bilinçsizce karşılaştırılan yeni biçim, az çok her zaman biçim eksikliği olarak görülecek. Nitekim, en ünlü ansiklopedik sözlüklerimizden birinde, Schönberg maddesi altında: «Hiçbir kural kaygısı olmayan, cesur eserlerin yazarı!» değerlendirmesini okumuyor muyuz. Bu kısa yargı, kuşkusuz uzman biri tarafından kaleme alınmış olan *Müzik* adlı bölümde geçiyor.

Ne mırıldandığı anlaşılmayan yeni doğmuş bir bebeğe, çocuk sevenler bile her zaman tuhaf bir yaratık olarak bakarlar. Belli bir ilgi ve aynı zamanda sakınım, insanoğlunun gelecek düşüncesini her za-

man meşgul edecektir. Yürekten gelen övgüler, çoğunlukla geçmiş zamanın kalıntıları, yapıtı eskiye sınıksı yapıştıran, henüz koparamadığı bağları için geçerli olacaktır.

Çünkü, eğer geçmişin kuralları şimdiki değerlendirmeye yarıyorsa, o zaman onu kurmaya da yarıyor demektir. Yazar, bağımsız olmak isteğine karşın, geçmişten gelen bir zihinsel birikimin bir yazın dünyasının içinde bulur kendisini. Gelmiş olduğu bu gelenekten, akşamdan sabaha kurtulması olanaklı değildir. Üstelik, kimi zaman karşı koyduğu unsurlara yapıtıyla kesin bir darbe indirdiğini sanırken, onların her zamankinden daha fazla gelişip, serpildiklerini görür. Yazarı, onlarla böylesi bir çabıyla uğraştığı için gönülden kutlayıp rahatlatabiliriz kuşkusuz.

Böylece roman uzmanları, (ister roman yazarları, ister eleştirmenler ya da titiz okurlar olsun), hiç şüphe yok ki, alışılmışın dışına çıkma konusunda sıkıntının en büyüğünü çekeceklerdir.

En az koşullandırılmış gözlemci bile kendisini çevreleyen dünyayı özgür gözlerle görmeyi başaramıyor. Hemen belirtelim ki burada söz konusu olan ruh (öznel), çözümleyicilerin gülüp geçtikleri safça bir nesnel kaygı değildir. Basit alışlagelen anlamıyla nesnellik -yani bakışın tümüyle tarafsız oluşu anlamında-, kuşkusuz bir hayaldir. Ama, en azından *özgürlük* mümkün olmalıydı; ve o da yok. Her an kültür saçakları (ruhbilim, ahlâk, metafizik vb.) nesnelere gelip eklenir, onlara daha güvenilir, daha anlaşılır ve daha rahatlatıcı bir görünüm kazandırır. Kimi zaman gizleme başarılı olur: Bir davranış, kendine yol açtığı varsayılan duyguların lehine belleğimizden silinse de, bir manzaranın «çetin» ya da «dingin» olduğunu, hiçbir temel ögesini, hiçbir çizgisini yansıtmaya gerek olmaksızın belleğimizde tutarız. Hemen «bu edebiyattan başka bir şey değildir» diye düşünsek bile, karşı çıkmak için çaba harcamayız. Biz, bu edebiyatın (sözcük burada olumsuz bir anlam kazanmıştır), renkli camlarla donatılmış algılama alanımızı anlaşılabilir küçük karelere ayrıştırarak bir şekilde, tıpkı kafes biçiminde bir şablon gibi iş görmesine alışmışız.

Herhangi bir şey, bu sistemli sahip çıkmaya karşı çıkarsa, dünyadan bir parça, bu yorumlama kafesinde kendisine bir yer bulamayıp, kopuşup çıkmayı başarırsa, o zaman engelleyici bu parçacığı içine alıp eriten alıştığımız bir anlamsızlık kategorisi hizmetimizde demektir.

Oysa dünya ne anlamlıdır, ne de saçma. O sadece *vardır*. İşte zaten dikkate değer niteliği de bu olsa gerek. Ve birden bu gerçek karşı

koyamayacağımız güçle bizi etkisi altına alır. Tek bir darbeyle bütün güzel kurgu çöker: Birdenbire gözlerimizi açtığımız zaman, üstesinden geldiğimizi sandığımız bu inatçı gerçeğin verdiği şokun acısını bir kez daha duyarız. Nesneler, bize ruh veren ve kullanmakta olduğumuz sıfatlar bölüğüne meydan okuyarak etrafımızda *varlıklarını sürdürürler*. Yüzeyleri açık ve pürüzsüz, el değmemiş, ne donuk, ne de saydamdır. Bizim tüm edebiyatımız, onların en küçük kıvrımlarını düzeltmeyi, en basit halkayı gevşetmeyi henüz başarmış değildir.

Ekranlarımızı dolduran filme alınmış sayısız romanlar, bize, dilediğince, bu ilginç deneyimi yeniden yaşayabilme fırsatı sunuyorlar. Ruhbilimsel ve naturalist geleneğin de mirasçısı olan sinema, genelde bir anlatıyı görüntüye aktarmaktan başka amaç gütmeyiz: O sadece basılı romandaki cümlelerin okura vermek istediği anlamı, özenle seçilmiş bazı sahneler aracılığıyla okurun kafasına yerleştirmeyi amaçlar. Fakat filme alınmış bir anlatı, iç huzurumuzu sarsıp, roman ya da seraryo gibi benzer yazılı metinlerde çok zor bulacağımız bir hararetle bizi sunulan bu dünyanın içine sokar.

Meydana gelen bu değişikliğin doğasını herkes fark edebilir. Sadece anlama yer açabilmek için kökensel romandaki anlatı malzemesini oluşturan nesneler ve davranışlar tamamıyla yok olur: Boş bir sandalye, birisinin orada olmayışından, ya da bir bekleyişten başka bir şey değildir; omuza konulmuş bir el, sevgi anlamına geliyordur; penceredeki demirler de dışarı çıkmanın olanaksızlığından başka bir şey değildir... Şimdi ise, birdenbire sandalyeyi, elin hareketini, demirlerin şeklini *görüyoruz*. Anlamları gün gibi ortada, ancak dikkatimizi çekeceği yerde, bu anlamlar temel birer öğe olarak verilmiştir üstelik; hatta fazladan da, bize erişen, belleğimizde kendini koyan, temel olarak ortaya çıkan ve belirsiz zihinsel genel kavramlara indirgenemeyen şeyler, bunlar davranışların kendileridir; nesneler, devinimler ve konturlar; görüntü bunlara bir anda (istemeksizin) *gerçekliklerini* yeniden kazandırmıştır.

Sinema anlatısının ürettiği doğrudan gerçekliğin bu parçalarının gözümüzün içine girmesi, buna karşın günlük yaşamımızdaki benzeri sahnelerin kör gözlerimizi açmak için yeterli olmamaları tuhaf görünebilir. Her şey gerçekten de öyle, fotoğraf sanatının gelenekleri (yani iki boyutlu, siyah-beyaz, çerçeveleme, planlar arasındaki ölçü değişiklikleri) sanki benimsediğimiz kendi geleneklerimizden kurtulmamıza yardım ediyor. Bu dünyanın yansıtılmış olan pek alışılmamış görünümü, aynı zamanda bizi çevreleyen dünyanın *alışılmamış* niteliğini ortaya koyuyor: Bu dünya, algılama alışkanlıklarımıza ve

düzenimize boyun eğmeyi reddettiği sürece alışılmamış bir dünya olmayaya devam eder.

Bu «anlamlar» (hem ruhbilimsel, hem toplumsal ve işlevsel tarzdaki) evreninin yerine daha sağlam ve daha doğrudan bir dünya yaratmayı denemek gerekiyor artık. Sözgelimi nesneler ve davranışlar, öncelikle *varlıklarıyla* kendilerini ortaya koysunlar ve duygusal, toplumsal, Freudcu, metafizik ve benzeri herhangi bir temel sisteminin içine hapsedecek açıklayıcı her kuramın ötesinde kendi üstünlüklerini sürdürsünler.

Yarının roman dünyasında davranışlar ve nesneler *bir şey* olmazdan önce, kendi adlarına *var olacaklar*; bir şey olduklarında da kapalı değişmez varlıklarını hep sürdürecekler; kendilerine yüklenen anlamları küçümseyecekler, çünkü bu anlamlar, onları biçimi olmayan geçmişle belirsiz bir gelecek arasında utanç verici alet olma durumuna indirgemeyi boşuna denemektedirler.

Bundan böyle nesneler, tam tersine, yavaş yavaş değişikliklerini ve «gizlerini» yitirecek, Roland Barthes'in «nesnelerin romantik kalbi» diye nitelendirdiği bu kuşkulu içrekliklerinden, sahte gizemlerinden vazgeçeceklerdir. Bu nesneler, kahramanın belirsiz ruhunun belirsiz yansıması, sıkıntılarının görüntüsü ve isteklerinin dayanağı olmayacaklardır artık. Ya da, nesneler hâlâ insani tutkuları dile getirmeye yardımcı oluyorsa, bunu geçici bir durum olarak değerlendirmek gerekir; ve de anlamların bu baskılarına sadece görünüşte –o da alay edercesinedir– boyun eğiyorlarsa, sebep bunların insana ne kadar yabancı olduklarını gösterebilmektir.

Roman kişilerine gelince, onlar malzemeyi olası pek çok yoruma kaynaklık ettirebilirler: İsteyen herkesin kendi bakış açısından, ruhbilimsel, psikiyatrik, dinsel ya da siyasal yorumlar yapabilmesine olanak sağlarlar. Ancak roman kişilerinin bu sözde zenginlik karşısındaki kayıtsızlıklarını hemen fark etmek olanaklıdır. Geleneksel roman kahramanı, yazarın çeşitli yorumlarıyla sürekli olarak ön planda tutulup, durmadan değişen ve aslında var olmayan bir *başka yere*, hep daha uzağa, hep daha belirsizce doğru yönlendirilmiş biriyken, geleceğin kahramanı tam tersine «burada» kalacaktır. Sadece yorumlar başka yerde olacaklar. Bunlar yadsınamaz varlığın karşısında boş, gereksiz, dahası dürüstlükten yoksun görünecekler.

Polisiye dramalar, bize çelişkili bir biçimde bu durumun doğru sayılabilecek betimlemesini yapıyorlar. Polis müfettişleri tarafından toplanmış veriler –suç yerinde bırakılmış nesne, fotoğrafla tespit

edilmiş bir hareket, bir tanığın aktardığı cümle- özellikle bir tür açıklama getirerek, ancak kendilerini aşan bir olayda üstlendikleri rollere göre var olabiliyorlar. İşte şimdiden kuramlar üst üste yığılmaya başladılar: Sorgu yargıcı olaylar arasında mantıklı ve gerekli bağlantıyı kurmaya çalışır; her şeyin önemsiz bir yığın neden ve sonuç, niyet ve rastlantılarla çözümlenebileceği sanılır.

Ancak hikâye, endişe verecek şekilde karmaşık bir hal alır: Tanıkların sözleri birbirini tutmaz, suçlu şaşırtmacalar sergileyip durur, göz önüne almadığımız yeni öğeler ortaya çıkar... Ve her zaman bulunmuş ipuçlarına dönüş yapmak gerekir: Bir mobilyanın düzgün duruşu, bir izin sıklıkla tekrarı ve biçimi, bir mesajda geçen bir kelime. Gittikçe *gerçeğin* dışında hiçbir şeyin olmadığı hissine kapılılır. Bir gizi iyice saklayabilen, ya da onu ele verebilen, sistemlerle alay edebilen bu verilerin, bilinen bir tek ciddi özelliği vardır, o da orada var olmalarıdır.

Böylece, bizi çevreleyen bu dünyadan uzaklaşıyor muyuz? Ona bir anlam vererek, işin sonuna geldiğimizi zannetmiştik ve özellikle tüm roman sanatı da bu işe gönül vermiş benziyordu. Ancak, bu geçişi bir basitleştirmeden başka bir şey değilmiş, nitekim, dünya daha netleşip, bize daha yakınlaşacak yerde yavaş yavaş bütün canlılığını yitiriyor. Madem ki, bu dünyanın gerçekliği her şeyden önce var olmasından kaynaklanıyor, öyleyse şimdi bunu göz önünde bulunduracak bir edebiyat yaratmak gerekiyor.

Evrenle sürdürdüğümüz ilişkilerde bir şeylerin eksiksiz ve kesin değişmesi söz konusu değilse, bütün bunlar belki de pek kuramsal ve kuruntu gibi gelir. Şu alaycı sorunun yanıtını duyumsarız: «Niçin şimdi?» Bugün bizi gerçekten Balzac'dan olduğu kadar Gide'den ya da Madame de La Fayette'den köklü biçimde ayıran yeni bir öge ortaya çıktı: Bu da «derinliklerin» eski mitlerinin ortadan kaldırılmasıdır.

Bilindiği gibi bütün roman sanatı onlara, sadece bu mitlere dayanıyordu. Gelenek uyarınca yazarın rolü, *doğayı* araştırmak, en alt katmanlara erişip, baş döndüren bir gizemin fragmanlarını ve parçalarını gün ışığına çıkarmak için kendini onun üzerinde yoğunlaştırmaktan ibaretti. İnsani tutkuların derinliklerinden görünüşte dingin olan dünyaya (üst düzeyin dünyasına), kendisinin ele aldığı gizemleri anlatan zafer mesajları yolluyordu. Ve okuru saran titreyiş, ona korku ya da iğrenti vermek yerine dünyaya hakim olan kudretinin onayını veriyordu. Uçurumların olduğu bir gerçek, ama yürekli mağara araştırmacıları sayesinde dipleri her yönüyle incelenebiliyordu.

Nesnelerin bütün iç özelliklerini, gizil duyarlılıklarını bir araya toplamaya çalışan yazınsal olayın da kapsamlı ve tekil sıfat olan «derin» içinde aranması, bu koşullar içinde hiç de şaşırtıcı değil. Böylece kelime bir tuzak işlevi görüyordu; öyle ki, yazar topluma iletmek için onun içine evreni hapsediyordu.

Gerçekleşen devrim önemli: Dünyayı artık günlük ihtiyaçlarımızı karşılayan kendi malımız olarak, ya da *özel mülkümüz* olarak, gemleyebileceğimiz bir şey olarak görmüyoruz, ve ayrıca onun «derinliğine» de inanmıyoruz artık. İnsanın öze yönelik görüşlerinin yıkılmasıyla ve belli «koşullara» bağımlı olma kavramının «doğa kavramını» dağıtmasıyla nesnelerin *yüzeyi* de bizim için özünün maskesi olma durumundan çıktı; bu durum, öteki dünya ile ilgili en kötü düşüncelere kapı açan, metafiziğin eskiden beri «orada, öbür tarafta»ki spekülasyonları idi.

Böylece bütün bir edebiyat dili değişmek zorunda, değişmeye başlamış bile. İçeriksel, örneksemeli ya da büyüleyici nitelikteki bir kelime karşısında, en bilinçli kişilerin bile günden güne artan isteksizliklerine tanık oluyoruz. Buna karşın, ölçmek, belirlemek, sınırlandırmak ve tanımlamakla yetinen görsel, betimleyici sıfat, belki de yeni bir roman sanatının zorlu yolunu açar.

TIYATRO ÜZERİNE ÇOK BASİT DÜŞÜNCELER

1958

M Notes et contre-notes. Paris 1962. Burada: *Expérience du théâtre*

T **Hüseyin Salihoğlu.** Türçeye Reinhard Trachsler'in Almancaya yaptığı «Die Nashörner. Erzählungen, Erinnerungen, Gedanken über das Theater. Peter Schifferli Verlags AG "Die Arche": Zürich 1960» çeviri üzerinden aktarılmış ve denemenin bazı bölümleri alınmıştır.

Roman, bize anlatılan bir hikâyledir; yaratılmış olup olmaması önemli değil: Ona inanmamamız için hiçbir neden yoktur.

Film, bize gösterilen kurmaca bir hikâyledir. Yani resimler halinde, resimlerle bezenmiş bir roman. Film de anlatılan hikâyledir –kuşkusuz görsel anlatılan–, ama bu onun özünü değiştirmez: buna inanabilirsiniz. Müzik seslerin bağdaştırılmasıdır, sesli hikâye, işitilebilir bir serüven. Resim, biçimlerin, renklerin ve düzlemlerin düzenliliği ya da düzensizliğidir. Buna inanmak ya da inanmamak için sebep yok. Durum ortada, apaçık görülüyor. Ögelerin resimsel ifade kompozisyonunun ideal istemlerine uyması yeterlidir. Roman, müzik ve resim katışıksız kurgular olup içlerinde yabancı öge bulunmaz; bu nedenle kendi başlarına varlar ve yine bu nedenle kabul görüyorlar. Hatta film bile kendi başına vardır, çünkü o, resimlerin sıralanışıdır. Bu, filmin de katışıksız olmasını sağlar, o sırada bana tiyatro pek de katışıksız görünmüyordu. Yaratılan yabancı unsurlarla karıştırılmış, yani mükemmel olmayan bir buluştu, evet bir hammadde, gerekli başkalaşımı, bir değişimi geçirmemişti. Tek bir sözcükle söylersek, tiyatrodaki her şey beni öfkeliyordu. Oyuncuların sahnede eylemde bulunan kişilerle tamamıyla özdeşleştiklerini gördüğüm zaman,

örneğin gözyaşı dökmeleri, bu durumu katlanılmaz ve açıkça yakışkısız buluyordum.

Ama buna karşın oyuncular rollerine çok hakim olmuş biçimde gördüğüm zaman, kendi kişiliğinin dışına çıkarak, kendini ondan ayırarak. Diderot'un ya da Jouvet'in istediği gibi, ya da Brecht'in yabancılaştırma kuramına göre –bunlar hiç de devrimeci değil–, o zaman içime fenalık geliyordu aynı şekilde. O da bana doğru ile yanlışın kabul edilemez bir karışımı olarak görünüyordu, çünkü ben gerçekliğin zorunlu olarak değişmesi ihtiyacını duyuyordum (dar anlamda) kurguda. Oyuncuyu seviyordum, ama anarşik ilke olarak baktığım yıldızı değil, kendi lehine sahne düzeninin birliğini bozan ve yıkan yıldızı değil, sahne unsuru ile ilgili bütünün hepsini kendine yontan yıldızı değil.

[...]

Tiyatro en eski sanatlardan biridir. Her şeye rağmen ondan vazgeçebileceğimizi sanmıyorum. Sahnede, yaşayan kişileri göstermek arzusuna karşı koymak elimizde değil, onlar hem gerçek, hem de buluştur. Onları karşımızda konuşturup yaşatmak ihtiyacından kaçamayız. Fantezileri somutlaştırıp onlara yaşam vermek harikulâde, duyulmamış, yeri doldurulmaz bir serüvendir. Bu deneyimi ilk yaptığım zaman sanki büyülenmişim. «Noctambules» sahnesinde –bir provada– benim düşlerimin ürünü olan kişiler gördüm. Delhşete kapıldım. Bunu hangi hakla yapmışım? İzin verilmiş miydi? Benim rejisörüm ve aynı zamanda oyuncu olan Nicolas Bataille nasıl olur da Bay Martin olabilirdi...? Neredeyse şeytani bir şeydi bu. Tesadüfen tiyatro için yazmaya başladığım zaman, yani belli bir amaçla onu gülünç düşürmek için, sevmeye başladım onu, onu yeniden içten keşfetmeye başladım. –Ve beni gittikçe daha çok büyülüyordu. Birdenbire ne yapacağımı anlamışım.

Kendi kendime, aşırı zeki olan tiyatro yazarlarının yine de yeterli düşünürler olmadıklarını ve sahnede düşünürlerin felsefi dilinin başarısız olduğunu söyledim, çünkü oyun için çok fazla incelik ve farklılık beklentisi içindeydiler. Bu her yönüyle hem çok fazla, hem de çok az. Beni rahatsız eden tiyatro sadece nüansların herbat bir biçimde kalınlaşması idiye bu da kalınlaşmanın köklü biçimde çok az ele alınmasından dolayı meydana geliyordu. Çok kalın, gerçekte çok az kalındı, çok az derecelendirmenin gölgesi çok fazla düşüyordu anlatılan.

Eğer tiyatronun özü etkinin güçlendirilmesinde yatıyorsa, o zaman onu daha çok güçlendirmek gerekirdi, altını çizmek ve aşırı bir şekilde yükseltmek gerekirdi. Tiyatroyu ne felsefe, ne de edebiyat olan ara

alandan çekip çıkarmak demek, ona kendi yerini ve kendi alanını yeniden vermek demektir.

Sanatsal becerileri saklamak değil, ortaya koymak gerekir, onları samimiyetle açığa çıkarıp göstermek gerekir. Grotesk ve karikatür köklü bir biçimde güçlendirilip soluk nüktedanlıktaki salon komedisinin yerine konmalıydı. Artık salon komedisi değil fars ve parodik abartmalar yapılmalıydı.

Humor.... evet! Ama bürlesk araçlarla¹. Komik öge sert ve kaba bir biçimde abartılmalıydı. Artık dramatik komediler de olmamalı, katlanılmaz olana dönmek gerekiyordu. Her şey aşırı nöbet haline, trajik öge kaynaklarının açıldığı yere kadar götürülmeliydi. Kökensel güçte dram yaratmalı: Esas güçlü komik, esas güçlü trajiğin yanında bulunur.

Ruh biliminden kaçınılmalı, ya da daha doğrusu ona metafizik saydamlık verilmeli. Duyguların en aşırı geriliminde yaşayan tiyatro, varlığını karşıtlıklarla kazanır; gerilimin yükselişi nesnelliği zıvandan çıkarır. Konuşma tarzının alışılmış kalıpları da kırılmalıdır.

Oyuncular beni rahatsız ediyordu, çünkü yaptıkları bana yapay görünüyordu; sanırım bu da doğal olma isteklerinden, ya da gerçekten öyle olduklarından kaynaklanıyordu. Bu doğallık gayretinden vazgeçebilselerdi, belki de doğayı başka bir tarzda tekrar yakalarlardı. Doğal olmamaktan korkmasınlar.

Günlük durumlardan, alışkanlıklardan, düşünsel tembelliklerden, kayıtsızlıklardan kurtulmak için insanın çoğunlukla enerjik şoklara ihtiyacı var. Varoluş gerçeğinin düşünsel yeni bir köktenciligi, az bulunan yeni bir bilinci olmaksızın tiyatro olmaz ve esasen sanat da olmaz artık; yeniden oluşturmak için alışılmış nesnellikleri kırmak lazım. Buna erişebilmek için şimdilik aşağıdaki yöntem uygulanabilir: Metne karşı oynanabilir.

Anlam bakımından boş, absurd ve komik bir metin, zor ve saygınlık bakımından sınırlı bir biçimde sahnelenebilir. Ya da gülünç gözyaşlarından ve duygusalıktan kaçınmak için ciddi bir metin palyaço tarzında oynanır. Örneğin fars, bir oyunun trajik anlamını ortadan kaldıracaktır. Işık gölgeyi daha karartır, gölge ışığı belli eder. Trajikle komik arasındaki farkı asla kavrayamadım. Komik olan, absurda doğrudan bakış, benim için trajik olandan daha çok ümitsizlik içerir. Komik olan çaresizliktir. Ümitsizlik sözcüğünü kullanıyorum: Gerçekte komik, ümitsizliğin ve ümidin öbür tarafında –ya da bu tarafında bulunuyor.

1. maskaralıklarla-Ç.N.

Pek çok kimse için trajik teselli edici olabilir, çünkü yazgı karşısında yenilmiş ve perişan edilmiş insanın güçsüzlüğü gösterildiği sürece, aynı zamanda alın yazısı, değişmez belirlenmiş ve kavranılması çoğunlukla zor ama nesnel olarak kanıtlanabilir dünya yasaları kendini gösterir. İnsanın bu güçsüzlüğü, gayretlerimizin boşunluğu belli anlamda komik görünebilir.

Komedilerime «antioyunlar», «komik dramlar» adını verdim, dramlarıma ise «sahte dramlar» ya da «trajik farslar» dedim, çünkü bana komik, trajikmiş gibi geliyor ve insanın trajedisi benim alay etme zevkimi kabartıyor. Modern eleştirel düşünce artık çok fazla ciddiye alınmıyor asla, ama hiçbir zaman çok hafife de alınmıyor. «Görev Kurbanı»nda komiği trajik içinde boğmaya çalıştım; «Sandalyeler» ise komik içine gömüldü. Yeni tiyatrosal bir çözümlemeye yükseltebilmek için, eğer söylemeye izin verilirse, trajiğin karşısına komiği koymayı denedim. Ama bu hiç de kendine özgü bir çözümleme değil, çünkü her iki öge de erimeyip yan yana durarak birbirlerini sürekli itiyor, karşıtlıklarla kendilerini aydınlığa çıkarıyor, birbirlerini karşılıklı olarak sorun ediyorlar, evet yadıyorlar. Bu karşıtlama sayesinde dinamik bir denge, bir gerilim doğuyor.

Oyunlarımdan «Görev Kurbanı» ile «Yeni Kiracı»da bunu şimdiye kadar en iyi gerçekleştirdiğimi sanıyorum. Aynı tarzda düzyazısal olanı şiirsel olanın, günlük olanı doğaüstü olanın karşısına koymak mümkündür. Bunu «Yakup ya da Tevekkül»de uygulamaya çalıştım. Bu oyuna ayrıca «naturalist komedi» dedim, çünkü naturalist vurgudan hareketle o vurguyu ortadan kaldırmak istiyordum.

Küçük burjuva bir çiftin evinde cereyan eden «Amédée ya da O nasıl bırakılır?» da içine fantastik öğeler yerleştirdiğim aynı tarzda gerçekçi bir oyundur. Bunlar bir yandan realizmi ortadan kaldırırken diğer yandan da zıtlık sayesinde onu daha belirgin biçimde ortaya çıkarıyorlar.

«Çıplak Başlı Şarkıcı» adındaki ilk oyunum, önce sadece tiyatro için bir parodi olacaktı, ama böylece elbette ki belli insan tutumlarının parodisi olacaktı –bu oyunda bayağılığa indim, bu arada en bozuk klişe tortularına kadar gittim ve günlük dilin en uç sınırlarına vardım, amacım burada, dönüşümün sınırında karşıt, alışılmadık bir ifade biçimi kazanmaktır, benim için varoluş alışılmamışlığın içine alınmıştır. Trajik ve fars, düzyazı ve şiir, gerçekçilik ve fantezi, günlük ve alışılmadık, bunlar belki de olası dramın kurulmasında taban oluşturacak eýtışimsel prensiplerdir (dramatik sadece çelişkiler geriliminde mümkündür). Bu surette belki de doğal–olmayan kendi kökensel

gücüyle ortaya çıkarılabilir ve doğal-aşırı doğal olan da kendi naturalist görüşlerinden vazgeçebilirdi.

Elemanter tiyatronun mutlaka ilkel olmaması gerektiğini, planlamanın ve yüzeysel uyumun reddi, açık çatlaklar ve büyük biçimler ihtiyacından doğduğunu ve basit araçlar kullanan dramatiğin bu yüzden zorunlu olarak sadedil olmasına gerek olmadığını ekleyeyim mi?

Tiyatronun esasen ve kökensel olarak söz tiyatrosu olduğu düşünülüyorsa, o zaman kendine özgü bir dilinin olması gereğini kabul etmek zordur. O zaman sadece dilde ifadesini bulan diğer düşünsel alanlar yükümlü olur; o zaman tiyatro benzer ifade kurallarına tabi olur, örneğin felsefe ve ahlâk gibi. Sözü tiyatrosal söylemin etki gücünü artırmaya yardım eden bir öge olduğu düşünülürse her şey başka türlü olur. Bir kez tiyatro sözlerden çok farklı biçimde yararlanır: diyalog ister, savaşımın ve anlaşmazlığın dilini ister. Eğer pek çok yazarın tiyatro dili sadece tartışma ise o zaman bu yazarların hanesine büyük hatalar yazmak lâzım. Dilin dramatikleştirilmesi için başka yollar da var. Tiyatronun kendine özgü ölçüsünü kazandırabilmek için söylemi nöbet haline götürebiliriz, çünkü bu ölçsüzlüktür. Söz ve onun söylem olanakları en son sınıra kadar zorlanmalı; dil neredeyse parçalanmalı, böylece onun sadece son ve daha derin anlam ifadesine devamlı parçasal uygunluk vermek için tahrir olma ihtimalinden kaçınmamalı. Ama bunu sadece dil yapmaz. Tiyatro canlı bir olaydır, her temsilde yeniden dirilir; her şeyden önce gözle de görülebilecek bir olaydır. Tiyatro görsel olduğu kadar işitseldir de. Film gibi resimler sıralaması değil, bir yapıdır, sahnesel tabloların devingen mimarisidir.

Tiyatroda her şey mümkündür: İnsan kişileri canlandırabilir; ama görünmez iç dünyanın korku ve oluşumları da somutluk kazanabilir. Bu itibarla tiyatro malzemelerinin birlikte oynatılması, nesnelere yaşam verilmesi, sahne dekorasyonunun işin içine katılması ve belli simgelerin sahnesel olarak gerçekleştirilmesi sadece uygun değil, zorunluluktur aynı zamanda.

Sözü, hareketler sürükler; sözün yeterli olmadığı anlarda yerine pandomim geçebilir. Keza sahnesel nesnellikler sözü devam ettirebilir. Bunun nasıl yapılacağı başka bir sorundur. Bu konuda Antonin Artaud değişik şeyler söylemiştir.

MICHEL BUTOR
(1926*)

ROYAUMONT'TAKİ TARTIŞMA BİLDİRİSİ

1959

M Répertoire. Etudes et conférences 1948–1959, Paris 1960.
Burada: *Intervention à Royaumont*

T **Hüseyin Salihoğlu.** Bildirinin tamamı, Almancada Helmut Scheffel'in çevirisiyle «Repertoire I. Biederstein Verlag, München 1963» olarak yayınlanan metin üzerinden Türkçeye aktarılmıştır.

Ben roman yazmaya bir iç zorunluluktan dolayı başladım. Roman yazmak kaçınılmaz olmuştu benim için. Cereyan ediş şekli aşağı yukarı şöyledir: Felsefe öğrenimi gördüm ve öğrenciliğim sırasında çok sayıda şiir yazdım. O arada bu iki alan arasında büyük bir ilişkinin bulunduğu ortaya çıktı. Şiirlerim gerçek yönden büyük bir karmaşıklıkla sergiliyordu; aşırı derecede irrasyoneldi, oysa ben felsefede karanlık konulara açıklık getirmeye çalışıyordum.

Fransa'yı belli bir süre terkettiğim zaman, her şeyi nasıl bir uyum içine sokacağım sorunu ile yüz yüze geldim. Araştırmam, XIX. ve XX. yüzyılın büyük yazarlarının eserlerinde Mallarmé'nin «üslûp için verdiğimiz her uğraşta hep dizeleştirme çabası içinde oluruz» cümlesinin yetkin uygulaması bulunduğunu gösterince, roman bana bu kişisel sorunun için çözüm yolu olarak göründü. Bu eserlerde çok yaygınlaştırabileceğimiz bir «düşünce» oluştuğunu ve nesneleri belli tarzda betimlemenin mümkün olabileceğini, bu yöntemsel betimlemenin tamamen, açık ifadesini ve sorunların en keskin biçimini fenomenolojide bulan çağdaş felsefenin gelişmesi doğrultusunda olduğunu fark ettim.

Lirik şair belli bir hece ölçüsünü kullanır, bu, şu anda Fransa'daki gibi on ikiye kadar sayılan klasik tarzda olabilir, karşı imgeler dizisi olarak sürrealist tipte yaratma olabilir. Şair, sözcükleri belli biçimler içinde oynatıp sessel ve görsel istemlere uymaları için çaba göstererek

«yaratır»; o bunu onların derin anlamını bularak, soyarak ve onlara sağlıklarını ve yaşayan güçlerini geri vererek başarır.

Üslup sözcüğünün anlamı genişletilip genelleştirilerek her alanda geçerli kılınırsa, ki bunu modern roman deneyimi zorunlu hale getirmiştir, dizelerin yapısıyla ve geometrik ve müziksel yapılarla karşılaştırılabilir derecede güçlü yapılar kullanılması koşuluyla, ve bu yapıların öğeleri birbirleriyle olan ilişkilerinde şairin hece vezninden beklediği açıklık kazanılıncaya kadar sistematik bir şekilde oynatılırsa, o zaman şiirin güçlerini en yalın bayağılıktaki bir betimlemekten hareketle kendi bütünüğü içinde uyumlu göstermek mümkün olur.

Romanlarımı satmak için değil, kendi yaşamımda birlik sağlamak için yazıyorum. Omurganın vücudum için ne tür bir işlevi varsa, yazmanın da düşünsel «ben»im için öyle bir işlevi var; ayrıca, Henry James'in bir sözüyle söylersek: «Romancı, kendisi için hiçbir şeyin kayıp anlamına gelmediği bir kimsedir.»

Şu sırada roman kadar güçlü edebi bir biçim yoktur. Onda görünürde duyguların ya da düşüncelerin ürünü günlük yaşamın önemsiz olaylarını ve sözde günlük konuşmadan çok uzak düşünceleri, sezgileri ve düşleri birbirleriyle son derece doğru olarak ilişkilendirebilirsiniz.

Bize her taraftan nerede ise kudurmuş gibi saldıran bir dünyada aklımızı kaybetmeden ayakta durabilmemiz için eşsiz bir çaredir roman.

Eğer okullarımızda söylenen, biçimle içerik arasında sıkı bir bağın bulunduğu doğrusa, gerçeğin üzerinde önemle durmanın iyi olacağına inanıyorum: Roman yazarı biçimle ilgili düşüncesinde gerçeği zorlayıp açığa çıkarmak için mükemmel bir saldırı yöntemi ve kendi etkinliğini yönlendirecek bir çare bulur.

Naif sanatçıların bizi sarstıkları oluyor elbet, ama çoğumuz naiflikle yetinemeyiz, tekrar ona dönmeyi istemek yalan olur. Yaptığımız şey hakkında düşünmeliyiz, aptallık ve kabullendiğimiz aşağılanma ile cezalandırılırsak bile, bilinçli olarak romanımızı yeniliğin ve serbestliğin aradı yapmalıyız.

Çünkü aptallık ile saldırganlık, bilinçli varlıklar olarak bizi ortadan kaldırmak için her köşede pusuya yatmış, bizi gözetliyorlar. Her gün kimi gazetelerin sayfalarından ya da bazı salonlardaki konuşmalardan yayılan kokulara tekrar tekrar yakalanmıyor muyuz?

Bir roman yazarı kitabını yayımlayınca, bu varoluş nedeninin belirleyici görevini yerine getirdiği zaman, eşeri tamamlamak için okurun yardımına ihtiyaç duyar, oluşmasında ve korunmasında besin maddesi olarak ihtiyaç duyar, çünkü ona kişi olarak, akıl olarak ve bakış olarak ihtiyaç duyar.

Yazar, kendi kendinin okuyucusudur elbette, ama çok yetersiz bir okuyucudur, kendi yetersizliğinin acısını çeken ve ebediyen başkaları tarafından tamamlanmak, hem de tanımadığı birisi tarafından tamamlanmak arzusunu taşıyor içinde.

Sesime süreklilik kazandırabilmem için sesimin kendi yankısı tarafından taşınması mutlak gerekliliktir. Dostlar ve tanıdıklar bunun için hiç de yeterli değil, huzursuzluk ve sıkıntının ilk yığınlarının boş uzamından, çok zayıf olsa bile bir teselli ve yüreklendirme gelmeli.

Buna yanıt çok farklı biçimlerde veriliyor: Kitap üzerine yapılan konuşmalarda, konuşmalarda, mektuplarda, yani konuşmacı olarak isimsiz bir şekilde ortaya çıkan belirttiğimiz kişiler aracılığıyla, ama roman yazarının yaşadığı ortamın çok yalın ve köklü bir şekilde yavaş yavaş değişmesiyle, hani gerilimleri ve felaketleri romanın doğmasına yardım etmiş olan o çevrenin değişmesiyle oluyor; bu arada insanlar başka türlü görmeyi, kendilerini ve çevrelerini başka türlü görmeyi öğrenirler, bu sayede nesneler yeni ve geçici bir denge kazanır ve buradan artık yeni bir serüven başlar.

Dile getirmemiz için bizi zorlayan belli bir malzeme var; bir anlamda romanı roman yazarı değil, tersine o sözünü ettiğim malzeme kendi kendini yazar; roman yazarı ona sadece gün ışığına çıkması için yardım eden bir araçtır, sadece onun doğum hekimidir. Nasıl bir dikkat ve titizliğin, ne tür bir sabrın bu konuda gerekli olduğu biliniyor.

Karanlıklar içinde kıvranan belli bir bölgenin kendisini kitabın sonuna kadar yazıp gün ışığına çıkartılması isteğinin verdiği belirsiz ve hemen hemen acı veren sezgisinde dikkat, beklenti, gözetleme ve yürütme, görüme ve çare arayışı egemendir; bu üretim sürecinde düşünme vardır, yani müziksel ve matematiksel anlamda biçimleme var, yani sözcüğün fizikte kullanıldığı anlamıyla, sadece belli sayıdaki simgeleştirmeler, şemalaştırmalar sayesinde ve sadece belli bir soyutlukta belirgin ve net olarak sonuç veren bir düşünce. Felsefe ile şiirin romanın içinde, onun külleri altında oluşturdukları barışıklığı matematik ortaya koyar.

Romanın yazımına, bölümleri arasında planladığım etkileşimi ay-larca inceledikten sonra, şemalarını elde edince, beni baştan bu işi yapmaya iten alanla ilgili ifade gücünü yeterli gördükten sonra başlayabiliyorum. Bu aletle, bu pusula ile ya da isterseniz şöyle diyelim, bu geçici haritayla kendimi donatıp araştırmalarıma ve düzeltmelerime başlarım. Çünkü işe koyulmaya bu şemalar olmadan cesaret edemem ve onların yardımıyla bulduğum şeyler beni onları geliştirmem için zorlar; bu, birinci sayfanın yazımından başlayıp son provalardaki düzeltmelere kadar devam eder; çünkü bu işlemler aynı za-

manda bütün organizma ile, romanın hücrelerini ve gövdesini oluşturan bütün olaylarla birlikte gelişir, çünkü ayrıntılarda yapılacak her değişiklik bünyenin bütününü etkiler.

Bu itibarla kitap bitmediği sürece onun nasıl oluşacağını bilemem, ve ancak onu bitirdikten sonra aşağı yukarı özetleyecek durumda olurum.

Romanla ilgili yapılan çalışmadaki bu bilinçlenme onu belli ölçüde örtü kaldırma eseri olarak ortaya koyacak, haklı kılacak kanıtları ortaya koyacak, romanın diğer gerçeklikle ne tür bağlantı içinde olduğunu gösteren ögeler geliştirecektir. Roman yazarı, yaptığı şey konusunda bilinçlenmeye ve roman, ne olduğunu söylemeye başlıyor.

Ama kitabın içinde oluşan bu düşünme sadece yazarın kendisine aydınlanma getiren genel düşünmenin bir başlangıcıdır. Onun için söz konusu olan kendini biçimlemek, yaşamına birlik sağlamak ve varlığına anlam vermektir. Ama bu anlamı yalnız başına veremez, bu anlam şu sorunun yanıtında yatar: Roman nedir? İnsanların yavaş yavaş bulacakları bir yanıtta.

INGEBORG BACHMANN
(1926–1973)

GERÇEK SORUNLAR/SÖZDE SORUNLAR

1959/60

- M** Werke, Bd. 4, Sonderausgabe, R. Piper & Co. Verlag, München 1984. Burada: Frankfurter Vorlesungen: *Fragen und Scheinfragen*
- T** **Zeynep Sayın-Balıkçioğlu.** Almanca aslından çevrilen konuşmanın baş ve son tarafından uzunca bölümler alınmıştır.

... Birtakım nesnelerin, insanın elini uzatsa alabileceği kadar yakında olduğu söylenir hep. Ben durumun böyle olduğuna ve birtakım şeylerin herkesin elini uzatıp alabileceğine inanmıyorum. Yeni bir deneyim *yaşanarak elde edilir*, yoksa el uzatıp hazırdan alınarak değil. Deneyimleri havadan kazananlar, ya da başkalarından alanlar, kendileri hiçbir deneyimi yaşayarak kazanmamış olanlardır. Ben şuna inanıyorum: Kimsenin karşılamaktan kaçınamayacağı, her zaman yeni sorular niteliğiyle ortaya çıkan bu ne için ve neden sorusuyla, bunlara eklenen öteki tüm soruların (eğer isterseniz, suçluluk sorularını da sokabiliriz bu kapsama) sorulmadığı yerde, doğrudan doğruya üreticinin kendisinde bir kuşku ve dolayısıyla da gerçek bir sorunsal oluşmadığı yerde yeni bir yazının oluşabilmesi de olanaksızdır. Biraz önce, yazarın gerek kendinden ötürü, gerekse gerçeklikle karşılaşmasından ötürü çektiği sıkıntının bir sonucu olarak dilsizleşmeden ve susmaktan söz edilmiş olduğundan, bir çelişki gibi gelebilir şimdi bu durum. Ayrıca sözü edilen sıkıntı, günümüzde değişik biçimler içersinde ortaya çıkmakta. Dinsel ve metafizik çatışmalar yerini insanlararası, toplumsal ve siyasal çatışmalara bırakmış; bunların tümü de, yazar açısından, dil ile çatışmada odaklanıyor. Çünkü şu son elli yılın yeni bir yazını belirginleştiren tüm büyük yapıtları, biçimler denenmek istendiğinden, ya da modern olma isteği ile değişik anlatım girişimlerinde bulunulduğundan ötürü doğmuş değildir. Bu yapıtlar, her

bilginin oluşumundan önce yeni bir düşünme eyleminin itici güc işlevini gördüğü bir formüle sığdırabilen her ahlâktan önce ahlâksal bir içgüdünün yeni –ve yine ahlâk alanına giren– bir olanağı kavrayıp taslak olarak ortaya çıkarabilecek güce eriştiği yerde yaratılmıştır. Bu noktada, bugün bize yamamaya çalıştıkları, ne yazık ki bizim de benimsediğimiz dünden hazır olduğumuz sorunların gerçekten varolduğuna inanmıyorum. Ayrıca bu yüzyılda yapılmış bunca biçimsel buluştan ve yaşanmış bunca biçime ilişkin serüvenden sonra (özellikle yüzyılın başında), bize öykünmeye gitmekten, gerçeküstücülerden daha gerçeküstücü, izlenimcilerden daha çok izlenimci yazmaktan, Joyce, Proust, Musil ve Kafka'nın buluşlarını kullanmaktan başka bir şey kalmadığına da inanmıyorum. Kafka, Joyce, Musil ve Proust da kendilerinden önce oluşmuş hazır buldukları deneyimleri kullanmadılar. Onların kullanmış olduklarından, seminer çalışmalarında ve doktora tezlerinde saptanabileni ise sadece yüzeysel, ya da bir bütünün içerisinde eriyip gitmiş nitelik taşımaktadır. O döneme özgü ve gerçekliğe ilişkin saptamaların, o dönem açısından yeni niteliğini taşımış olan düşünce biçimlerinin körü körüne alınması, yalnızca büyük yapıtlara ilişkin kötü bir öykünmeye ve yetersiz bir yinelemeye yol açabilir. Yapılabilecek tek şey, ne yapılmışsa onu sürdürmek ve görünüşte harcanan çabaya değinceye dek, her türlü deneyimden yoksun biçimde denemek olsaydı, o zaman günümüzde çoğunlukla genç yazarlara karşı yöneltilen suçlamalar haklılık kazanırdı. Oysa yapı, temellerinden sarsılmaya başladı bile. Gündüzden önce gece gelir; kundakçılar ise alacakaranlıkta görürler işlerini.

Gerçekliğin karşısına yeni bir dille çıkılması, sanki doğrudan doğruya dil bilgi toplayabilirmiş ve insanın hiç edinmediği deneyimi yaratabilirmiş gibi, yalnızca dili yeni baştan oluşturma girişiminde bulunulduğu yerde değil, ahlâğa ve bilgiye yönelik bir atılımın yapıldığı yerde söz konusu olabilir. Dil, yalnızca yeniymiş gibi görünsün diye onunla oynandığında, öcünü zaman yitirmeksizin alır ve bu davranışın gerçek yüzünü ortaya vurur. Yeni bir dilin yeni bir akışı olması gerekir; buna ise ancak yeni bir ruh içerdiğinde kavuşabilir. Dili tanıdığımızı düşünürüz hepimiz, onu kullanıyoruz diye böyle düşünürüz; ama yazara gelince değişir iş, yazar bir türlü rahat kullanamaz dili. Dil, yazarı korkutur, yazar açısından kolayca anlaşılabilir bir yapıda değildir. Yazından önce var olan dil, devingendir, bir süreç içersindedir, var oluş nedeni kullanılmaktır, bir kullanım aracıdır; gelin görün ki, yazar kullanamaz bu aracı. Dil, istediği zaman elini uzatıp istediği kadar alabileceği, tükenmek bilmez bir malzeme deposu değildir yazar için; toplumsal bir nesne, ya da tüm insanların ortak

malı da değildir. Dil, yazarın onunla erişmek istediği amaç için yeterli olabilecek düzeye erişmemiştir henüz; bundan ötürü yazar, kendisi için çizilmiş sınırlar içerisinde kalmak koşuluyla, dilin göstergelerini saptamak, belli kurallara bağlı kalarak dili yeniden canlandırmak ve ona dilsel sanat yapısının dışında hiçbir yerde edinmeyeceği bir akış biçimini kazandırmak zorundadır. Bu süreç sırasında dil, onun güzelliğine özen göstermemize, güzelliğini duyumsamamıza izin verebilir hiç kuşkusuz; ama dilin kendisi gerek başta, gerek sonda erişmek istediği estetik bir doyuma değil, yeni bir kavrama gücü olan bir değişime boyun eğer.

Şimdilik ahlâk öncesi bir ahlâk dürtüsü diye nitelendirebildiğim, zorunlu bir dürtüden söz etmişim daha önce. İlk aşamada, özellikle yön gereksinimi duymayan, yalnızca bilmeye yönelik, dil ve dil aracılığıyla bir yerlere varmak isteyen bir düşünme eylemi için itici bir gücü bu; adına gerçeklik diyelim şimdilik.

Bu yön bir kez tutturulduğunda ve felsefe, ya da yazın alanına giren bir yön de söz konusu değilse eğer, o zaman yön durmaksızın değişecek, her defasında bir başkası olacaktır. Bu yön Hofmannsthal'ı George'den farklı bir yere götürmüş, Rilke'yi Kafka'dan ayırmış; Musil, hiç kuşkusuz Brecht'inkinden çok ayrı bir yere varmıştır. İçinde her şeyin hem filizlendiği, hem de kuruduğu, gerek sözler, gerekse nesneler açısından rastlantısal hiçbir şeye yer vermediği bir yön, bir yörüngeye fırlatılıp atılıştır burada söz konusu olan... Ve bence bu durumun gerçekleştiği yerde yazınsal bir oluşumun özgünlüğe ilişkin güvencesi, yazınsal yapıtları nitel düzeylerinin belirtileri açısından sınamakla elde edilebilecek güvenceden daha büyük olur. Çünkü nitel düzey dediğimiz şey farklılık gösterebilir, tartışılabilir, dahası kimi yerde böyle bir şeye gerek olmadığı ileri sürülebilir. Belli ölçüde bir nitel düzeye zaman zaman orta düzeyde birinin bir şiirinde, iyi bir öyküde, okuyucusuna seslenmesini bilen, akılcıca yazılmış bir romanda da rastlanabilir; nasıl olursa olsun bir şey yapabilenler, hiçbir zaman eksik olmamıştır, bugün de eksik değildir. Ayrıca kişisel olarak sevebileceğimiz birtakım rastlantısal başarıların, çizgi dışı olguların varlığını da unutmamak gerekir. Ama bir yazarı görmezlikten gelmemizi olanaksız kılan öge, belli bir yönün tutulmuş olması, kendine özgü bir sorunsalın, başkalarıyla karıştırılması olanaksız bir sözcükler, tipler, kişiler ve çatışkılar dünyasının varlığıdır. Akla gelebilecek tüm yolların içinden olası tek yol olarak seçmiştir yörüngesini böyle yazar; tüm dünyayı kendi dünyası kılma zorunluluğunun bunalımı içindedir, dünyayı tanımlama çüretini göstermesinden ötürü suçlu sayılamaz, ve bütün bunlardan ötürü de

gerçek bir yazar olarak vardır. Kendi kendisinin gerekliliğine inandığı için, öte yandan da bu gereklilikten kaçmak elinde olmadığı için görevi belirginleşir önünde. Bu görevi ne denli açık seçik görürse, yapıtlarına da o denli yoğun düzeyde, gizli ya da açık seçik bir kuramsal çerçeve eşlik eder. Sık sık Rilke'nin gerçi büyük bir şair olduğunu, ama yapıtlarının dünyaya yön veren ve dünya görüşünü dile getiren içeriğinin bizi ilgilendirmesinin gerekli olmadığını söylerler, sanki bu içerik o yapıtlardan çıkarılabilmiş, ya da zararlı bir eklen-tiymiş gibi. Önem taşıyanın, yalnızca tek tek şiirlerin ya da dizelerin başarısı olduğu ileri sürülüyor. Aynı kişilerden Brecht'in büyük bir yazar ve en büyük oyun yazarımız olduğunu, ama bir komünist olduğunun, ya –Brecht'e duyulan sevgiden kaynaklanan bir jest olarak– hasıraltı edilmesi, ya da yerilmesi gerektiğini de duyarız. Kaba bir deyişle, önemli olan, güzel sözcüklerin, şiirselliğin varlığı, bunlar iyi, hoşumuza gider bunlar; örneğin o güzelim erik ağaçları ve küçük, beyaz bir bulut. –Avrupa'nın zedelenmiş düşünsel geleneğini, bu gelenek yerini bir boşluğa bırakmışken, yapıtında yeniden canlandırma sırasında Hofmannsthal'ın harcadığı büyük çaba, boşuna bir çaba gibi görünmekte kimilerine. Oysa unutulmamalı ki, Hofmannsthal, geçmişle birtakım kurmaca bağıntılar oluşturmaysaydı, ne kendi tiyatrosunu yaratabilirdi, ne de değerlendirme gücünü kullanarak denemelelerinde bir düzen sağlayabilirdi. –Proust, *Yitik Zaman Peşinde*'nin son cildinde, tüm yapıtı neredeyse bir kuramın çatısı altında toplamış, yapıtın oluşum biçimini yansıtmış, yapıtına bir gerekçe kazandırmıştır. Şimdi sorulabilir bunu neden yapmış olduğu. Zorunlu muydu bu, denebilir. Sanırım olumlu yanıt vermemiz gerekiyor burada. Şu sorunun da sorulduğunu duymuştum bir kez: Gottfried Benn, neden o köktenci estetik görüşünü, başka deyişle anlatım dünyasına ilişkin o tasarımı, esriklik, yoğunlaştırma ve birincil tekil kişinin içkonuşması gibi parola sözcükleri sunmak gereğini duydu bize? Ama Benn eğer bunu yapmamış olsaydı, yukardaki soruyu soranın benimsemeye hazır olduğu şiirlerini yazabilir miydi? –Musil'in *Niteliksiz Adam* adlı yapıtında yer alan deneme bölümlerini yapıtın bir parçası saymayacak mıyız? Yıkılmaya yargılı bir utopyanın kurulması girişimleri, ya da «açık seçik bir mistikliğe» yönelik arayış olmaksızın, bu yapıt düşünülenebilir mi? *Niteliksiz Adam*'ı büyük kılan, bütün bu düşünme girişimlerinin bir araya gelişi değil mi?

Tek tek yazarlar ve bu yazarların yanılgıları ile tekyanlılıkları üzerine bir yargıya varılabilmesini olanaksız kılmak için söylüyor değilim bütün bunları. Amacım, gerçek bir yazarın ya da gerçek bir yazının, bir yeninin ortaya çıktığını nasıl anlayabileceğimiz sorusu

günümüzde darmadağınık biçimde sorulduğunda, bu sorunun yanıtını anımsatabilmek. Bütün bunlar yeni ve bütünsel bir tanımın varlığından, görmezlikten gelinemeyecek bir düşüncenin örtülü ya da açık biçimde ortaya konmasından anlaşılır.

YAZAR KİŞİ OLARAK «BEN»

1959/60

M Werke, Bd. 4, Sonderausgabe, R. Piper & Co. Verlag, München 1984. Burada: Frankfurter Vorlesungen: *Das schreibende Ich*.

T **Musa Yaşar Sağlam.** Almanca aslından yapılan bu çeviride yazının baş tarafından bir bölüm alınmamıştır.

Burada betimlemeye çalıştığım gibi bir «ben» rolü, antik çağdan itibaren günümüze kadar olan bu tür edebiyatta önemli rol oynamıştır. Buna, edebiyatın en üst düzeyinde olduğu gibi, en alt ve en bayağı biçimlerinde de rastlıyoruz. Eleştirel ve titiz bir okur, bu kendinden emin, gücünü yitirmeyen «ben»i, anı türünün tanınmış örneklerinde aynı doğallıkla kabul eder. Aptallaşmış ve şapşallaşmış bir okur kitlesi, bu okurların yüzlercesi, bugün anı yazınının döküntülerini yutarcasına okuyup SS-generallerinin, gangster ve ajanların «ben»inin etkisi altında kalıyor; çünkü kahramanların «ben»i, en basit rollerde de olduğu üzere (tarih, yakın ve çağdaş tarih), en fazla ikna edici ve ulaştırılması en kolay «ben»dir. Kendini özel olarak tanıtmaya gerek yok, bu «ben»e güven duyulup kulak veriliyor, çünkü yazarın kahramanlıkları veya işlediği suçlar, zaten toplumu etkilemiştir.

Ancak bu en basit rol, yazarların çoğu tarafından canlandırılmıyor. İşte özellikle bu yazarlardan bahsetmek istiyorum, onların «ben»lerinden, sadece çok genç yaşta içimizde şüphe uyandırmayan, bize özdeş bir «ben» gibi görünen bu «ben»lerden söz etmek istiyorum. Kim onaltı yaşlarındayken bir kitapta, bir şiirdeki «ben»e, daha doğrusu yazarın kendisine rastlamadı ki; neredeyse kendimizi onun yerine koyardık, çünkü o «ben» «sen» ve «sen» de «ben»di. O güven dolu, büyümlü yaşlarda, tüm sınırlar işte böylesine belirsizdi: Bir rol değişikliği bile söz konusu değildi, çünkü ortada rol yoktu. Burada sadece «ben» vardı ve o da çok basit görünüyordu. Sözgelimi bu

«ben», açlık ve sıkıntı çekiyor, düşünüyor, hissediyor ve bütün bunları biz de yaşıyorduk. Bu «ben» güçlü ya da zayıf, üstün ya da zavallı ya da hepsi birden oluyor, birkaç saat ya da bir ay için bunların hepsini biz de yaşayabiliyorduk. Sonra bunu başka kitaplar ve başka şiirler izledi, diğer bir deyişle başka «ben»ler. Onlar da aynı şeyi yapıp sürekli kendi «ben»imizin yerine geçtiler. Ancak bu işgaller, bizlerin çok farklı birer «ben» olmamızı ve kısa bir süre sonra kitaplardaki yabancı «ben»lere karşı çıkmamızı, onları daha dikkatli incelememizi ve bu «ben»lerle kendi aramıza mesafe koymamızı önlemedi. Bu «ben» bütünlüğünün dağılmasının ardından bu kez de yeni bir deneyim kazandık. Yazarın «ben»e yaptığı müdahaleleri fark ettik ve nihayet edebiyattaki bütün «ben» türlerini öğrendik. Kurmaca, gizli, sadeleştirilmiş, mutlak lirik olanını ve bir düşünme kişisi, eylem kişisi olarak «ben»i, yani içeriksiz ya da konuyla iç içe olan «ben»i tanıdık.

Bununla birlikte en basit ve basitliğinden dolayı da en fazla göze çarpan «ben» ile konuya girmek istiyorum. Biraz önce söylenenlerden sonra bir yazarın (eğer tarihi bir şahsiyet değilse) bizlere adını ve kendisiyle ilgili bütün bilgileri de belirtmek suretiyle kendi «ben»ini tanıtmayı, pek mümkün görünmüyor. Sanki bu «ben», inanmaya değer, sanki bir kurmaca olmaksızın varlığı ilginizi çekebilmekte ve sanki insan kendi kişiliğini, yaşamını bir kitaba aktarmadan taşıyabilmiş. Böyle bir «ben»i, yani «ben» kurgusundan kurtulmak gibi inatçı ve son derece tehlikeli bir girişimi Henry Miller'in eserlerinde görüp hayran kalıyoruz. Bu, modern fransız edebiyatının çizgi dışı yazarlarından Louis Ferdinand Céline'de daha belirgindir. Henry Miller ve Céline'in eserlerinin tam anlamıyla otobiyografik olup olmadığı konumuzun dışında, ayrıca bunun sınanması da mümkün değil. Bizi sadece «ben» kurmacasından vazgeçme girişimi ilgilendiriyor. Ama önce gibi görünen bu girişim, daha az yetenekli olan yazarlar için bir sorun teşkil edebilir. Hatta bu girişim, Céline ve Miller için de, özellikle Miller için zaman zaman sorun oluyor.

Céline'in *Gecenin Sonsuzluğuna Seyahat*¹ adlı romanında «ben»in başından geçen olaylar, yaşantılar ve deneyimler, yazarın kendisi tarafından yaşanmışçasına anlatılır. Yoksullara ücretsiz olarak bakmakla görevli bir hekim ve yazar olan Céline, kendini düşkümler doktoru olarak tanıtıyor. Adının Ferdinand olduğunu söyleyen bu doktor, savaş sırasında cephe, ardından sömürgelerde, sonra New York'da bulunmuş ve daha sonra da Paris'in bir banliyösünde muayenehanesi

¹. *Reise ans Ende der Nacht*—Ç. N.

açmıştır. Yarattığı kahraman, yani «ben», aynı adı taşıyıp aynı şeyleri yaşamaktadır. Céline gerçeğe nüfuz edip yazar ile «ben»i birbirinden ayırmamıza izin vermiyor. Yazar Céline, roman kahramanı Céline ile (aynen yazar Miller'in roman kahramanı Miller ile özdeş olması gibi) özdeş olduğundan, «ben» de konu da yönlendirilemiyor. Bütün olaylar son derece rastlantısaldır, «çünkü bireyin yaşamı, kendisine veya başkalarına ne kadar ilgi çekici ve hareketli, hatta anlamlı görünürse görünsün, seçim yapılmayan bir yerde, ham malzeme olan «yaşam»ın düzene sokulmadığı bir yerde, tümüyle anlamsız kalıyor. Salt yaşam, okuyucu için bir anlam taşımaz. Miller ve Céline'in «ben»lerinin sürekli kılınabilmesinin tek nedeni, kargaşayı abartılı bir şekilde tekrar eden bir dile sahip olmaları ve yaşamları dilin içinde eriyip kaybolana kadar konuşuyor, konuşuyor ve yine konuşuyor olmalarıdır. Céline, külhânbeyi diliyle öylesine gürültü patırtı yapıp, sert tartışmalara girişerek hırgür çıkartıyor ki, sonunda başka zamanlarda kimsenin umursamayacağı fakir fukara öyküleri, bu laf kalabalığı sayesinde bütün yoksulların sefaletini temsil etmiş oluyor.

«Ben e'bette kendi geleceğimi de düşünüyör, fakat bunu yaparken bir çeşit hezeyan duyuyordum, çünkü sürekli olarak, bastırmaya çalıştığım, savaşta vurulup ölme ya da barışta aklıktan ölme korkusunu duyuyordum. Mutlaka ölüme mahkûm edilmişim ve âşıktım. Bu, bir kâbustan daha beterd. Bizden fazla uzakta değil, yüz kilometreden daha yakın bir mesafede cesur, mert, silâhlı ve çakı gibi yetiştirilmiş milyonlarca insan beni öldürmek için bekliyordu. Eğer karşı taraftakilerin onu lime lime etmelerini istememiş olsaydım, bu sefer beni Fransızlar sıkıştırıracaktı.

Yoksulun önünde gebermek için iki mükemmel yöntem var: Ya barışta, çevresindekilere bütünüyle kayıtsız kalması, ya da savaşta cılgınlık boyutuna varan bir öldürme kudurmuşluğu. Eğer seni düşünüyörlarsa, o zaman da sadece sana nasıl işkence edeceklerini düşünüyörlarsa. Çaresizlik veya kan revan içindeysen, ancak o zaman ilgilenir seninle bu köpoğlular!»¹

Bir diğer sayfa:

«Orada yapılanlar, yani insanların tereddüt etmeden, karşısındakini görmeden birbirlerinin üzerine kurşun yağdırmaları, yasak değildi! Öyleyse bütün bunlar bir yanlış olamazdı! Bunlar, gürültü patırtı kopacak diye çekinmeden yapılabilecek şeylerdi? Bunlar, adeta bir

lotarya, bir nişan töreni, bir şinitel avı¹ gibi ağırbaşlı kişilerce onaylanıyor, hatta düpedüz teşvik ediliyordu!... Hiçbir şey istememek. Birdenbire savaşın tüm içyüzünü fark ettim. Masumiyetimi kaybetmişim... Ah! Şu an, burası yerine hapishanede olmak için neler vermezdim. Ah aptal kafam! Keşke akıllıca bir önlem olarak bu işler henüz kolayken, daha vakit varken, bir yerlerden bir şeyler çalsaydım ya. İnsanın aklına hiçbir şey gelmiyor! Hapishaneden canlı olarak çıkıyorsanız, fakat savaştan canlı olarak çıkamıyorsunuz. Gerisi hava ile civa.»²

Kitap bir çaresizlik çılgılığına dönüşüyor ve çaresizlik onun sömürgelerde, Amerika'da ve Paris'in banliyösünde çılgılık atmasına neden oluyor. Onu her zaman tanımlayan sözcük, çaresizliktir.

«Evlerin ucu bucağı gözükmeyen duvarlarına, o sonsuzluğa kadar uzanmış gibi görünen kaldırım taşlarına, kiremit ve kirşlere, o abartılmış tek düzeliğe baktığımda, gittikçe daha fazla yorulup daha çok ümitsizliğe kapılıyordum. Bir de o adım başı ticarethaneler ve ticaret anlayışı, özenti dolu reklamların cerahat dolu çibanları biçiminde ortaya çıkan, bugünün dünyasındaki kangren.»³

Miller'in kahramanı ile olan, yani yazar Miller ile olan ilişkisi daha karmaşıktır. Bu ilişki, yazarın uysal, şaşkın bir otodidakt olarak bizzat kendine ait gizli düşüncelerinin farkına varmadığı yerlerde, özellikle de bu yerlerde daha karmaşıktır; örneğin *Plexus* adlı romanda Benn'e, Dostoyewskiy'e ya da Spengler'e olan hayranlığını sayfalarca anlattığı yerlerdeki gibi. Yaşadığı günlük, en sıradan olaylara dikkatimizi çekmeyi başarmakta, ama kendi düşünsel gelişimi, bilgisi ve düşünceleri söz konusu olunca bu başarıyı gösterememektedir, çünkü bir kitapta gereksiz şeyler anlatılabilir, ama gereksiz düşünce dile getirilemez.

Düşünceler bir günceye kaydedilmiş olmak koşuluyla kabul edilebilir; ancak bir roman kahramanının, tutarsız bir şekilde düşüncelere boğulması uygun olmaz, çünkü günce yazarının, bir yazarın «ben»i, daha farklı bir dayanıklılığa ve kapasiteye sahiptir. Bu «ben», aynen André Gide'de olduğu gibi, Jammes'in misafirlige gelmiş olduğunu, bir seyahat için hazırlık yapıldığını not alabilir.

¹. Bir çeşit takip avı olup, binicilerden biri tilkiyi oynar ve izini yere attığı küçük kâğıt parçaları ile belli eder. Diğer avcılar onu takip etmeye çalışır. -Ç. N.

². Aynı eser, s.15. Yapılan alıntıdaki birinci ve ikinci cümlelerin sırası yer değiştirmiştir.

³. Aynı eser, s. 176.

hangi kitapların okunmuş olduğunu, hangilerinin okunması gerektiğini kaydedebilir. Bu «ben», düşüncelerden, baş ağrısından, havadan bahsedip hemen ardından, mevcut siyasî ya da yazınsal durum hakkında bir fikir ortaya koyabilir. Her ne kadar günce «ben»i gelişigüzel hareket ediyor gibi bir izlenim uyandırıyor da, doğuştan seçicidir, çünkü «ben», bütün bir André Gide olarak ortaya çıkmayıp öyleymiş gibi poz vermektedir. Bunu yazar Gide'i küçümsediğim için söylemiyorum.

Güncedeki «ben», daha başka bir özelliğe de sahiptir. Onun, aynen mektuptaki «ben»de olduğu gibi, «ben» kişisini yaratması gerekmez. Metnin içine «ben»i almaktan başka çaresi yoktur. Hiçbir şeyi yerinden oynatması da gerekmez, sırtına birtakım ilişkiler yüklenmez, adım adım ilerlemekte veya koşmakta, ara verebilmekte, her şeye el atabilmekte ve her şeyden yine vazgeçebilmektedir. Çünkü bu «ben», metne yaşam olarak, üç boyutlu biçimde girmez. Bu, bize bir çelişki gibi görünür; bunun nedeni ise, günce biçiminin en öznel, en doğrudan tür olarak kabul ediliyor olmasıdır. Tüm öznelliğine, ifade ve açıklamaların samimi olmasına rağmen, kişiyi gizler. Güncelerde «ben», sürekli olarak «ben» diye geçer, fakat buna rağmen yazar, akıl sır ermeyen bir şekilde, gözlerden ırak kalmış ve zorunlu olan *biçimin*, yani «ben» biçiminin arkasına sığınmıştır.

Günce, zorunlu olarak «ben» biçimindedir. Roman ve şiir böyle değil; roman ve şiirin seçme hakkı bulunup daha başka imkânları olduğundan, pek çok «ben» seçeneği, «ben» sorunu var. Ayrıca, yalnız bu iki türde «ben»i ya da yeni «ben» anlayışını tahrir etme ya da ortadan kaldırma isteği çıkar karşımıza. Neredeyse kanıtın gücü almayan bir roman «ben»inin, bir şiir «ben»inin bulunmadığını iddia edebilirim: Konuşuyorum, o halde varım. Bu kanıtlama, eğer metin «ben» biçiminde değilse yazarların sıkça karşılaştığı şu soruyu geçersiz kılar: Aslında konuşan kimdir? Kişiler hakkında şunu ya da bunu kim biliyor, onları kim yönlendiriyor, onları kim getirip kim götürüyor ve hangi hakla, anlatılacak olan konuyu kim seçiyor? Makul bir soru. Yarın yüzyıl önce bu soruyla köşeye sıkışan Tutarlı Naturalizm, daha ayrıntılı, özenli bir nesnellik istiyordu. Bugün Fransa'da bazı genç roman yazarları davranışçı bir tarzda dünyayı yazıyorlar. Bu dünyayı, zan altında kalmamak için davranış ve nesneleri abartılı bir biçimde betimler.

Neyse, «ben» konusuna geri dönelim. –Oldukça eski bir kitap var; bu kitap, bir tren kompartımanındaki yolcuların betimlendiği bir sahne ile başlar. Bu sahne, hakkında başkaca bir şey öğrenemediğimiz bir «ben» tarafından anlatılıyor. –Bu «ben»in, yazarın bizzat kendisi

mi, yoksa yazar tarafından kullanılan bir «ben» mi olduğunu bilmiyoruz. Buradaki «ben», yolcuların evlilik üzerine yaptıkları bir sohbeti anlatmaktadır. Yaşlıca, kır saçlı bir beyin müdahalesi sonucu, sohbet ansızın edepsizlik boyutlarına varacak derecede hararetli bir tartışmaya dönüşür.

«Kır saçlı bey, sessiz ve görünürde sakın bir şekilde: 'Benim kim olduğumu tahmin etmişsinizdir herhalde?' der.

'Hayır, henüz o şerefe nail olmadım.'

Acele bir şekilde hepimizi sırayla süzerek: 'Bu, o kadar büyük bir şeref değil. Ben Pozdnişev'im, sizin imâ ettiğiniz bölümün kahramanıyım. Kahramanın kendi karısını öldürdüğü şu bölüm' der.»¹

İki sayfa sonra anlatıcı kır saçlı bey ile baş başa kaldığı zaman sözüne devam eder:

«Madem öyle, peki size anlatayım. –Ama gerçekten duymak istiyor musunuz?»

İkinci kez, kendisini seve seve dinlemek istediğini söyledim. Bir süre sustu, elleriyle yüzünü ovuşturdu ve söze başladı:....»²

Şimdi gelecek olan itirafı, Lev Tolstoy'un *Kröyçer Sonatı*'ndan tanıyoruz.

Size bu öykünün girişini sunmak istedim, çünkü bu, modern bir «ben» anlatısı, hatta çift «ben» anlatısı konusunda klasikleşmiş bir örnektir: Daha önemli olan diğer bir «ben» kişisini dinlemek ve itirafı bize gizli bir şekilde aktarmak için çerçeve eylemin içinde bir «ben» öne sürülüyor.

«Ben» anlatısının daha ilginç bir çeşidi de var: Bir yayımcı-«ben» öne sürülüp eserindeki esas «ben» gizlenmeye veya yabancılaştırılmaya çalışılmaktadır. Dostoyevskiy, «ben» anlatısının bu çeşidine sansür korkusundan dolayı başvurmuştur. «Ölümler Eviden Manzaralar» adlı romanında, iki kez «ben» olarak yer almakta ve yayımcı olarak, eşini öldürmek suçundan dolayı Sibiry'a'da on yıl hapis yatmış Alexander Petroviç Goryançikof diye biriyle tanışmış olduğunu ileri sürmektedir. Dedikine göre kendisi, bu hükümlü öldükten sonra mahkûmların yaşamını betimleyen bir defter bulmuş –ne var ki, biz bugün Dostoyevskiy'nin kendini kamufle ettiğini, bizzat kendisinin, hem de daha başka nedenlerden ötürü Sibiry'a'da hapis yattığını elbette biliyoruz. Hazırlayıcı olarak önsözde çok temkinli bir ifade kullanıyor:

¹ Leo Tolstoy, Die Kreutzersonate, Almancaya çeviren Arthur Luther, Insel-Verlag, Wiesbaden 1957, s. 16.

² Aynı eser, s. 18.

«Bana, bütün bunların birbirleriyle pek bir ilgisi yokmuş gibi geliyordu... Bu bölük pörçük kısımları birkaç kez okudum ve bunların neredeyse anormal bir durumda iken yazılmış olduğuna kanaat getirdim. Buna rağmen -kitabın bir yerinde bizzat kendisinin 'Ölü Bir Evden Manzaralar' diye adlandırdığı -bu notların ilgimi çekmediğini de pek söyleyemem. Kendisinin betimlediği, ancak bizim için bütünüyle yeni ve şimdiye kadar henüz hiç betimlenmemiş olan dünya, bazı olaylardaki tuhaflık, orada mahvolup gidilen halk hakkında bazı özel düşünceler, işte bütün bunlar beni cezbettiler ve bazılarını ilgiyle okudum. Elbette yanılmış olabilirim. Onun için şimdilik, sınamak üzere birkaç bölüm seçiyorum; varsın okuyucular kendileri karar versin...»¹

Dostoyevskiy'nin zorunlu olarak başvurduğu bu yöntem, bir becerinin doğmasına neden olmuştur. Hangi vesileyle ortaya çıktığı çoktan unutulmuş olsa bile bu beceri ilginç olmaya dlevam ediyor. Bu herkesçe bilinen düzenlemeye, bu «elbette yanılmış olabilirim» ve «onun için, sınamak üzere birkaç bölüm seçiyorum» sözlerine bugüne kadar romanlarda ne kadar da sık rastlamışızdır. Bu «düzenleme, üzerimizdeki etkisini hiçbir zaman yitirmeyip merakımızı uyandırıyor; bizler, bu «ben» ile oynanan saklambaç oyunu üzerine tahmin yürütmekten hoşlanıyoruz. Bu «ben»in gerektiği biçimde ortaya çıkabilmesi için saklanması gerekiyor.

Italo Svevo, *Zeno Cosini* adlı romanında çok farklı bir yol izlemiyor. Hastalarını psikanalizle tedavi eden bir doktor, hastalarından Triesteli bir tüccar olan Zeno Cosini'nin tutmuş olduğu notları belli bir art niyet besleyerek yayınlamıştır. Bu notlar, hastanın psikanalizi ciddiye almaması, divana uzanmak istememesi ve yaşamını kendi başına incelemek istemesi sonucu ortaya çıkmış. Fakat biz Italo Svevo ile yine XX. yüzyıldayız ve işte bu nedenden dolayı önümüzde yalnızca anlatan ve böylece ruhunu arındırmayı uman (Rus anlatıcılarının itiraflarında olduğu gibi) bir «ben» değil, artık kendi «ben»i kendisine ürkütücü görünen bir ben var. Zaten eserin İtalyanca başlığı *La coscienza di Zeno* idi, yani «Zeno'nun Bilinci». Eserde egemen olan soru ise: «Ben kimim?» sorusundan başkaca bir soru değil! Gerçi görünürde, sadece sıradan bir insanın çocukluktan bu yana olan gelişimini izliyor ve ilk kez gizli olarak nasıl sigara içmeye çalıştığını, boşa geçirdiği öğrencilik yıllarından babasının ölümüne kadar olan olayları, Ada'ya duyduğu karşılıksız

aşkı ve şaşırtıcı bir şekilde onun çirkin kızkardeşiyle nişanlanmasını, onu aldatmasını, fakat bu ihanetinin burjuva aile yaşamını hiç mi hiç olumsuz etkilemediğini, bir şirketin kurulmasını, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak verişini ve bu sayede kararsız bir şekilde günlerini geçiren Zeno Cosini'nin «hareket»e geçip karaborsacılığa bulaşmasını öğreniyoruz. Bir Chaplin karakterine sahip bu boş yaşamın ve herhangi bir sonuç doğurmayan, dramatik dahi olmayan olayların şaşırtıcı komikliği, yüceliğini bu «ben»in saçtığı ışık sayesinde elde eder. Yakalandığı hastalığın ne olduğunu öğrenmeye çalışıp öğrenemeyen, gerçeği arayıp bulamayan, yaşamını hem öyle, ama çok daha değişik bir şekilde anlatabilen bu hastalık hastası Cosini, şöyle haykırır:

«Yazılı bir itiraf hep yalan doludur. Dilsel açıdan arı olan her sözcük ile yalan söyleriz! Eğer o (burada kastedilen psikanalizcidir), eğer o, konuşurken yalnızca dilsel olarak kendimizi yeterli bulduğumuz konuları seçtiğimizi, sözlük kullanmamızı gerektirecek diğer tüm konuların neredeyse tamamını atladığımızı bir bilseydi. Yaşamımızda yer etmiş olan bölümler arasından anlatmak istediklerimizi bu şekilde seçiyoruz. Sözgelimi, eğer yaşamımı kendi lehçemde (burada kastedilen Triest lehçesidir) anlatmama izin verilmiş olsaydı, hayatım çok daha farklı bir görünüme sahip olurdu.»¹

Italo Svevo'nun «ben»inin bizlere neleri keşfettirdiği, ne gibi olanaklara el attığı, bugüne kadar pek anlaşılamamıştır. Triesteli bir soytarının kılığında dolaşan bu «ben», neredeyse hiç kullanılmamış, tükenmemiş bir «ben»dir. Bu ben haylaz, yalancı, çok bilmiş, sözünü hiç mi hiç esirgemeyen bir «ben»dir; bir bakmışız ki bizimle dalga geçiyor, çünkü düşümlerde ona ait olarak canlandırdığımız yüz, kâh ideal bir yüz, kâh bir maske, sonra da ansızın yine kendi gerçek yüzü oluvermiş. Bu «ben», kendi yoğunluğu ve sahip olduğu özelliklerin hiç farkında değildir, zaten başka bir yazarın ortaya çıkıp, kendi «Nitelsiz Adam»²ni ayrıntılarıyla gözler önüne sermesine de ramak kalmıştır. Svevo'nun trajikomik kahramanı bir doktordan ötekine koşup, tedavileri peşi sıra tamamladığı, doktorun yanılmasına neden olan psikanalizin onu bir anılar serüvenine sürüklediği, ama bundan oldukça tuhaf bir şekilde kendi yöntemiyle kurtulduğundan ötürü, Svevo'dan daha ünlü olan dostu ve hayranı James Joyce, şöyle

¹ Italo Svevo, Zeno Cosini, Almanca çeviren Piero Rismondo, Rowohlt Verlag, Hamburg 1959, s. 419.

² Robert Musil'in yazdığı roman olup özgün adı «Der Mann ohne Eigenschaften»dir. -Ç. N.

¹ F. M. Dostojewski, Aufzeichnungen aus einem Totenhaus, Piper Verlag, München 1958, s. 15.

yazmıştır: Onu esas ilgilendiren konu, romanda zamanın ele alınış biçimiymiş. Gerçekten de Italo Svevo'nun «ben»i, bu yüzyılda yazın alanında elde edilen en önemli başarılarından sayılan zamanın ele alınmasına imkân tanıyor.

Bizzat kendisi şunu söyler:

«Geçmiş, her zaman yenidir: Yaşam nasıl ilerliyorsa, geçmiş de sürekli değişiyor. Geçmişin unutulmuş gibi görünen bazı kısımları yeniden ortaya çıkmakta, başka kısımları ise, daha az önem taşıdıklarından unutulmaktadır. Şimdiki zaman, bir orkestrada yer alan müzisyenleri idare ediyormuşçasına geçmiş yönleniyor. İşte, geçmişin özellikle bu seslere ihtiyacı var, başka seslere değil. Böylece geçmiş, kimi zaman uzun, kimi zaman kısa görünür; bazen tınlar, bazen suskunluğa gömülür. Geçmişte kalan olaylardan bugünü etkileyecek olanlar, o çağı sadece aydınlatmak veya karartmak üzere belirlenmiş olanlardır.»¹

Bundan dolayı, XIX. yüzyıldaki «ben» ile (hatta romanlardaki olaylara ışık tutan biricik merci olan ve bu özelliğinden dolayı bu konudaki en güzel örneklerden sayılabilen Goethe'nin Werther'indeki «ben» ile), yani eski «ben» ile *Coscienza di Zeno* gibi bir eserdeki «ben» arasında derin bir uçurumun bulunduğu, bu «ben» ile daha sonra sözünü edeceğim Samuel Beckett'in «ben»i arasında da yine bir uçurumun var olduğu görüşündeyim. «Ben»in uğradığı ilk değişim, onun artık hikâyenin içinde yer almayıp «ben»in içinde hikâyenin yer almasıdır. Bunun anlamı şudur: «Ben»in kendisine soru yöneltilmediği ve hikâyesini anlatabileceğine inanıldığı sürece, hikâyesi de garanti ediliyor, bu garantiye, kişi olarak kendisi de dahil ediliyordu. «Ben» dağılmaya başladığından beri, «ben» ve hikâye, «ben» ve anlatı artık güvence altına alınmıyor. Ne okuyucu, ne de yazar Italo Svevo, Zeno Cosini'nin bu «ben»i için kefil olmaya razı olur. Fakat buna rağmen, belki özellikle de bundan dolayı «ben», güvenliğini yitirdiğinden ötürü avantaj elde etmiştir. Svevo'nun «ben»inin olanaklı kıldığı zamanın yeni işleniş ve bununla birlikte «malzeme»nin yeni bir şekilde ele alınış, bu yolu açan bir örnektir sadece. Bu yolda gerçek anlamda ilerleyen yazar, *Yitik Zaman Peşinde* adlı romanı ile Marcel Proust olmuştur. Eğer Proust «ben»ini, şu romanımsı «ben»ini görevlendirip bir arayışa çıkartarak omuzlarına dev bir roman yüklüyorsa, bu, bir kişi, hatta eylem yaratıcısı olarak güvendiği için başrolü verdiği anlamına gelmez; aksine «ben»in hatırlama yeteneği –yalnızca ve yalnızca bu meziyetidir bunun nedeni,

yoksa başkaca bir nedenden ötürü değil. Örnekliği sadece tanık olarak başaran bu «ben», artık sorgulanmıyor, daha önceki anlamıyla konuşturulmuyor, itiraf ettirilmiyor, aksine olay mahallerinin hepsinde –olay cereyan etse de etmese de Combray'da, Balbec'de, Paris'de, Guermantes Düşesi'nin evinde, tiyatrodan, kısacası olay mahallerinin hepsinde bulunmuş olduğundan, katil olan zaman tarafından yoluna devam etmeye ve unutmaya zorlandığından ve eğer bir koku, bir tat, bir sözcük, bir sada geçmiş –yer ve simaları– geri getirdiği takdirde zamanı ortadan kaldıracabileceğinden, bizzat görüp yaşadığımız ve «ben»i haberdar ettiğimiz şeylere gerisingeri dönüşüyor. «Ben»in uzun bir süre için ortadan kaybolması, Proust'un romanlarında görülen bir özelliktir. Swann-kitabının tamamı ve bazı başka bölümler, bağımsızlaşmış ve üçüncü şahısla anlatılıyormuş gibi görünür. Oysa yerini alan, zaman içindeki yerini alan ve bugüne dek hiç kimse tarafından araştırılmamış anısal derinliği fetheden, bu «ben»dir. Bundan dolayı anlatıcı «ben», birinci kitabın sonunda ardından gelen Swann-kitabını şu sözlerle dayandırır:

«Böylece çok kez sabahlara kadar, Combray'deki günlerimi, hüzünlü, uykusuz geçen akşamları düşünüyordum. Ayrıca, yaşadığım pek çok günü de düşünüyordum; bunları çok sonradan, bir fincan çayı yudumlarken aldığım o tat sırasında tekrar hatırlamıştım –Combray'de buna çayın 'aroma'sı derlerdi. Bu günleri tekrar hatırlayışımın bir başka nedeni de, bazı anılarım ile, bu küçük kenti terkettikten uzun yıllar sonra, ben doğmadan önce Swann'ın başından geçmiş bir aşk macerası hakkında öğrendiklerimi biraraya getirmem olmuştu. Nasıl ki, bazen yüzyıllar önce ölmüş biri hakkında en ince ayrıntılara kadar bilgi edinebiliyor, fakat bu, en yakın arkadaşımızın yaşamı söz konusu olduğunda pek mümkün değilmiş gibi görünüyor, nasıl ki, bir insanın bir şehirden başka bir şehire sesini duyurması, iletişim araçları icat olup da, bu sorunun üstesinden gelininceye kadar mümkün olmamışsa, benim doğumumdan önce meydana gelmiş olan Swann'ın bu aşk macerası hakkında öğrendiklerim, olayın en ince ayrıntısına kadar uzanır. Birbirine geçercesine birleştirilen bütün bu anılar, bir tür yekpare bir kitleye dönüşmektedir. Buna rağmen eski ile yeni anılar arasında, bir fincan çayı yudumlarken alınan o tat sırasında yeniden hatırlanan anılar ile aslında daha başka insanlara ait olan ve benim sonradan devraldığım anılar arasında, yarıklar değilse de, küçük çatlaklar ya da kaynağın, yaşın veya 'formasyonun' farklı olmasından

¹ Aynı eser, Sonsöz, s. 467.

dolayı bazı taşlarda, özellikle de mermer çeşitlerinde rastlanılan damar oluşumları ve renk farklılıkları bulunuyordu.»¹

Acaba bu «ben», şu Marcel, bir roman-«beni» dendiğinde genelde düşündüğümüz şey ile en fazla hangi noktalarda benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik belki de, Albertine'ye olan aşkın anlatıldığı *Tutuklu* adlı eserde en yoğun biçimi alıyor. Bu eserde samimiyet ve itiraf okuyucuyu hiçbir zaman büyülemiyor –çünkü bu «ben», sanki bu konuda uzmanlaşmış gibi her tekil deneyimini bir deneyim bütününe aktarır bu bütünü çok düzenli bir bilgi ışıltıyla aydınlatmaktadır. Bir «ben» bildirisinin aktarılması, öznel olanın nesnele dönüşerek çözülmesi konusunda Proust'un, Guermantes lüsesi'ne olan aşkını dile getiren cümleler belirgin bir örnektir:

«Ona hemen orada âşık oldum, çünkü bazen bir kadını sevebilmemiz için onun bize küçümseyerek bakması, bizim hiçbir zaman ona sahip olamayacağımızı düşünmemiz yeterliyken –Matmazel Swann'ın bana öyle baktığını zannediyorum- bazen de, Madam Guermantes'in yaptığı gibi, onun bize dostça bakması ve bizim, bir gün gelip onun bize daha da yakınlaşabileceğini düşünmemiz yeterli olabilir.»

Kısacası, «ona hemen orada âşık oldum» sözü, ardından gelen biz-cümleleri ve açıklama cümleleri ile hemen destekleniyor. Sadece «ben» açıklamalarında bulunmak isteyişimi, hen yalnızca Proust'un ki gibi bir «ben» hakkında böyle çok şey söylenebileceğini, sıradan deneyimlerimiz arasında sadece istisna olarak yer alan özel bir algılama becerisine sahip bu «ben»i böyle çabucak terketmek zorunda kalışımızın insanın zoruna gideceğini anlıyorsunuzdur umarım. Ernst Robert Curtius bu konuda şöyle der:

«O (bu tür bir algılama kastedilmektedir), normal bilincin daha başka bilinç hallerine geçiş yaptığı sınırdan yer alır. Bu algılama, mistik ruhluluğun ayrıntılı bir şekilde 'derin bakış' olarak tanımlandığı durum ile örtüşmektedir: Gören ile görülen şey arasında gerçek ilişki kuran bir tutum.»²

Proust'un «ben»in pek çok görevi var, ama her şeyden önce o bir araçtır, bir bilmece değil. Sakin davranıp kendi kavrama yeteneğine güveniyor. Geçmiş zamanı ararken bu «ben», bir bilgiyi aktaracak

olan kişinin rolünü üstlenir. Elbette ki o, parça parça sonuçlar elde etmeyip tüm yaşantımızı yeniden canlandırıyor; bu nedenle bir «toplam»dır.

Bizleri zamanın derinliklerine değil de varoluş lâbirentine, ruhun içinde bulunan canavarların yanına götüren esrarengiz bir «ben»i, Alman romanı Hans Henny Jahnn'ın *Fluß ohne Ufer*¹ adlı eserinde yarattı. Eserin kahramanı olan Gustav Anias Horn, kırk dokuz yaşına basmasının ardından, sürekli bir ümitsizlik içinde kendi geçmişi ile ilgili gerçeklerin, işlemiş olduğu ve aydınlığa kavuşmamış bir suçun izini bulmak için, kimseye başvurmadan, yazı yazan kendi «ben»ini parmaklarında şüpheli gözetleyip yalnız kendisi için yazmaktadır. Önemli olan, çoğalan, arsızca çoğalan eylem öğeleri değil, hikâyesini hiç kimseye anlatmayan, yalanlardan ve geleneklerden sakınmak suretiyle kendi kendisinin yargıcı yapıveren yazan kişinin konumudur. Ancak Hans Henny Jahnn için «ben» durağan bir değer değil de bir bilmece olduğundan, sürekli değişip coşkun bir denizin içinde çağlayarak geçici bir şekilde kendini yenilediğinden ve vaktiyle bu «ben»in nasıl görüldüğünü, kim olduğunu belirlemek artık mümkün olmadığından, zorluklar aşılmaz gibi görünmektedir. Sorumlu tutulup yargılanabilmesi için özün değişmeyen biçimini bulmak mümkün değildir. Titizlik tutkusu onun belirgin olan tek özelliğidir; bu tutku, «ben»in geçmişteki bazı menferit olayları aydınlığa kavuşturabilecek kişilerle ilişki kurması derecesine varır. Böylece geçmiş, şimdiki zamanda devam edecek ve Horn kendisini öldürecek insana rastlayacaktır. Horn, şu fikre saplanıp kalmıştır: «Bir mahkeme duruşmasının ortasındayım; olup biten her şey, mahkeme önlemleriyle ilgilidir; soruşturma ve mahkeme kararının konusunu ise, benim yaşamım oluşturuyor. Kaçıp kurtulmak mümkün değil.»²

Horn'un «ben»i, duyduğu özlemi şöyle ifade ediyor:

«Şu kalles dünyada benim güvenebileceğim bir şey olmalı –yazgımızın ve davranışlarımızın imajı çarpıtılamamalı.»

«Ben», artık belirli bir kişi olamayışından dolayı dertlidir, kendisini bir kişi olarak tanıyabilecek her türlü bağlantı, yakın ilişki kopmuş durumdadır. Rastlantısal bir olayın içinde kendisinin bir araç olduğunu fark etmektedir.

¹ Marcel Proust, «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit», Swanns Welt, Alancaya çeviren Eva Rachel-Mertens, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1958, cilt 1, s. 276.

² Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Francke Verlag, Bern 1952, s. 320.

¹ *Kıyısı Olmayan İrmak* –Ç. N.

² Hans Henny Jahnn, «Fluß ohne Ufer», Werke und Tagebücher in sieben Bänden, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1974, cilt 3, ikinci kısım, Gustav Anias Horn'un yazıları, s. 350.

«Ben, bireyin o zayıf konumundayım, düşünmeye çalışan bir döneke –bağımlılığını, yaşadığı çağdaki gelişen hareketlerden ve alınan önlemlerden tanıyan, kulaklarında telâffuz edilen, öğretilen ve ilân edilen sözcükler çınlayan, bu sözcüklere göre yargılanan, onların arasında ölen ve artık onlara inanmayan bir döneke. Elektrik santrallerine, kömür ocaklarına, petrol yataklarına, maden ocaklarına, yüksek fırınlarına, hadde fabrikalarına, katran ürünlerine, toplara ve film ve tel-graflara inanmayan– bir yanlışlık olduğunu varsayan biri.»¹

Bu «ben», hiç karşısında bile bir arayışa yönelip, bir şeyler bulup kendini yargılamaktadır; acıklı durumunu yalnızca bir alın yazısı olarak görüyor. Fakat bir şeyi daha, Jahn'nın «yazgı» dediği şeyi de tanıyor.

Sözünü etmek istediğim son «ben» olan Samuel Beckett'in «ben»i için bunların hiçbirisi söz konusu değil. *Adsız* adını taşıyan ve başı sonu olmayan son romanında o, yaptığı bir monologda umutsuz bir şekilde kendini arar. Mahood adını taşıyan bu «ben», artık hiçbir şey yaşamıyor, anlatacağı bir hikâyesi de yoktur. Bundan böyle sadece baş ve gövdeden, bir kol ve bir bacadan oluşan bir varlık olup çıkmıştır. Bir çiçek saksısının içinde yaşamakta ve soru sorabilmek için dikkatini toplamaya, düşünmeye, yalnızca düşünmeye çalışmakta, –iyi de ne soracak, zaten sorun da budur!– işte böylece soru sorarak hayatta kalmaya çalışmaktadır. O sadece kişiliğini, hatta kimliğini, belirgin değerlerini, özgeçmişini, çevresini ve geçmişini yitirmekle kalmamış, suskunluğa olan tutkusu onu ortadan kaldırıp mahvedecek bir tehdit oluşturmuştur. Dile olan güveni öylesine sarsılmıştır ki, alışlagelen bir «ben»in ve dünyanın sorgulanması gereksiz kalır. Daha önce de belirttiğim gibi «ben» önce kendisini çevreleyen hikâyenin içinde yer alıyor; Svevo'da, Proust'da ise hikâyeler, «ben»in içinde yer almaktadırlar. Başka bir deyişle, sonraları bir yer değiştirme olmuş. Nihayet Beckett'te herhangi bir içerik kalmamış.

«Hele o insanlar, beni kendi saflarına katma lütfunda bulunmadan önce bana insanlar hakkında vermiş oldukları o öğütler. Üzerinde konuştuğum, konuşurken kullandığım her şey, hepsini onlardan aldım. Bence hava hoş, fakat bu hiçbir işe yaramıyor, bir son bulmuyor. Onların diliyle konuşmak zorunda olsam bile, şimdi kendi hakkımda konuşacağım. Bu bir başlangıç olacak, suskunluğa doğru, çılgınlığın sonuna doğru atılan bir adım, konuşmaya mecbur olmak ve konuşamamak çılgınlığı, konuşabildiğim şeyler, beni ilgilendir-

meyen, önem taşımayan, inanmadığım şeylerdir, ben kimim, neredeyim dememi, yapmam gerekeni yapmamı engellemek için beni bunlarla tika basa beslediler. Beni sevmiyorlardır mutlaka. Ah, beni adamakıllı benzettiler, ama beni elde edemediler, tam olarak elde edemediler, henüz değil. Geberene kadar onlar için çalışmak –sanki insan böyle bir oyunda geberebilir de– işte onlar için yapmam gereken şey budur. Onları dile getirmeden ağzını açamamak, bir soydaşları olarak, işte beni içine düşürdüklerini sandıkları aşağılayıcı durum bu. Kafama zorla bir dili sokup öğrettiklerini sanıyor ve zann ediyorlar ki, kendi cemaatlerine katılmadan bu dili kullanmam asla mümkün olmayacak, çok zekice bir hile. Onların kullandığı Misingceyi¹ bir düzene sokarım. Üstelik ben, bu dildeki tek bir sözcüğü bile anlamadım, aynı şekilde, ölü it muamelesi yapılan hikâyelerden de bir şey anlamadım. Bir şeyi kavrama konusundaki yeteneksizliğimi ve bir şeyi unutma konusundaki yeteneğimi küçümsediler. Ey değerli kalın kafa, benim ben olmamı ne de olsa eninde sonunda sana borçluyum. İçime doldurdukları o şeyden yakında pek bir şey arta kalmayacak. Ondan sonra nihayet kusacağım, bir dilencinin o yankılanan, halis geçirtisi ile kusacağım ve bu bir virgül ile, uzunca, mükemmel bir virgül ile son bulacak.»²

Beckett'in «ben»i mırıltılar arasında kayboluyor, üstelik kendi mırıltısı bile ona şüpheli görünüyor, fakat konuşma zorunluluğu buna rağmen mevcut; teslimiyet ise mümkün değil. Dünya tarafından lekелendiği, aşağılandığı ve içerikten yoksun bırakıldığı için dünyadan soğuyup uzaklaşmışsa da, kendinden uzaklaşamaz ve tüm yoksulluğuna, içinde bulunduğu sefaletle rağmen o, oldum olası yiğit oluşuyla, dışarıya pek belli etmediği ve en büyük meziyeti olan yiğitliğiyle yine de bir kahramandır, o kahraman «ben». [Mahood'un son sözleri şunlar olmuştur:]

«... o halde, ben devam edeceğim; varolduğu sürece sözler söylenmeli, beni bulana, bana açıklayana kadar bunlar söylenmeli, tuhaf bir çaba, tuhaf bir suç, buna devam edilmeli, belki oldu bitti bile, belki bana söylemişlerdir bile, belki de beni hikâyemin eşliğine kadar, hikâyeme açılan kapının önüne kadar taşımışlardır; olur ya, eğer bu kapı açılacak olursa, hayret ederim doğrusu, bulunduğum yerde kendim olacağım, suskunluk olacak, bilmiyorum, hiçbir zaman

¹ Missingsch: Kuzey Almanya'da konuşulan ve ölçünlü dil ile günlük dilin karışımından oluşan bir dildir.–Ç.N.

² Samuel Beckett, *Der Namenlose*, Almanca çeviren Elmar Toploven, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1959, s. 77.

¹ Cilt 2, Fluß ohne Ufer, ikinci kısım, Gustav Anias Horn'un yazıları, s. 288.

da bilemeyeceğim, suskunlukta bilinmez, devam etmeli, ben devam edeceğim.»¹

Eserdeki «ben»in bizim bildiğimiz en son kederli açıklamaları bunlardır. Oysa diğer taraftan her gün inatla ve bir şeye tümüyle inanıyor olmanın verdiği tok bir sesle «ben» diyoruz ve bunu söylerken isimsiz özneler², bize tebessüm edip sanki ortada konuşan biri yokmuş gibi bizim «ben»lerimizi duymamazlıktan geliyorlar. Fakat taşıdığı anlamın ve konumunun belirlenememesine rağmen «ben», yeni bir duruma uygun şekilde, yeni bir sözcüğe dayanarak edebiyat tarafından yeniden yaratılmayacak mı hep? Çünkü son açıklama diye bir şey yoktur. Nerede konuşursa orada yaşıyor olması, «ben»in bir mucizesidir; teminatı olmayan bu «ben» -güven telkin etmez ve sakat bir şekilde ister yere serilsin, ister kuşku içinde olsun- ölemez! Ona kimse inanmasa ve kendi kendine inanmasa da, ortaya çıkar çıkmaz, söz alır almaz, tekdüze korodan, o suskun topluluktan ayrılır ayrılmaz, kim olursa olsun, ne olursa olsun, yine de ona inanmak gerekir, o kendine inanmalı. İnsanın sesi olan «ben», eskiden olduğu gibi bundan böyle de zaferini kutlayacaktır.

MAX FRISCH
(1911–1991)

ÖYKÜLER

1960

- M** Das kleine Buch der 100 Bücher, 3. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1960.
- T** **Nilüfer Kuruyazıcı.** Yazı Almanca aslından çevirilmiştir.

Bir öykü yazarı, bundan tam yirmibir yıl önce akşam saat yedide rüzgârın nereden estiğini gerçekten anımsıyormuş gibi kesin konuştuğunda neden gülümsemiyorum acaba? Öyle olduğunu kabul ediyorum. Şunu da itiraf edeyim, yargıç önündeki bir tanığın ya da bir öykü yazarının anımsadığını ileri sürdüğü gibi anımsamamışımdır geçmişteki hiçbir olayı. Nasıl olduklarını hiç bilmem. Ancak başka bir biçimde bilirim onları –sanki geçmiş değil de, gelecek gibi. Olabilirmiş gibi. Örneğin gerilerde kalan bir sınavdaki başarısızlığım; geçmişte beni terkedip giden, ya da benim terkettiğim bir kadınla neler yaşadığım. Geçmişte nasıl olduğunu anlatmam bu olayların hiçbir zaman. Ancak onları bugün yeniden yaşayabilseydim nasıl olmalarını istersem o biçimde anlatırım onları. Sanki geçmişteki bir yaşantının geleceğe yansıtılması, geleceğin önceden bilinmesi gibi. Sanırım yalnız yazar için değil, her insan için söyleyebiliriz aynı şeyi. Diyelim ki geçmiş yıllarda bir olaydan kaçtım, yabancı bir kente yerleştim; bu olayın nasıl olduğunu bilmek istersem, bugün onu nasıl yaşadım diye kafamda canlandırmam gerekecektir. Yarın piyangoda büyük ikramiye kazansam neler hissederdim? Sanırırh biliyorum neler hissedeceğimi. Peki nereden biliyorum? Büyük ikramiye hiç kazanmadım, ama böyle bir olayı yaşamış olabileceğimi hayal gücümün yardımıyla buluyorum. Örneğin yeniden dünyaya gelseydim neler olabileceğini düşündüğümde, yani hiç olamamış ve olmayacak bir şeyi düşlediğimde yaşantı daha temiz, daha kesin, daha açık gözükcektir. Belki de ancak birkaç olay vardır yaşanmış; tek bir

¹ Aynı eser, s. 271.

² Almanca dilbilgisindeki «Es» ve «Man»lar. –Ç. N.

endişe ve yedi ayrı umut, ya da peşpeşe yinelenen sayısız duygular; belki de yalnızca gözümün ağ tabakasında yansıyan, ama hiç yinelenmeyen birkaç izlenim... öyle ki dünya anılara örnek oluşturuyor, bir de buna ek olarak bin kez yeniden ürettiyorsunuz bir düşünceyi... işte kendi ben'ini anlatırken önünde bunlar buluyor insan: birer yaşantı örneği –ama öykü değil asla! Öyküler ancak dıştan bakıldığında vardır. Öykülere susamamız nerden kaynaklanıyor, hiç düşündünüz mü bunu? Gerçek ne anlatılabilir, ne de bir öyküdür. Tüm öyküler uydurulmuştur, bir imgelem oyunudurlar, imgedirler, ancak bir imge olarak, bir yansıma olarak gerçeklik kazanırlar. Yazar olması şart değil, her insan kendi öyküsünü uyduracaktır. Çünkü yaşantı örneklerimizi, başımızdan geçenleri başka türlü göremeyiz.

Demek istediğim şu: Başımızdan geçenler bir buluş ancak, yoksa olayların bir sonucu değil. Aynı olay binlerce farklı yaşantıyı doğurabilir. Belki de yaşadıklarımızı dile getirmek için tek yol olaylar, yani öyküler anlatmaktır: sanki başımızdan geçenler bu öykülerden türemiş gibi. Ama bence tam tersi: Türeyen başımızdan geçenler değil, öyküler. Yaşadıklarımızı okunur kılmak istiyoruz. Bunun için de bir yol buluyoruz: bir geçmiş uyduruyoruz. 'Bir zamanlar...' Yaşantımızın dile gelmesine yardımcı oldukları için peşimizi bırakmayan olayların başımızdan geçmiş olması gerekmiyor, ama insanlar yaşantımızı anlasınlar ve inansınlar diye, biz kendimiz de inanalım diye sanki olaylar gerçekten başımızdan geçmiş gibi yaparız. Bunu yalnız yazarlar değil, herkes yapar. Öyküler, geri dönüp bakarak geçmişe yansıttığımız tasarımlardır, gerçekmiş gibi gösterdiğimiz bir imgelem oyunudurlar. Her insan kendine bir öykü uydurur, sonra da çoğu kez büyük ödünler vererek bu öyküyü yaşadığına inanır, hatta yer adları ve tarihlerle kanıtlanabilen ve gerçekliğinden kuşulanılamıyacak bir dizi öykü uydurur. Ancak yazar bunlara inanmaz. Aradaki fark da bu işte. İsterse gerçek verilerle kanıtlanabilir olsun, anlattığım her öykünün benim tarafımdan uydurulduğunu biliyorsam, ben bir yazarım demektir. Hiçbir nedeni olmadan karşımıza çıkan, yani gerçek öykülerden türemiş izlenimi yaratmayan bir yaşantıya zor dayanırız. Ancak uydurulan öykü inanılacak gibiyse o yaşantıya güven duyarız; ama bence yaşantı bu, ya da başka bir öykünün sonucu değil, sadece bir buluştur. Ve bir buluş olarak kalmalıdır: istersem anlattığım öykünün hiç olmadığını, ya da olamayacağını bileyim, hatta istersem geçmişteki bir olayı anlatır gibi geçmiş zaman kipinde anlatmaktan kaçınayım. Tabii ki geçmişte birtakım olaylar vardır, ama onlar, anlatanın ileri sürdüğü gibi, herhangi bir yaşantının nedenleri değildir. Yaşantı bir buluştur, bu buluş gerçek olayın kendisidir; geçmiş, bir bulgu olduğunu kabul

etmeyen bir bulgudur, geriye dönük bir tasarımdır. Bence, hayattaki önemli dönüm noktaları, hiç olmamış olaylara, hatta bir yaşantının doğurduğu hayal ürünlerine dayanır. Bu yaşantı, bir öykü ona neden olmuş gibi gözükmeden önce de vardır. Öykü onu yalnız görünür kılar. Hepimiz biliriz, insanların geçmişteki öykülerden (dünya tarihinden) bir şey öğrenmediği söylenir. Çok şey anlattığı kadar saçmadır da bu söz; çünkü pek çok şeyi öğrenirler, ama bu tarihi değiştirmez. Ancak yaşantı her şeyi değiştirebilir, çünkü o geçmişteki öykülerin bir sonucu değil, kendini görünür kılmak için geçmişte değiştirmek zorunda olan bir buluştur. Yaşantılar insanı yazmaya zorlar. Neden olarak gösterilecek olaylardan çok yaşantıya sahip oldu mu insan, namuslu olmaktan başka çaresi kalmaz: öyküler anlatır. Yoksa yaşantılarını nasıl kullansın başka türlü? Yaşantılarını okunur kılabilmek için tasarımlar yapacak, birşeyler bulacaktır. Çünkü yaşantı bir sonuç değil, bir başlangıçtır, bir açılmadır; gelecekte vardır. Ya da zaman ötesinde. İşte belki de onun için bir öykü biçimine girmeye karşı koyar. ama başka türlü de nasıl gösterilebilir ki?

REALİZM VE YENİ GERÇEK

1965

M Das Gewissen der Worte. Essays, Carl Hanser Verlag,
München –Wien. Burada: *Realismus und neue Wirklichkeit*

T **Acar Sevim.** Makalenin tamamı Almanca aslından
çevrilmiştir.

Dar anlamda realizm, romana gerçeği kazandırmanın bir yöntemi-
di. Amaç, *tam* gerçeği yansıtmaktır ve önemli olan bu gerçeğin hiçbir
yönünü (estetik ve burjuva–ahlâk gelenekleri uğruna da olsa) gözardı
etmemektir. Bu, XIX. yüzyılın objektif ve açık görüşlü bazı
kafalarının gördükleri gerçektir. Ancak onlar da o zaman her şeyi
göremiyorlar ve bu durum yüzünden çağdaşları arasındaki görünüşte
gerçeğe uzak başka türde faaliyetlere saplanıp kalmış kişilerce eleştiri-
liyorlardı. Bugün realistlerin arasında gerçekten önemli sayılabilecek
çok azının hedeflerine ulaştıklarını varsayıp bütün gerçeği romana ak-
tarabildiklerini, yaşadıkları çağı olduğu gibi eserlerinde yansıtmayı
başardıklarını kabul edelim –bu bizim için ne ifade ederdi ki? Bizim
çağımızda yaşayan ve dolayısıyla kendilerini modern realistler olarak
gören aramızdaki realistler, o çağla ilgili olarak aynı yöntemleri kul-
lanabilirler miydi?

Bunun cevabının ne olacağını hissedebiliriz, ancak bu cevabı ver-
mezden önce o zamanın gerçeğinin şimdi ne hale geldiğini düşünmek
gerek. Bu gerçek öylesine dehşet verici boyutlarda değişti ki, bunun
ne ölçüde olduğunu biraz hissetmek bile bizi benzeri çaresizlik içinde
bırakmaya yeter. Bu çaresizlikten kurtulmak için sarfedilecek çaba,
bizi, sanırım, bu değişimi üç temel bakış açısına ayırmaya götürecektir.
Bir *artan* ve bir de *daha kesin* olan gerçek vardır. Üçüncüsü de
gelmekte olanın gerçeğidir.

Bu bakış açılarından ilkinin, yani *artan* gerçeğin ne anlama
geldiğini tahmin etmek kolaydır: Çok daha fazla şey vardır; hem

sayıca daha çok insan ve nesne vardır, hem de nitelik olarak her şey
sınırsız bir şekilde çoğalmıştır. Eski olan, yeni olan ve başka olan
birbirine karışıyor. Eski olan şudur: Her geçen gün geçmiş kültürler
ortaya çıkartılıyor, tarih ve tarih öncesinin kapsamı daha gerilere
doğru genişliyor. Esrarengiz bir yetkinlikte olan eski sanat, kendi
sanatımızdan duyduğumuz gururu kırmıştır. Dünya en eski ölüleriyle
yeniden doluyor. Bunlar kemiklerinden, aletlerinden ve mağaralara
kazıdıkları resimlerinden tekrar dirilmiş ve düşlerimizde Kartacalılar ve
Mısırlılar geçtiğimiz yüzyılın insanları gibi yaşıyorlar. Yeni olan da
şudur: Çoğumuz insanlar uçmaya başlamadan önce doğmuş ve şimdi
çok doğaldır ki Viyana'ya uçmuştur. Aramızdaki gençlerden bazıları da
bir gün mutlaka turist olarak Ay'a fırlatılacak ve döndükten sonra
böyle banal bir şey hakkında yazdığı notlarını yayınlamaktan utanç
duyacaktır –aynı şimdi benim başka «yenilikleri» saymaktan
utandığım gibi. Benim çocukluğumda bütün bunlar henüz tek tek
sayılı mucizelerdi... İlk gördüğüm elektrik ışığı, ilk telefon konuş-
mam... bugün yenilikler etrafımızda onbinlerce sivrisinek gibi
dolaşıp duruyor.

Eski ve yeni olanın dışında her taraftan gelip birbirine karışan
diğerlerinden söz etmişim, örneğin artık kolayca ulaşılabilen yabancı
şehirler, ülkeler ve kıtalar, ya da artık herkesin anadili yanında
öğrendiği ikinci dil gibi şeyler bunlar. Bugün çok kişi üçüncü hatta
dördüncü bir dili öğreniyor artık. Ayrıca yabancı kültürlerin araştırıl-
ması, sanatların sergilenmesi, edebiyatlarının çevirilmesi... Örneğin
hâlâ yaşayan ilkel toplulukların incelenmesi: bunların maddi hayat
tarzları, toplum düzenleri, inançları ve dinî gelenekleri, efsaneleri...
Diğerlerinin bütün olarak sahip olduğu ve etnologların heyecan veren
zengin keşifleri ölçülemeyecek kadar büyük boyutlardadır ve (eskiden
genelde kabul edildiği ve bazılarının bugün bile kabul etmek istediği
gibi) öyle üç beş şeyden ibaret değildir. Ben şahsen gerçeğin *bu*
artışına herkes tarafından bilinen banal yeni'den daha büyük çubayla
ulaşıldığı için daha fazla değer veririm, ya da belki de seçim yapma-
sızın yeniyle şişirilmiş olan gururumuzu sağlıklı bir şekilde
söndürdüğü için... Ayrıca her şeyin daha mitlede mevcut olduğu anla-
şılmaktadır, bugün bizim ustaca gerçekleştirdiğimiz şeyler çok eski
düşünceler ve arzulardır. Yeni arzular ve mitler konusundaki düşünce
gücümüz ise acınacak durumdadır. Eskilerin kapısını çoğu zaman
mekanik dualarının ne anlama geldiğini bilmeden aşındırıyoruz. Bu,
her şeyden önce yeni bir şeyler ortaya çıkaracak gibi bir görevi olan
biz yazarların üzerinde önemle durması gereken bir deneyimdir. Nihai-
yet varlığını ancak şimdi ciddi bir şekilde fark ettiğimiz başka olanın

da sadece insanlarla kısıtlı olmadığını söylemeden geçemeyeceğim. Hayvanların sürdürdüğü biçimdeki hayat, bizim için başka bir anlam kazanmaktadır. İbadet şekillerinin ve oyunlarının giderek daha iyi öğrenilmesi bizimki ile karşılaştırılabilecek bir kültürleri olduğunu ispatlar, biz onların üç yüz yıl önce resmen makine olduklarını açıklamıştık.

Henüz hedefi görülemeyen bir ivme içindeki bu çağın genişlemesi, artan gerçeği onun karmaşasının da sebebidir.

İkinci bakış açısı, yani *daha kesin* olan gerçek hemen burada devreye girer. Bu kesinliğin kökünün nerede olduğu bellidir; buna bilim, daha doğrusu fen bilimleri adını verebiliriz. XIX. yüzyılın realist romancıları büyük çaptaki çalışmaları sırasında bilimden yararlandılar: Balzac insan toplumunu bir zoologun hayvanlar âlemini inceleyip sınıflandırdığı kadar kesin bir biçimde incelemek istiyordu. Amacı toplumun Buffon'u olmaı. Zola ise deneysel roman üzerine yazdığı manifestoda¹ fizyolog Claude Bernard'a dayanıyor ve sayfalarca üstadın «Introduction à l'étude de la médecine expérimentale» adlı eserinden alıntılar yapıyordu. Balzac'ın bağlı olduğu zooloji gibi sistematik bilim artık Zola'ya yetmiyordu. Romancının deneysel bilimi kendine örnek alması gerektiğini düşünüyor ve her şeyden önce eserlerinde fizyolog Bernard'ın yöntemlerini kullandığına inanıyordu. Bu ideolojinin çocukça düşüncelere dayandığı konusunda bugün tartışmaya bile gerek yoktur. (Ancak bundan hareketle bu ideolojiye göre yazılmış eserlerin değerliliği ya da değersizliği hakkında hüküm vermek de tehlikeli olur.) Yine de bilimsel yöntemlere ya da kuramlara dayanma çabalarının hep devam ettiğini ve hiç kesilmediğini belirtmek zorundayız. Yine de bu kadar çok ve birbirinden farklı bilimsel disiplinlerin ve yönlerin oluşunun bir şans olduğunu söyleyebiliriz. William James'in, Bergson'un ve Proust'un etkisinin Joyce'e zararı olmadığı gibi Musil de biçimsel ruh biliminin yardımıyla eserlerinin ölümüne yol açabilecek olan ruh çözümlemesinden korumayı başarmıştır. Kesinlik kendini, eksiksizlik konusundaki eğilimde de gösterir, bu da Joyce'un bir özelliğidir: gösterilen tek bir gündür, ama bu gün onu yaşayanların bütün hareketleriyle birlikte bütün olarak sunulur; tek bir an bile kaçırılmaz ya da anlatılmadan bırakılmaz, kitapla gün özdeş hale gelir.

Ancak benim burada vurgulamak istediğim, bilimsel kesinliğin, bilimsel yöntemlerin gerçek üzerindeki etkisidir. Kastedilen gerçeğin kesinliğine katkıda bulunan bu tür teknik süreçlerdir, içlerinde her

geçen gün daha fazla insan çalışan laboratuvarların sayısı gibi şeyler. Rutin işler sayılan bir çok işlem yalnızca kesinlik ilkesinin titizce uygulamasıyla başarılabilir. «Yaklaşık» faaliyetlerin ve bilgilerin sektörü hızla daralmaktadır. Her geçen gün daha küçük birimlerle ölçüler ve tartılar kullanılmaktadır. Düşünceye dayanan işlerin büyük bir kısmı bizlerden daha güvenilir olan cihazlara devredilmektedir. Her şeye ve herkese uygulanan kontrol de kesinliği sayesinde ayakta durabilmektedir. Makine merakı her genç insanı etkisi altına alıyor. Hedefi mi yoksa zamanından önce menşei mi tahrip edecekleri, imha işleri için üretilmiş cihazların kesinliğine ve titizce ayarlanıp ayarlanmadıklarına bağlıdır. Bürokrasinin kendisine özgü o oldukça eski sahası bile bu yönde değişmektedir. Büyük bir olasılıkla yakında her yerde memurlar da birtakım cihazların yardımıyla tam ve hemen anlayacak ve yine tam olarak ve hemen gerekeni yapacaklar. Uzmanlaşma ile kesinlik paralel biçimde artıyor. Gerçek artık parçalara ayrılmış, tasnif edilmiş olup en küçük birimlerine kadar bir çok yönden kavranabilir hale gelmiştir.

Gerçeğin üçüncü bakış açısı olarak *gelmekte olanın gerçeğinden* söz etmişim. Gelmekte olan öncekinden çok farklıdır, daha hızlı yaklaşır ve bilinçli bir şekilde oluşturulur. Tehlikeleri varsa da bunu kendimiz yaratırız. Aynı şey umutları için de geçerlidir. Gelmekte olanın gerçeği bölünmüştür: Bir tarafta imha, diğer tarafta da iyi bir yaşam vardır. Her ikisi de dünyada ve içimizde aynı anda aktifler. Bu bölünme, bu çift yönlü olarak gelmekte olan mutlak ve bundan kimse kaçamaz. Herkes kendisine doğru korkutucu bir süratle yaklaşan bir karanlık bir de aydınlık şekli aynı anda görür. İnsan sadece birini görebilmek için diğerini savuşturmaya çalışsa da, ikisi her zaman birlikte mevcuttur.

Bunlardan biri olan karanlık yönü bazen gözden ırak tutmak için yeterince sebep vardır. Bunlarla ilgili olarak gerçekleştirilmek için dünyanın her yerinde birbirinden çok farklı utopyalar¹ bulunuyor. Artık utopyanın alaya alındığı ve hâkir görüldüğü devirler geçmiştir. Gerçekleştirilmeyecek utopya kalmamıştır. Her şey gerçeğe dönüşürmek için gerekli araçları ve yolları bulduk çünkü. Utopyayı gerçekleştirme arzusu ve bunun için gerekli cesaret o denli artmıştır ki, utopya sözcüğü artık küçültücü eski anlamında kabul edilmeyip anlamda da kullanılmamaktadır. Utopyalar küçük parçalara ayrıldı ve

¹ Sanat programı -Ç. N.

¹ «utopya» sözcüğünü «ü» harfiyle yazmadık, çünkü *özgün yazılışında* bu harf yoktur ve Türkçenin ses uyumuna bizim yazdığımızı birtakım daha uygun düşmektedir.

birkaç yıl gibi küçük bir zaman dilimine yayılmış planlar olarak ele alınırlar. Bir devletin ideolojisi ne olursa olsun, kendi kendini ciddiye alan hiçbir devlet artık plansız hareket edemez.

Bu utopiyaların gücü çok büyük olmakla birlikte zaman zaman mevcut olanın içinde unutulup gilmeleri ve etkisiz kalmaları kaçınılmazdır. Yine de bu kısa bir dinlenmeden sonra kendilerine gelemeyecekleri anlamını taşımaz. Gerçekleşme aşamasındaki bir utopya, girişimin alanında bulunan bireyin içindeki eski gerçeğin birikimiyle yüz yüze gelir. Bu bireyin iyimserliği utopik talebin büyüklüğü karşısında azalır. Bu bezginliğin azabı her şeyi ciddiye alan kişi için büyük olabilir. Aşırı yüklemeye karşı da alaycı bir tavır alması gerekli olacaktır.

Öte yandan çok değişik karakterde utopiyaların bulunduğu ve hepsinin de aynı anda faal olduğu unutulmamalıdır. Toplumsal, bilimsel-teknik ve ulusal utopiyalar birbirlerini güçlendirir ve birbirlerine zarar verecek ölçüde sürüşürler. Gerçekleşmelerinin sürekliliğini, caydırıcılığı esas alan silâhların geliştirilmesiyle korurlar. Bu silâhların hangi karakterde olduğu biliniyor. Fiili kullanımları ise aynı güçle bunları kullananlara karşı yönelme durumunda olacaktır. Gerçek olması muhtemel olan gelenin karanlık tarafını herkes hissediyor. Bu tür silâhların varlığı insanlık tarihinde ilk kez barışın gerekliliği konusunda bir konsensüse neden oluyor. Ne var ki, bu konsensüs bütün tehlikelere karşı hazırlıklı bir plana dönüşmezse gelmekte olanın karanlık yönü gerçeğin önemli bir parçası olarak kalmaya ve yaklaşmakta olan bir tehdit oluşturmaya devam eder.

Yüzyılımızın gerçeğini geçtiğimiz yüzyılın gerçeğinden ayıran işte bu gelmekte olanın hem aktif bir biçimde arzu edilen hem de aktif bir biçimde endişe edilen çift yönüdür. Artan ve daha kesin olan gerçekler kendilerini göstermeye başlamıştır, birbirlerinden sadece süratleri ve hacimlerinde farklılık gösterirler. Gelmekte olanın bakış açısı temelde farklıdır ve büyükbabalarımızın çağından en önemli konuda ayrılan bir çağda yaşadığımızı söylersek abartmış olmayız: Bizim çağımızın parçalanmış bir geleceği yoktur...

Kısaca değindiğim gibi gerçeğimizin bir ya da daha fazla yönünün günümüzün romanında ortaya çıkması beklenebilir, aksi taktirde bu romana realist roman demek mümkün olmayacaktır. Şimdi mesele bunun ne ölçüde gerçekleştiğini, ya da bundan sonra nasıl gerçekleşebileceğini belirlemektir...

CARLOS FUENTES
(1928*)

LATİN AMERİKA YENİ ROMANI

1972

M La neuva novela hispanoamericana, Caudernos de Joaquín Moritz 1972

T **Yıldız Ersoy Canpolat.** Fuentes'in yapıtının sadece önemli görülen yerleri İspanyolcadan çevrilmiştir.

Latin Amerika romanı üzerine söz ederken Luis Alberto Sánchez'in şu beylik sözüyle başlamak –tek bir sözcüğünü değiştirmeden– artık pek güzel bir gelenek haline geldi: «Latinamerika, romancısız roman.» Bu cümlemin önünü arkasını arayacak kadar sabırlı değilim. Zaten önemli olan da bu değil. «Paris ışık kenttir.» «İngilizler soğukkanlıdır.» «Meksikalılar ölüme âşık tırlar.», ya da bir sürü basmakalıp sözler. Sonuç olarak beylik söz budur, bir buluşma yeridir, söze giriş nedenidir ve bizim ıssız adacık-lardan oluşan dünyamızın harcanmaması gereken birtakım erdemleri vardır.

José Eustasio Rivera'nın La Voragine (Kasırga) adlı yapıtı şu tümceyle biter: «Orman onları yuttu!» Bu haykırış, Arturo Cova'nın ve arkadaşlarının önsözlerinden daha da yerindedir. Yüzyıllık uzun bir geçmiş olan Latin Amerika romanına yorum getirdiği söylenebilir: dağlar onları yuttu, ırmaklar onları yuttu, pampalar onları yuttu, maden ocakları onları yuttu, ırmaklar onları yuttu. Fakat yazından çok coğrafyaya yakın olan Latin Amerika romanı XVI. yüzyılın büyük kâşifler geleneğini üstlenmiş benzeyen insanlarca *betimlenmiştir*. Solís, Grijalva ve Cabral gibi yazın adamları birkaç yıl önceki deki Latin Amerika dünyasının her şeyden önce aman vermez dağlardan ve ormanlardan oluştuğunu şaşkınlıkla ve korkuyla ortaya koydular. Heine, kendi romantik tutkusuyla evcilleştirilmiş bir Renan şarkılarını söyleyebilmiş, Goethe, Alp Dağlarının eteklerinde, patika yollarında uzun uzun yürüyüşler yaparak iç erinci arayabiliyordu. Fakat

piranhalar bulunan bir nehri geçerken ve çıplak yerli kabilelerinin fırlatabilecekleri bir oku beklerken insan ruhunun erinç içinde olabileceğini kim söyleyebilir? San Martinian'ın soğuktan buz kesmiş ve aç askerlerinden başka kim Ant Dağlarında keyifle dolaşabilir. Melville'den Faulkner'e, Kuzey Amerika romanında doğa bir ikilemdir: canına okumadan nasıl fethetmeli onu? Turgenyev'den Şolohov'a dek Rus yazınında doğa bir buluşma yeridir: ortak toprak, hem kendini beğenmiş günahkârları yıkayan bir anne, hem de yalnızlıktır. Rousseau'dan Mann'a tüm Avrupa yazınında doğa, kişisel duyguların yankılandığı bir kutudur: İsviçre'nin karlı eteklerinde olduğu gibi yüksek Savoie köylerinde de insanlar doğa ile ilişkileriyle kendi kendilerini tanırlar. Fakat Latin Amerika romanında doğa, sıgırtmacı öykülerinden *El Mundo es ancho y a jeno* (Dünya geniş ve gariptir)'e varıncaya dek yalnızca yutan, istençleri yakıp yıkan, saygınlıkları yerle bir eden, hiçliğe sürükleyen bir düşmandır. Başkahraman hep kendisidir, sürekli gücünün altında ezilen insanlar değildir.

[...]

Gelenekçi Latin Amerika romanında kötülüklerin ve haksızlıkların peşpeşe sıralanması insanların, köleci, kanlı ve acımasız bir toplumda ağır ağır ölüme terk edilmektense ormanlar tarafından yutulmayı yeğlediklerini düşündürüyor. Bu ortamda yalnızca bir dram gelişebilir: Sarmiento'nun Facundo alt başlığıyla yayımladığı «*Civilización y Barbarie*» (Uygarlık ve Barbarlık). Santos Luzardo adında bir adam Donya Barbara adlı bir kadınla çatışmaktadır, ve onların adlarıyla simgelenen bu çatışma aslında Latin Amerika romanının ve Latin Amerika toplumunun ilk yüzyıldır.

[...]

Latin Amerika romanının belgesel ve doğalcı eğilimi yaşamımızın özgün dokusuna uyuyordu: gerçek insan kimliği olmadan bağımsızlığa kavuşmuş olmak, gerçek bir Latin Amerika kahramanı olan garip bir doğaya boyun eğmek: kâşif, doğa hazinelerini bulmaya gelmiştir, insanların kişiliğini değil, XIX. yüzyılın ikinci on yılından başlayarak kâşife karşı özgürlüğünü ilan edince de öfkeli doğayı yumuşak bir doğaya dönüştürebildi.

[...]

Ve Latin Amerika romanı, yutup bitiren doğanın yanında ikinci bir insan tipi yaratıyor: ulusal ya da bölgesel diktatör. Üçüncü tip ise bir türlü baş edemediği doğanın acımasızlığı yetmiyormuş gibi bu kez de diktatörün acımasızlığı ile karşı karşıya kalan, sömürülen insan yığını.

Fakat bir de dördüncü etken var: yolundan hiç sapmadan uygarlığın yanında, barbarlığın karşısında yer alan, seslerini duyuramayanların sözcülüğünü yapan, ve gerçek işlevini haksızlıklara karşı gelmek, sömürülenleri savunmak ve ülkesinin gerçeğini belgelemek biçiminde algılayan yazarlar. Yarı feodal, sömürge halinde yaşayan ve okuması, yazması olmayan insanlar arasında bulunan Latinamerikalı yazar seçkin sınıftandır. Yazar olmanın ayrıcalığını halka ödemek zorunda olduğu, minnet ve utanma karışımı bir duygu ile tanımlanır yaptı. Diktatörlükle anarşi arasında bir karara varamamış; ama sömürünün sürekli egemen olduğu ülkelerde, anlatım özgürlüğünden, kamuoyundan, parlamentodan, bağımsız, özerk kurumlardan, ya da aydın sınıftan yoksun ülkelerde bireyci yazarın hem yasa koyucu, hem devrimci, hem de düşünür olmak zorunda kaldığı görülmektedir. Bir roman Ekvatorlu köylünün ya da Bolivyalı maden işçisinin yazgısını düzeltmek için yazılmıştır.

[...]

Durağan bir toplum içinde ortaya çıkan gelenekçi Latin Amerika romanı da durağandır; yapılan iş tanıklık etmek, doğayla ya da toplumsal yaşamla ilgili sorunları belgelemek, her ikisindeki katılığa karşı çıkmak ve bir değişiklik istemektir hemen her zaman. Böylece roman, acımasız doğanın ve sözünü ettiği acımasız toplumsal ilişkilerin bir sonucu olmaktadır: roman, doğrudan doğruya gerçeğin ağlarına takılıyor ve yalnızca onu yansıtabiliyor. Bu dolaysız gerçeğin değişebilmesi için yazarın savaşıması gerekiyor; bu savaş da çok basit bir destan istiyor. Sömürülen insan hep iyi, sömüren ise kötü. Bu kahramanlar ve kötü insanların geçit töreni (hangi yazında yok ki bu?), nitelik açıdan değişikliğe uğruyor, özellikle de Meksika devrimci romanında. İlk kez Latin Amerika'da, yalnızca bir generalin yerine bir başkasını getirmekle yetinilmediği, bir ülkenin tüm kurumlarının kökten değiştirilmek istendiği görülüyor.

[...]

Meksika devrimci romanında zorunlu bir perspektif eksikliği vardır. Konular, yazarların ellerini yakıyordu ve tanıklık etmeye dayanan bir tekniğe zorluyordu yazarları.

[...]

Juan Rulfo'nun yapıtı şimdiye dek Meksika romanının ulaştığı en yüksek doruk olmakla kalmaz, aynı zamanda Pedro Paramo ile, bize, yeni Latin Amerika romanına ve romanın içine düştüğü uluslararası bunalımın ortaya çıkardığı sorunlarla olan ilişkisine götüren ipuçları verir. Örneğin Alberto Moravia'ya göre roman ölmüştür: konuları, kurgusu, kişileri ve amacı halkın anlayacağı düzeydedir, ya da sinema

da, televizyonda, basında psikanalizde, sosyolojide basite indirgenmiştir. [...] Ölen roman değildir, romanın kentsoylu biçimidir, bireyleri, kişisel ve toplumsal ilişkilerden gözlemleyen betimleyici ve psikolojik bir biçim gerektiren gerçekçiliklerdir ölen. Fakat kentsoylu yığınların görüntülerine, sosyolojiye, psikolojiye yakalanmış kentsoylu gerçekçiliği öldüyse, onunla birlikte roman gerçeği de mi öldü? Bu bunalıma gömülmüş olan, fakat bu bunalımı aşmak için yol gö pek çok romancı; kentsoylu gerçekçiliğin ölümünün, daha da bir yazın gerçekçiliğini ortaya koyduğunu kanıtlamıştır.

MICHELENE WANDOR
(1940*)

POLİTİK TİYATRONUN BAŞLANGICI VE FEMİNİZM

1981

- M** Under Studies. London and New York (Routledge and Kegan Paul) 1986. Burada: *Early Political Theatre and Feminism ve Politics and the Theatre*.
- T** **A. Deniz Bozer.** Eser, 1981'de «Carry On, Under Studies: Sexual Politics and Theatre» adı altında yayımlanmıştır. Eserin sadece belirtilen bölümü İngilizce aslından çevrilerek burada verilmiştir.

Tiyatro ve her türlü gösteri sanatı toplumsal ve siyasal değişim dönemlerinde İngiltere'de daima önemli rol oynamışlardır. Yeni ortaya çıkmakta olan siyasal akımlar kendi savaşımalarını ifade etmek ve desteklemek amacıyla tiyatro ve müzikten yararlanırken, temel toplumsal değişimler de tiyatronun daima yeni görüşlere açık olan öncü kanadını etkilemiştir. 1840'larda tiyatro oyunları siyasal alanlarda yenilik yanlısı olan Chartist'lerin desteğiyle oynanmaktaydı; XIX. yüzyıl boyunca da Londra'da işçi kesiminden seyircilere yönelik tiyatroların kurulması ve oyunlar oynanması için çeşitli girişimler oldu.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Bağımsız İşçi Partisi'nin kurulması ve Kooperatif Hareketi'nin ortaya çıkışıyla İbsen ve Shaw gibi toplumsal konularda duyarlı oyun yazarları İngiltere'de temel sorunların hararetle tartışılmaya başlandığı bu ortamda etkili oldular. Politik eylemciler bu gibi oyun yazarlarının eserlerinden gerek konuları, gerek eğlendirici yönleri itibarıyla yararlanmasını bildiler. Eleanor Marx, 1888'de İbsen'in *Bir Halk Düşmanı* adlı oyununun ilk İngilizce çevirisini yaptı; bu çeviri 1890'da yayımlandı. Marx 1885'de Edward Aveling ve George Bernard Shaw ile birlikte *Bebek Ev'inin halka* okunmasında rol aldı. Her ne kadar bu ülkede halk «sanat» ve «politika»nın birbirinden tamamen bağımsız veya birbiriyle pek az

ilintili olduğuna (veya olması gerektiğine) inanılmak isteniyorsa da tiyatronun zamanın politik görüşlerinden ne denli etkilendiğini gösteren oldukça çok kanıt vardır.

XX. yüzyılın başında *The Clarion* gazetesiyle ortak çalışan Clarion Kulüpleri Milli Birliği sosyalizm ve işçilere yönelik konularda oyunlar sahneledi. İşçi Tiyatrosu Hareketi (1928 - 36) Birinci Dünya Savaşı'ndan beri değişmekte olan siyasal durum üzerinde yoğunlaştı. Özellikle Sovyetler Birliği ve Almanya kökenli kültürel ve siyasal etkilere açık olan bu hareketle skeç, vodvil, kabare gibi halkın beğenisini kazanmış ve İngiltere'ye özgü çeşitli gösteri türlerinin kışkırtma ve propaganda (agit - prop) tarzından esinlenerek bir arada kullanılmasıyla oluşturulan ve tiyatronun, örneğin 1926 Genel Grevi'nde olduğu gibi, sınıf mücadelesi için doğrudan bir araç olarak değerlendirildiği oyunlar İngiliz tiyatro dünyasına girdi.

İşçi Tiyatrosu Hareketi temelde amatör bir tasarıydı; 1936'da Unity Theatre'in (Birlik Tiyatrosu) kurulmasında özellikle faşizm karşıtı politik görüşe sahip profesyonel tiyatro çalışanlarının katkıları gözardı edilemez. Unity Tiyatrosu'nun Yeni Tiyatro Birliği ile ortak amacı, tıpkı yayıncı Victor Gollancz'in kurduğu Sol Kitap Kulübü'nün ve sol görüşte edebiyat ve politika yazıları içeren bir dergi olan *Left Review*'in 1930'larda yazarları ve okurları harekete geçirdiği gibi, ilerici tiyatro çalışmalarından oluşan birleşik bir cepheyi harekete geçirmektir. 1937'de Sol Kitap Kulübü bir Tiyatro Birliği oluşturdu; 1938'de bu birliğe bağlı 250 tiyatro grubu bulunmaktaydı.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında kadınların oy kullanma hakları konusunda giderek tırmanan heyecan, kadınların çeşitli meslek kollarına tam yetki ile kabulünü sağlamak amacıyla yürütülen kampanyaların da desteğiyle kadınların toplumsal yapıda kökten değişiklik amaçlayan tiyatro çalışmalarında etkin görev alabilmelerine yol açtı. Pek çok kadın oyuncu İbsen'nin oyunlarının sahnelenmesi ve oynanmasında etkili oldu; bu girişimin iki önemli nedeni İbsen'nin oyunlarında kadın ve özgürlük konularını işlemesi ve bu yaklaşımın kadın oyunculara daha iddialı roller oynama imkânı tanımasıydı:

Hayal bile edemezsiniz ... böylesine muhteşem oynanabilir şeylerin ... avcunuzun içinde olmasının mutluluğunu. Eğer politik bağlamda düşünülüyor ve salt kadınların özgürlüğü ile ilgileniyor olsaydık, İbsen'in oyuncularını şimdi yaptığımız gibi candan kucaklayamaz, bu oyunlara

büyülenmiş gibi bağlanmazdık ... İbsen bize asla unutmayaacağımız bir şey öğretti.

(Kadın oyuncu Elizabeth Robins, Julie Holledge'in *Masum Çiçekler*, Virago Yayınları, 1981'den aktarma.)

Kadınlara oy kullanma hakkının verilmesini desteklemek amacıyla Aralık 1908'de Kadın Oyuncular Oy Kullanma Hakkı Birliği kuruldu. Bu birlik siyasal amaçlı toplantılarda eğlendirici bir unsur olarak şiirler ve monologlar sunarak işe başladı. Ancak zaman geçtikçe kısa oyunlar yazıp sahneleyerek, profesyonel yetenekleri çerçevesinde, inandıkları davaya katkıda bulundular. Oyunlar taşlama ve natüralist öğeler taşıyan ve gerçek olaylardan yola çıkan skeçlere dayalı basit metinlerdi. Ancak genelde konu itibarıyla oy kullanma hakkının kadınlar için ne denli önemli olduğu üzerinde yoğunlaşmakla birlikte, bu oyunlar kadınların durumunu geniş bir çerçevede yansıtmaları nedeniyle yine de ilginçti. Bu oyunlarda kadınları hor gören, incelikten yoksun erkek önyargısı hicvediliyordu. Ayrıca kadınların oy kullanma haklarına karşı olan üst tabakadan erkek ve kadınlar da bu taşlamalardan paylarını almaktaydılar. Söz konusu oyunlarda basmakalıp işçi tipinin ayrıntılı tanımlamasından öte pek fazla bir şey genelde ele alınmamasına rağmen yine de işçi sınıfından kadınların acınası durumlarına anlayışla yaklaşıyordu. Bu oyunlardan birinde, bir erkeğin, Archiffe Sennet'in kaleme aldığı *Bir İngiliz Kadınının Evi*'nde eğlenceli bir yaklaşımla kadınlara tanınacak oy verme hakkı ve eşit iş imkânı karşılığında erkeklere ev işleri ve çocuk bakımını paylaşma hakkı veriliyordu. Bu oyunlarda kadının yaşamı psikolojik baskılara ve cinsel ilişkilere pek değinilmeden ele alınmaktaydı. Bu büyüleyici oyunlardan üçü Julie Holledge'in başarılı eseri *Masum Çiçekler: Edward Dönemi Tiyatrosu'nda Kadınlar* (Virago, 1981)'de yer almaktadır.

1913 sıralarında kadın oyuncular, oyunculuk mesleği içinde kadının durumu konusunda yoğunlaşarak kadınların bazı meslek kollarında görev almalarını engelleyen önyargılara karşı kampanyalar başlatıldılar. Özgür Kadınların Tiyatro Topluluğu kısa bir dönem etkin oldu. Ancak I. Dünya Savaşı'nın çıkması ve kadınların oy kullanmasına yönelik ateşli hareketlerin susturulmasıyla bu erken dönem feminist tiyatro önemini büyük ölçüde kaybetti. 1920'ler ve 1930'larda örgütlenmiş politik feminizm çok daha az etkindi; kadının toplumdaki yerini iyileştirmeye yönelik savaşımalar alenen olmamakla birlikte yine devam etti. Örgütler doğum kontrolü ve çocuk bakımı gibi belir-

li konularda tartışmayı ve çalışmayı sürdürdüler ve Kooperatif Birliği gibi işçi sınıfına özgü kurumlarda feminizmin varlığı yine de hissedilmekteydi. Ancak, feminizm ve estetiğin birlikte ele alındığı kadınların idaresindeki tiyatro çalışmaları etkinliğini yitirdi. Bristol'den Angela ve Joan Tuckett kız kardeşlerin yaptığı gibi bazı kadınlar Birlik Tiyatro hareketinde yoğun bir biçimde çalıştılar ve kadınlar eşit hak, eşit eğitim imkânı ve kürtaj gibi «kadın sorunları»na yönelik tek tük oyun yazıldı. Ancak II. Dünya Savaşı'ndan çok sonradır ki feminizm ve tiyatronun yolu tekrar kesişir. Ama bu kez yaşanan önemli toplumsal ve politik değişimler sonucu aile kurumu da temel değişimlere uğradı ve kadınlar üstünde yoğun ve birbiriyle çelişen baskılar oluştu.

1968 – POLİTİKA VE TİYATRO

1960'ların başında değişiklik arayan gençler anne babalarının zamanında olduğundan daha geniş kapsamlı bir hareket ile televizyonda, sinemada, popüler müzikte egemen kültür kapsamında sıkça sunulan «kişisiz», «renksiz» yapımlara meydan okudular. Rock müzik, pop festivalleri, «yeraltı» kültürü zevk ve cinselliğe (aşk ve barış ...) görünüşte «serbest» yaklaşımlarıyla hem CND'nin (Nükleer Silahsızlanma Kampanyası) deneyimlerinden yararlandı, hem de plak sanayii gibi gelişen kitle iletişim araçlarını sömürdü. 1960'ların ortalarında Çin'de Kültür Devrimi, Amerikalıların Vietnam'da savaşıması, Çekoslovakya'nın işgali ve 1968'de Fransız öğrenci ve işçilerinin başkaldırısı dünyadaki politik olayların ciddi bir boyut kazandığının göstergesidir. Bu olaylar sonucu işçi sınıfı, Yeni Sol ve öğrenciler daha azimle saldırıya geçerek apaçık bir biçimde yeni bir sınıf mücadelesine önyak oldular; sosyalistler de burjuva ideolojisine meydan okumaya başladılar. Gençlerin politik ve kültürel alanlardaki taşkınlıkları 1968'de hem tüketicinin bu konulardaki duyarsızlığına, hem de işçinin sömürülmesine dikkat çekilmesine yol açtı. Sıradan insanların gündelik yaşamlarının «politize» edilip değişebileceğine ve insanlar arasındaki ilişkilerin niteliğinin en az büyük maddi çıkarlar kadar önemli olduğu üstünde duruldu. Farklı eğilimleri olan yeni nesil genç sosyalistlerin «kamu»ya ve «kişi»ye özgü sorunları birlikte ele alması, 1960'larda gerçekleşen aile ve cinsellikle ilgili yasaların yeniden düzenlenmesi sonucu kamunların serbestleşmesi ile aynı zamana denk geldi.

Boşanma, cinselliğin çeşitli yönleri ve aile kurumu ve genç neslin yeni kültürel yaşam tarzı karşısında devletin tutumunu serbestleştirilmesi ile tiyatronun sansürden kurtulmak için verdiği mücadele aynı ortamda gerçekleşmekteydi. Tiyatro'da sansür diğer sanatlarda uygulandığından çok daha farklı bir biçimde uygulanmaktaydı. Filmler «gösterilebilir» belgesi alabilmek için sansür görevlilerince dikkatle incelenirdi - ama, ancak film çekilip bittikten sonra. Kitapların aleyhinde ise açık saçık oldukları gerekçesiyle dava açılabilirdi (1960'da D. H. Lawrence'ın *Lady Chatterley'in Aşığı*'nda olduğu gibi). Ama oyunların el yazması kopyalarını oyunlar sahnelenmeden önce Lord Chamberlain'e (Başmabeyinci) teslim etmek gerekiyordu; hatta oyunun provalarına bile onun onayı olmadan başlanamazdı. Lord Chamberlain'in metinde değişiklik yapılmasını talep etme yetkisi vardı. Kenneth Tynan'ın *Observer*'da (1965) yayınlanan, nükteli ve pek de gizlemediği bir öfke ile karışık hoş bir üslupla kaleme aldığı makalesinde belirttiği gibi:

Lord Chamberlain doğrudan hükümdar tarafından atandığından Avam Kamarası'na karşı sorumlu değildir. Demokrasiden uzaklarda bir boşlukta, yalnızca kendi önsezilerine karşı sorumlu olarak yaşar. Oyunları değerlendirmede kullandığı ölçütlere kanunlarda rastlamak mümkün değildir...

Ancak Tynan sansürle ilgili açıkça konuşulmayan ve yazılmayan bu yasaların çağdaş tiyatrodaki uygulamalarda gerçek düşünceler ve sözcükler üzerinde ne denli etkili olduğunu zekice özetler:

Lord Chamberlain her zaman asiller arasından seçildiğinden, doğal olarak kilise ve kraliyet gibi kurumlara karşı yapılan herhangi bir saldırıyı yasaklamak eğilimindedir. İngiltere'de onur kırıcı neşriyatla ilgili yasaların dünyadaki benzerlerinden çok daha ağır olmasına rağmen, ve işlenen konu ne denli zararsız olursa olsun, Lord Chamberlain, hayatta veya yeni ölmüş olsun, hükümdarın seçkin tebaası hakkındaki oyunların sahnelenmesine asla izin vermez. Daha da önemlisi, Lord Chamberlain babaç bir yaklaşımla, sürüsünü göbeğin altı ile kalçanın üstü arasındaki bedensel işlevlere ilişkin söz ve hareketlere maruz kalmaktan korumak ihtiyacını duyar. Yatak - yorgan ile ilgili ve sıvı ve katı maddenin dışarı atıldığı alan onun ilgisini fazlasıyla çekmektedir. Böylece de onunla uğraşmak

zorunda olan yazar ve yönetmenler boşuna dünya kadar zaman harcamak durumunda kalırlar.

(İngiliz Sahnesine Bir Bakış,
Paladin, 1975.)

İlginçtir ki bu alaycı ama doğru tanımlamasıyla Tynan toplumsal bir konu (Kilise ve Hükümdarlık) ve bedensel işlevlerin en özeline sansürün nasıl uygulandığını göstermektedir. Cinsellik hiçbir zaman genel ahlaka aykırı veya kişilerin mahremiyetine girecek biçimde temsil edilmezdi; eğer oyunda karşı cins ile aşk sahneleri yer alıyorsa bunlar asla yatakta geçmezdi - en azından oyuncuların bir ayağı yerde olmalıydı! Aynı cins arasındaki aşk sahneleri ise mutlaka tamamen metinden çıkarılırdı. Eşcinselliğin açıkça sahnelenmesi, hatta bu konuya yapılacak göndermeler kesinlikle yasaktı.

Oyunların Lord Chamberlain'in onayına sunulması uzun ve bezdirici bir süreçti. Ayrıca metin bir kez onaylandıktan sonra bir daha değiştirilmezdi. Bu da doğal olarak konulara, yaratıcı ifade biçimlerine kısıtlama getirdiği gibi, çok güncel olayları işleyen oyunların sahnelenmesini imkânsızlaştırıyordu. Tabii tiyatro her zaman sansürle başatmenin bir yolunu bulmuştur; iki dünya savaşı arasında kulüp tiyatrolarının ortaya çıkışı buna bir örnektir. 1960'ların sonlarına doğru liberalleşme hareketleri hız kazandı ve nihayet 1968'de Lord Chamberlain'in dairesi feshedildi. Artık lafta da olsa oyunlarda günün olayları dahil her konu işlenebilir; oyunlar bir gösterimden öbürüne değişime uğrayabilir; oyunlarda doğaçlama yapılabilir; ve oyunlar tiyatro endüstrisinin gereklerine uygun bir biçimde seçilip, işlenebilirdi. Bu tarihte tiyatro dünyasında idare anlayışı giderek değişmekte, yeni çalışma yöntemleri ilgiyle karşılanmaktadır; ve pek çok oyunda sınıfsal içeriğe ağırlık verilmesi konusunda baskı vardır.

1950'lerde oyuncu / yöneticinin etkisi hemen hemen bütünüyle yok oldu. 1950'lerin başında iş dünyası ile tiyatronun çıkarlarını bünyesinde birleştiren ve «Grup» olarak bilinen birlik seyirci hususunda-giderek modası geçen bir anlayışa sıkı sıkıya bağlı bir dizi West End¹ oyunu başlattı:

Pek çok yeni oyunda mekân olarak Kent ve Sussex'in zengin evleri kullanılmakta ... Grup tamamen büyük şehrin orta sınıf seyircisine hizmet etmekteydi ...

(John Elsom, *Savaş Sonrası İngiliz Tiyatrosu*, Routledge and Kegan Paul, 1979, ss. 18, 36.)

Ancak Elsom bu seyircinin aile yaşantısındaki değişikliklerin söz konusu oyunlarda bir ölçüde yansıtıldığına laf arasında değinir:

Savaş sonrası pek çok komedide orta sınıf kâh maddi, kâh evlilik ve nesil çatışmasıyla ilgili zorluklar yaşarken temsil edilmiştir. Ancak bu sorunlar çözülebilir nitelikte olduğundan (ve genelde çözüldüğünden) orta sınıf yaşantısının temeli için herhangi bir tehdit oluşturmuyordu. Orta sınıfın çöküşü ile ilgili komediler burjuvaziye karşı, örneğin bir Brechtçi Marksist tarzda saldırmak anlamında radikal bir yaklaşım sergilemiyordu; ama yine de bu oyunlarda tadı kaçmış züppelikler, cinsel riyakârlıklar ve idealizmin bile kurtaramadığı toplumsal başarısızlıklar sahneleniyordu.

(a. g. e., s. 93)

Ticari amaçlı West End tiyatroları bu yeni sosyal bakışlar karşısında görünüşte uyumlu bir tutum içindeydiler, ancak bu baskıların asıl etkisi ve tiyatro dünyasında değişiklikler başka bir alanda görülmekteydi. Özellikle Joan Littlewood'un 1950'lerde Londra'nın doğusunda, Stratford'da Theatre Royal'de, ve Peter Cheeseman'ın 1960'larda Stroke-on-Trent'de gerçekleştirdikleri ve belli bir yörede oturanların sorunlarını onları aynı zamanda eğlendirerek ele alan bir oyun türü (Community Theatre) gelişti. Bu oyunlarda sıradan insanların yaşamları işlendi. Örneğin, belli bir yörenin insanlarını, onların tarihini ve yaşamlarını inceleyen Stoke'a özgü belgesel tiyatro türünde olduğu gibi. Ayrıca, Theatre Royal'de olduğu gibi işçi sınıfına yönelik, onlar arasında revaçta olan eğlence biçimleri değişikliğe uğradı. Tiyatro'nun öncü kanadında ise Stanislavski ve Amerikan Metod oyunculuk ekolünün etkileri sonucu grup çalışmalarına yönelik deneysel uygulamalar yapıldı ve sürekliliği olan tiyatro topluluklarının kurulması, George Devine ve Michel Saint - Denis gibi yönetmenlerin çalışmalarında olduğu gibi, teşvik gördü. 1950'ler boyunca Brecht dahil, Avrupa yazarlarının çalışmalarına duyulan ilgi tiyatrodaki yeni biçim ve yaklaşımlar aramak için verimli yollar açtı.

¹ West End New York'un Broadway'ı gibi Londra'da ticari amaçlı ve geleneksel tarzda oyunların oynandığı bölge ve bu tür oyunlara verilen isim. -Ç. N.

Böylece 1968'den itibaren yeniden canlanan uyarma-propaganda türü ile birleşen işçi sınıfı gerçekçiliği, absürdizm ve didaktizm karışımının estetik ve toplumsal temelleri 1950'lere dayanır. Ayrıca aile konusunda ve kadınların durumunda meydana gelen gerçek değişimler 1968 sonrası başkaldırlara yeni bir boyut getirmiştir.

YAŞAR KEMAL
(1922*)

BEN DEĞİŞMENİN ROMANCISIYIM

1982

M «Yaşar Kemal'le Kapalı Oturum». Çağdaş Eleştiri. Edebiyat-Sanat-Sorunlar ve Kuramlar Dergisi, Mart 1982. Metnin bazı bölümleri çıkarılmıştır.

Adnan Benk - Bu konuşmada, genellikle teknik deyip geçtiirdiğimiz, ama bizce temelde yeralan birtakım sorunlar üstünde durmak istiyoruz. İstersen söze **Demirciler Çarşısı Cinayeti**'nin kurgusunda ilginç bulduğum bir özellikten başlayalım. Alicik olsun, Muharrem olsun, Derviş Bey'in babası ya da Yel Veli olsun, bir kişi romana girdikten hemen sonra olay bir süre duraklıyor, o kişinin geçmişi, bu duruma nasıl geldiği anlatılıyor uzun uzun. Bu tarihsel boyutun, bu ve buna benzer sapmaların roman içindeki işlevi ne? Olayın gelişmesini engellemiyor mu?

Tahsin Yücel - Bir de eski romanlarında böyle değil. Bu kadar düzenli bir şekilde değil. Demek bu senin yeni düşünüp yaptığın bir şey oluyor, son romanlarında.

Yaşar Kemal - Daha önce Adnan'a söylemiştim. Ben niye iki roman, üç roman, yüz roman yazayım hepsi birbirine benzeyecekse.

A. B. - Ne bakımdan, işleniş bakımından mı?

Y. K. - İşleniş bakımından olsun, içerik bakımından olsun, özellikle biçim bakımından. Elbette bunları hep aynı adam yazıyor, ama mutlaka her romanında insan kendisini yenilemeli, bilinçle yenilemeli. Her biçim kendi içeriğini kendi yaratır. Önce biçim vardır. Ben şunu anlamıyorum, hiçbir zaman da anlamadım. İçerik mi, biçim mi? Bunu tartışmak biraz tuhaf. Biçim içeriğini yaratır. *Akçasazın Ağaları*'nın 3. cildi bunlar gibi değil, gittikçe karmakarışıklaşıyor, gittikçe çatallaşı-

yor işler. Sanayi toplumuna geldiğimiz zaman işler iyice çatallaşıyor, ilişkiler iyice çatallaşıyor. Bu üçlüyü tasarlarken hep şunu düşündüm: niye yazıyorum, neyi anlatmak istiyorum? Gözümün önünde bir olay oldu. Belki de dünyada çok az yazara nasip oldu bu. Çukurova'da bir Türkmen feodalizmi yahut beylikleri diye bir şey vardır. Feodalizm diyemeyiz bunun adına. Batı'da, Avrupa'da doğmuş, bitmiş feodalizmden ayrı nitelikleri var. Ayrı bir üretim biçimi: mesela hayvancılıkla geçiniyor, toprağa girmemiş bu beylikler. Toprağa girdiği zaman da elindeki üretim araçları feodallerin elindeki üretim araçları ile üç aşağı beş yukarı aynı. Tezgâh, karasaban, bilmem ne. Fakat bunların bir başkalığı var, bunlar göçebe. Benim doğduğum, büyüdüğüm Çukurova'daki köyde son devire kadar beyi yaşayan tek aşireti tanıdım. Bozdoğan aşireti ve beyi Hacı Bozdoğan babaları, oğulları milletvekili oldu bilmem ne oldu. Bir de Doğu Anadolu'yu bilirim. Bu beylikler nasıl bitiyor, nasıl tükeniyor ve nereye gidiyor? Mesela bir kan davasını ele aldım. Bu kan davası gördüğüm bir kan davası ve o kan davasının çocuklarından biri de şu anda yaşıyor. Arif Keskiner diye bir arkadaş, film çeviriyor şimdi burada. Arif Keskiner'in amcası Abdurrahman Keskiner aşağı yukarı faydalandığım adamlardan biridir.

Derviş Bey için de çok insandan faydalandım. Çok büyük bir dostum vardı, son Türkmen beylerinden bir tanesiydi, Eşkiya Remzi. Bir kere ondan faydalandım. Jandarma Mehmet bu Arif Keskiner'in amcası, ondan faydalandım.

A. B.- Derviş Bey'i, bir de Sultan Ağa'yı anlatıyorsun başında. Kara gözlü bunlar, kıvrıkcık sakallı. Oysa dudakları kabarık, dişleri ve dudakları çocuksu, neden? Sultan Ağa'da da öyle, Derviş Bey'de de öyle. Buna karşılık Mustafa Bey'in bir betimlemesine raslamadım. Yalnız sakalının kıvrıkcık olduğu söyleniyor. Fakat bu özellik, dudakların kabarık ve çocuksu olması ne?

Y. K.- Sultan Ağa için gözleri yalın karasıydı diyorum. Sultan Ağa aşağıdan, çölden geliyor. Onların özelliği o. Derviş Bey'de sanmıyorum böyle bir şey yaptığını. Elmacık kemikleri çıkıktı diyorum. Özellikle elmacık kemikleri ve geniş alnı üzerinde duruyorum. Bir bölgenin tipini anlatırken, ben bir tip yaratmıyorum, benim insanıma şu uygundur, demiyorum. Özellikle tip yaratırken o bölgedeki tiplerin anlatımına sadık kalıyorum. Örneğin Remzi Bey'e benziyor, Derviş Bey'in tipi. Sultan Ağa tamamen yarattığım bir tip, Mardin'de gördüğüm bir adam.

Diyarbakır'da, Mardin'de bir sürü bey gördüm, onlara benziyor.. Bu çok ilginç bir nokta ama, ben bir adamı çizerken kişiliğine göre çiziyorum. Çocuksu insanlar çoğu...

A. B.- Bu çocuksuluk bütün roman boyunca adamın karakterinde bir ikilik olarak sürüyor mu? Hem acımasız, hem sert, hem de çocuksu. Çelişki içinde, besbelli. Bunu ne amaçla yapıyorsun?

Y. K.- Romanın tiplerini çizerken sanıyorum durum şu: insan yüzünün bir genelleme olarak insan psikolojisini yansıttığına inanmıyorum. Anlık psikolojiyi, öfkeyi, kıskançlığı insan yüzü verebilir. Ama genel olarak, örneğin bir cani tipinin olduğuna inanmıyorum. İnsanın davranışlarının natüralistlerde olduğu gibi bir eksen yörtesinde döndüğüne de inanmıyorum. İnsan ne kadar güçlü olursa olsun, koşullara göre değişmek zorundadır. İnsan yüzünün bir genel karakteri, uzun bir tarih boyunca, yani ömür boyunca yansıttığını sanmıyorum.

T. Y.- Bir tip çizerken, yüzünü dış görünüşünü çizerken, bir model arıyorsun, bu bir. İkincisi bu dış görünüşü genelde bir şey belirtiyor, örneğin o yalın gözlü, çölden geliyor.

Y. K.- Çocuksu ağızlı derken, onun ömrü boyunca çocuksu olduğunu söylemek istemiyorum, o anda öyledir. Benim kendi roman kuruşuma göre büyük bir yanlış olurdu çizilen bir tipin sonuna kadar o psikolojiye sadık kalması. Anlayamayacağım bir şey bu.

A. B.- Zaten bizim de öğrenmek istediğimiz bu. Bunu belli bir amaçla yapıp yapmadığın. O zaman diyorum, bir yüzü anlatırken, ya da bir kişiyi anlatırken, neden ağızını anlatmak gereksinmesini duyuyorsun, eğer öyle bir tasan yoksa? Kulağını anlatsaydın, ya da hiç ağızından söz etmeseydin.

[...]

Y. K.- Bir kişinin yüzünü çizerken, fiziğini çizerken birden çizmek istemiyorum, tamamen teknik bir sorun bu. Akılda kalma meselesi, okurun bu adamı görebilmesi. Önce en kaba şeyini çiziyorum, sonra bu adamın örneğin el kimildamasını, sallamasını, gözünü kırpmasını vb. parça parça veriyorum. Sonunda bu adam, bütün psikolojik özellikleriyle ortaya çıktıktığı zaman kişilik olarak da ortaya çıkacaktır. [...]

Şimdi senin sorduğun, benim üzerinde durduğum en ilginç nokta başka bir şeydi. Bir romanın kuruluşu nasıl olur?

T. Y.- Evet, onu bıraktık..

A. B.- Evet oradan geldik buraya.

Y. K.- Çok küçük kalıyor benim için, ayrıntı kalıyor bunlar büyük roman kurgusu içinde. Ben öyle sanıyorum ki, böyle yapısı olan geniş bir yapıtı ortaya çıkartmak için her şey yerli yerine konmuştur bir romancı tarafından. Gözden kaçan hiçbir şey olabileceğini sanmıyorum. Yanlış ya da doğru, sebepsiz bir şey yok. Sebep vermiyorsam bile, onun da sebebi vardır.

A. B.- Tabii biz de bunu çözmeye çalışıyoruz.

Y. K.- Ben somuttan gitmeyi tabii isterim. İşim somut zaten, bir sanatçının eğer bir yapıtı ortaya çıkmışsa, o somut bir şeydir. Bir kere niye yazıyorum ben, ne, niçin yazılmıştır? Çukurova'da bu Türkmen feodalitesini veya beyliklerini anlatırken bunların bir kere yerleşme maceralarını anlatıyorum bu romanda, uzun uzun, çünkü çok önemli bir şey.

A. B.- Ne bakımdan?

Y. K.- Boyuna şunu tekrar ettim. *Le Monde*'da yayımlanan söyleşide de söyledim. Yılan kavrlarken hiç gördünüz mü? Korkunç bir maceradır. Bizim nar bahçesinde çok yılan seyrettim. O yılanları sevişirken bile gördüm. Kimse inanmıyor, kıpkırmızı kesiliyor kara yılanlar sevişirken, sanıyorlar ki ben fantezi yapıyorum. Yaşam aslında fantezi ile dolu, yani uydurmaya bile gerek yok, sonsuz fantezilerle dolu. Neyse ben o yapı sorunu üstünde duruyorum.. Bu Türkmenler gelmiş yerleşmişler, her aşiret suya sahip olmuş. Bizim Savrun'un adı niye Savrun diye araştırdım. Neden adı bu olmuş suyun? Ta XVI.yy.'da Çukurova'da yaşayan bir göçebe var, adı Savrun Bey. Sonra Divriği'nin bir köyünde Savrun adına rastladım. Anadolu'da beş altı tane daha Savrun var. Demek ki oraya gelmişler, yerleşmişler. Ardından başka bir aşiret gelmiş, Savrunluları atmış. Son zamanlara kadar Sunbaş suyunun kıyılarında Sunbaş aşireti oturuyordu. Tarsus'tan gelen Berdan suyu adını nereden almış diye sordum. Berdan aşireti çıktı.

Bizde hâlâ Yüreyik toprağı derler, Çukurova demezler. 1866'da Derviş Paşa'nın Çukurova'yı bir anlatışı var, inanılmaz bir şey. Kamışlardan, otlardan Kürt süvarilerinin kargıları görünmüyordu diyor. Turaç sesleriyle yüzlerce ceylandan söz ediyor. Ve çok acayip, vahşiyane yılanlar akıyordu, diyor. Evet, korkunç bir şey Çukurova o devirde. Ben yetiştim Çukurova'ya. Benim yetiştiğim devirde yedi sekiz ceylan kalmıştı Anavarza ovasında. 1951'de Adana'dan ayrıldığım zaman beş tane ceylan kalmıştı. Sayısını biliyorlardı. Kars ağacı diye bir şey vardı, kalmadı. Bu anlattığım doğa parçası içinde doğdum ben. Bir sürü bataklık, göz alabildiğine kamışlık, göz alabildiğine orman, görebileceğin kadar kuş çeşidi, görebileceğin kadar hayvan çeşidi.

T. Y.- Anlaşılan, yeniden o dünyayı canlandırmak için...

Y. K.- Hayır canlandırmıyorum. Şimdi nasıl kuruluyor bir mimari, onu araştırıyoruz. Çukurova'ya sermayenin girmesiyle, yani tarıma kapitalizm girince, elli, ellibirlerde şu oldu: pamuk birdenbire para etti. Hepsi borçluydu, pamuk para edince MARSHALL yardımıyla traktörler de geldi ve büyük bir para girmeye başladı. Kötenlere paletli traktörleri bir taktılar, elli, altmış, yetmiş santim kara çalıştı, bataklıklara verdiler buldozerleri, ekskavatörleri. Gözümle gördüm bunu. Akçasaz'ın bataklığını örneğin üç ayda bitirdiler, bilmem Ceyhan'daki, Kozan'daki bataklığı, Osmaniye'deki bataklığı. Çukurova yarıya yakın bataklıkta, bir anda kurudu. Niye bu kadar doğayı anlatıyor bu adam, yani derdi ne bu romancının, niye gece gündüz kuştı, buluttu diye tutturuyor, insan ilişkilerinden çok insan doğa ilişkileri üstünde duruyor, derdi ne bu adamın? İşte romanın yapısını bu tayin ediyor, bu ilişki tayin ediyor, doğa-insan ilişkisi.

A. B.- Zaten senin romanında başından beri insan ve doğa birbiriyle kaynaşmışlar.

Y. K.- Ayırmıyorum zaten.

A. B.- Demişsin de...

[...]

Y. K.- Yapıda söyleseydim daha iyi olurdu, ben böyle gevezelik yapmak istemezdim ama herhalde tutamıyorum kendimi. Ben hiç bir zaman romanlarımda açıklama yapmam. Romanın kendisi, kurgusu, olayları, doğa ile insanın ilişkisi, insanla insanın ilişkisi versin

psikolojiyi ya da düşünceyi. Ben söylemem. Kaçıyor işte bazen, eski bir alışkanlık, yani romancı alışkanlığı; bizim ustalardan gelen, yani XIX. yy'ın ustalarından gelen bir alışkanlıkla yapıyorum. Yoksa ben farkında olarak yapmak istemezdim, yahut da bir sebebi vardır bunu yapmışsam yine de.

A. B.- Mustafa Bey söylüyor zaten bunu.

Y. K.- Evet ben söylemiyorum demek ki.

A. B.- Mustafa Bey söylüyor.

Y. K.- Sonra 1925-30'larda birdenbire Albistan'dan, Toroslar'dan, Andırın'dan, Gökşin'den, Toros'un öbür taraflarından bütün Toros köylüleri akın etmeye başladılar Çukurova'ya. Çok yoksuldur bunlar, ne ekecek tarlaları vardır, ne bir şey. Bir tek keçileri vardır, o keçiler de yetmez. Çukurova'ya gelip çalışırlar. Çukurova'ya kök sökmeye geldiler bunlar. *Kimsecik*'te yazarım onu, bunlar tümen tümen kök sökmeye geldiler, biraz parayla binlerce güçlü kuvvetli adam geldi, Çukurova'da gündeliğine kök söktü. O kökleri söktürüp tarla yaptırdı yordu birtakım insanlar ve kendilerinin oluyordu o tarla.

A. B.- Sen bunlardan ne sonuç çıkarıyorsun?

Y. K.- Bir kere, gelen kapitalist düzen doğayı değiştirdi. Tamamen değiştirdi. Başka bir doğa, kendisinin faydalanacağı bir doğa kurdu, yani feodal düzenin, diyelim ki Türkmen derebeylik düzeninin doğasını yok etti bitirdi. İkincisi, bu doğa değişirken o derebeylik düzeni yaşayan halkta da bir değişiklik oldu. Nasıl bir değişiklik? Bunun en büyük örneği kan davalarıdır. Yani kan davası bir bölgede, bu derebeylik düzeninde, en belirgin üstyapı kurumlarından biridir. Bana bir İngiliz gazeteci sordu, Yaşar Kemal'i anlat bana bir cümleyle, dedi. Yaşar Kemal değişimin romancısıdır dedim. Bu değişmeyi gözümle gördüm, yaşadım. Öyle bir talihim oldu, yani değişmeyi yaşamak talihimi ve bu değişimin üzerinde de düşünmek talihim oldu. Ben bu sıralarda Çukurova'da bu en belirgin, gözle görünen üstyapıyı aldım, yeni kan davasının. Kanun çıkarılmıştı. Türkiye Cumhuriyeti'nde, aileler kan davalarını sürdürürlerse uzak yerlere sürüleceklerdi.

[...]

Y. K.- Neyse, evet bu üstyapı kurumu, koşullar değiştiği zaman, doğa değiştiği zaman, yeni düzen değiştiği zaman feodal düzen biterken ve kapitalist düzen gelirken bu üst yapı kurumu ne oluyor? İnsanoğlu ne oluyor bu geçişte? Sorun bunu saptamak bir yazar için. Bir kere altüst oluyor, doğası altüst oluyor, doğası altüst olduğu zaman, araçlar değiştiği zaman üstyapı kurumu da bitiyor. Kan davası veriyorum. İki aile alıyorum. İki yüzyıldır dövüşüyorlar. Sonunda ne oluyor? Biri hayalinde öldürüyor artık düşmanı, eylemi bitiyor, öteki de, bitmiş tükenmiş, öldürmek istemiyor. Sonsuz bir psikolojik değişiklik bu. Mustafa Bey gibi tükenenlerin yanı sıra, Derviş Bey gibi direnenler var; bir çeşit Don Kişot oluyor bunlar, çağın Don Kişot'u.

A. B.- Yani onlar da değişiyorlar...

Y. K.- Dünya değiştiği zaman, üretim araçları değiştiği zaman, sistem, düzen değiştiği zaman insanoğlu da değişiyor.

A. B.- Örneğin Derviş Bey'in değişmesi... Mustafa Bey'i yakaladığı zaman donuna kadar soyuyor adamı, rezil ediyor fakat öldürmüyor bir türlü, atın üzerine atıyor, anası Karakız Hatun'a götürüyor adamı, avluya bırakıyor.

Y. K.- Şimdi değişmeyen bir şey var burada. Kim değişmiyor? Karakız Hatun zaten o koşulların dışına çıkmamış, oğlundan umudunu kestiği an gidiyor Derviş Bey'in oğlunu öldürüyor.

A. B.- ...Şimdi bizi ilgilendiren sorun şu: Bu malzeme herhangi bir kimsenin elinde şu veya bu olabilir ve olur da. Senin elinde ne olur, olanın özelliği ne, bunu arıyoruz biz. Yani sen ondan ne yaptın?

Y. K.- Ben bu yapı nasıl ortaya çıkıyor diyorum...

A. B.- Peki, biraz da teknik üstünde duralım. Bu Demirciler Çarşısı Cinayeti'nde sürekli bir yağmur yağıyor: Her olayın başında, ortasında, sonunda bir yağmur var. Belki bin yağmur var, birbirine benzemeyen, tümü de sarı. Bir de akbulutlardan tut da ak çarşafılara kadar, büyük bir ak baskısı var. Ele aldığın iki ailenin adlarına bakalım şimdi: biri Sarıoğulları, öbürü Akyollu. Sen de bu

sarıyla ak, renk olarak romanda çok ağır basmış. Şimdi bu bir rastlantı mı? Nasıl olabilir?

Y. K.- Sen söylerken düşünüyorum, emin ol, bundan önce niye Sarıoğlu, niye Akyollu koyduğumu düşünmedim. Ben kendi psikolojimi, neyi, nasıl yaptığımı düşünmem, işim de değil. Bu ancak romanlarımdan çıkabilir, ben de romanlarımdan çıkarım. Çok şeyi bilinçli yapmadım.

A. B.- ... Seni aradığımız da yok zaten. Bizi romanın kurgusu, yapısı ilgilendiriyor. Bu yapıda senin, hiç kuşkusuz ama, bu sen, senin bildiğin sen değil, romana dönüşmüş sen, roman olarak sen. Bu sen de burada, bize çok bilinçli geliyor.

Y. K.- Ben, herşeyden önce anlaşılmayı isterim. Ne kadar karmaşık olursam olayım, ben derdimi anlatmak isterim insanlara. İnsanları büyük bir şiir havasına sokmak yerine, güzel bir havaya sokup anlaşılacak yerine, daha az dünyam olsun, ama insanlar beni anlasınlar isterim. Onun için bu *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nin başını en azından belki yirmibeş defa yazdım. Bir dil müziği yapmak istedim.

[...]

Y. K.- Arkadaşlarıma sordum, Yaşar dediler, nasıl yaptın bunu? dediler. Anlamadık bu Sultan Ağa meselesi nedir? dediler, boyuna leitmotif halinde geliyor. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, o insanlar o güzel atlara bindiler, çektiler, gittiler diye başlıyor, sonunda çektiler gittiler diye bitiyor. *Yusufçuk Yusuf* da öyle. *Anavarza* da yine böyle başlayacak, öyle bitecek. Şimdi bu Sultan Ağa nedir? dediler, ben de anlatabildim sanmıştım. Pişmanım anlatamadığıma. Nereden geliyor bu? Urfa'da yaşlı bir adam bana bir fıkra anlattı. Bir adam Urfa'ya gelmiş bilmem kaç yıl önce, yirmi yaşında bir delikanlı, hayran kalmış Urfa'ya; herkes evine çağırıyor, herkes selam veriyor, herkes kardeş gibi davranıyor, inanılmaz bir güzellik. Sonra bu adamı Urfa'nın ahırlarına götürmüşler. Dünyanın en güzel atları tabi. Urfa tarihinden bu yana çok ünlüdür atlarıyla. Asurlular devrinde her yıl Asurlulara 360 tane at vermiş Çukurova. Bir ay kaldıktan sonra memleketine dönmüş, sonra doksan yaşına gelmiş, yahu şu dünyada zaten ölüp gideceğiz, demiş, ağzının tadıyla ayrılalım şu dünyadan demiş, yeniden gitmiş bakmış ki selam verse kimse yüzüne bakmıyor. Yıkılmış, bir de atlara bakayım demiş. Bir sürü at, derisi kemiğine yapışmış, dağlarda yayılıyor. Şaşırmış kalmış adam, keşke gelmesey-

dım buraya demiş. Bir hanın önünden geçerken yaşlı bir adam uyukluyormuş, ağzına, yüzüne sinekler dolmuş. Uyandırmış, hele kalk, demiş, yahu, demiş, burada bir zaman çok iyi insanlar, çok güzel atlar vardı, ne oldu? demiş. «O iyi insanlar o güzel atlara bindiler çektiler gittiler.» Ben bunu bir türlü unutamadım. Bir yok olmayı anlatıyor. Değişmemiş ama yok olmuş. Ben bunu aldım «O iyi insanlar o güzel atlara binip gittiler»i aldım, bunu bir değişimin timsali olarak verdim. bunu anlatamadım ben zannediyorum. Şu hikâyeyi bir türlü becerememişim romanda, şu anlattığım gibi. İnsanlar romanda anlamıyorlar. Ben o romanda, o 40 sayfada şu andaki anlattığım hikâyeyi vermek istedim.

A. B.- Vermişsin.

Y. K.- Veremedim. Hattâ romancı arkadaşlarım, benim romancılık ustalığı sandığım bir şeyi de bana karşı kullanmaya çalıştılar. Aynen şöyle anlatıyorum: at geldi durdu, yağmur yağıyordu, Sultan Ağa'nın çizmelerinden kan damlıyordu ve tozu oyuyordu, diyorum. Hem yağmur yağıyor, hem kan tozu oyuyor. Bu ne biçim iş? diyorlar. Pekâlâ da bir iş işte! Derviş Bey düş görüyordu, Derviş Bey hayalliyordu dememek için, yani o kadar çiğliğe düşmemek için, hayal olduğunu belirtmek için hem yağmur yağıdırıyorum, hem de tozu oyduruyorum. İnsan psikolojisinde bu vardır. Yerinde bir şey söylediğime inanıyorum ve bunu bana karşı kullanıyorlar. Yaşar Kemal burada dalga geçmiş, diyorlar. Bin üçyüz sayfa yazdım, daha da bin sayfa yazacağım, ben nasıl dalga geçirim bu arada.

[...]

Y. K.- Peki, başka birşey var: Ağacın gövdesine onaltı kurşun sıktı, onaltı yerinden şakır şakır, sular akmaya başladı.

A. B.- Adam terliyor, ağaç da terliyor, yağmurun altında hem de. Üstelik bu rüya da değil.

[...]

Y. K.- Çukurova'da ikinci yeli çıktığı zaman akbulutlar yükselir Akdeniz'in üstünden. Bunlara yelken bulutları diyorlar. Beyaz, ap ak bulutlardır. Yelken bulutlarının kaktığını gördüğümüz zaman harman savururduk. O yel cana can katar, korkunç sıcakta toz direkleri (bunlara hamaz derler) böyle dönerek gelir.

A. B.- Hamaz lafı hiç yok sende.

Y. K.- Yok, sevmiyorum, toz direkleri, diyorum. Şimdi, bunlar neyin arkasına düşerse onun rengini alırlar: yani ben uydurmuyorum rengini de. Örneğin bir ormanın arkasına düştüğü zaman, bir okalıptus ağacına girdiği zaman yemyeşil oluveriyor. Her ağacın yöresinde de döner. Yani doğanın kaderiyle, insanın kaderi, doğanın devinimi ile insanın devinimi arasında fark olmuyor bir yerde. Dil müziği yaparken bunu insanın ve doğanın devinim düzeyinde yapmaya çalıştım el altından.

A. B.- El altından değil, çok el üstünden.

Y. K.- Ben çok gizli yaptığımı zannediyordum, bu şüphe ettirecek kendimden.

[...]

A. B.- Sonra Anavarza, belki de romanın baş kişisi. O her şeye katılıyor, çatırdıyor, patırdıyor her olayın başında o var. Bir de sürekli olarak kelebek, karınca, böcekler: Her olayın sonunda veya başlangıcında. Sende şaşmaz bir kural gibi bu. *Deniz Küstü*'de de gördüm. Zeynel Çelik üç kere örümceğe bakıyor bir keresinde örümcek tırmanıyor, bir keresinde sarkmış. Ne anlatmak istiyorsun? Hepsi de sembolik, hiçbirini kendi için anlatılmamış. Örneğin karıncaları bir-biriyle tokuşturması, birinin kısıkcını öbürünün boynuna geçirmesi Mustafa Bey'in Derviş Bey'e karşı tutumunu simgeliyor, insan ilişkileri doğa örnekçesine göre biçimleniyor.

Y. K.- İşte hep şunu vurgulamak istiyorum romanda: bütün bilincimize karşın, tüm bağımsızlığımıza karşın bizim mutluluğumuz ya da insanlığımız doğanın bir parçası oluşumuzdandır. Ben biraz dövüşen bir adamım, hem politik dövüşen bir adamım, hem de düşünce olarak, yani politikanın dışında bir düşünce olarak. İnsanların mutluluğu nedir diye aramaya çalışan bir insanım. Benim mücadelem şu: biz elbette sonuna kadar insan olarak doğadan bağımsızlığımız için dövüşeceğiz.

A. B.- Yalnız, senin romanından, hiç değilse *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nden bu çıkmıyor: en güzel tümceler, en güzel buluşlar, hepsi bu doğadan kopmamış insanlar için. Türkmen Beyleriyle doğa arasındaki ilişkiler son derece şiirli. Buna karşılık kaymakamdan, validen söz etmeye başladın mı, anlatı yavanlaşıyor, hiçbir rengi kalmıyor. Şu halde sen, yani romanın, yabancılaşmadan yana

değilsiniz. Belki kişi olarak tersini düşünüyorsun ama, romanın bütün şiirin öbür tarafta olduğunu anlatıyor bize. Bütün ağırlık gelenekten kopmamışlarda, bütün buluşlarını onlara harcamışsın.

Y. K.- Hayır harcamadım. Dikkat edersen Derviş Bey sonunda git-tikçe yabancılaşıyor. Derviş Bey'in gözündeki doğa da bambaşka. Sonuna doğru Mustafa Bey'in evine gidiyor, tek başına kalmış ikisi de. O zaman bütün zorlamasına karşın doğası bile bir yerde tükeniyor. Sonunda bir zorlama olarak bağlamaya çalışıyorum. Acaba doğru mu? İnsan psikolojisi böyle midir? On bin yıllık suyuyla beraber bataklık suyu akıp gidiyor, bir de kelebek ölüsü düşmüş suyun üstüne, kelebek ölüsü de akıp gidiyor. Şimdi bütün bunlara dikkat ettiysen, hep boyuna döne döne suyun içine düşer ölümler: Mestan vuruluyor, döne döne bataklığa düşüyor, ölüyor. Mustafa Akyollu gidiyor, artık bitmiş tükenmiş, yürüyor bataklığa doğru, döne döne bataklığa düşüyor. En sonda, yine üç dört kurşunla döne döne bataklığa düşüyor. Doğanın kaderiyle bir yerde insanın kaderini birleştirmek.

A. B.- Ben değişmenin romancısıyım demiştin, değil mi? Bütün geleneksel törelere bağlı adamları anlatırken döne döneyi anlatıyorsun, yani yerinde duranı anlatıyorsun, bunu isteyerek mi yapıyorsun?

Y. K.- Hayır, o değişme meselesi değil.

T. Y.- Dönme biraz kapalılığı belirten bir şey.

A. B.- Evet, bu derebeylik gibi.

Y. K.- Ama tükeniyor bu derebeylik, onu...

A. B.- Yani bu bir simge mi, dönmek simgesi mi?

Y. K.- Tabii, doğada yalnız kendi etrafında bir şey yaratılıyor. Örneğin bir halka kendi etrafında dönüyor, dönüyor, yok oluyor, sonra o halkanın küllerinden yepyeni bir dünya doğuyor. Yani her şey bir atlama yapıyor. Doğanın da kendi diyalektiği içindeki macerası, sanıyorum ki toplumlara benziyor.

A. B.- Evet, zaten bu çok açık olarak görünüyor romanlarında. Bir de şu abartma sorunu var. Örneğin yüz metre sıçradı diyorsun. Derviş

Bey Mustafa'nın üzerine atlıyor, Mustafa kaçtı, bataklıkta uçtu, diyorsun.

Y. K.- Şimdi bak, ben çok geleneksel bir yazarım. Bende hiçbir zaman bulamazsın bu abartmayı. Bütün eski destanlarda halk bir şeyi anlatabilmek için abartır. Ben yüz metreyi bir adımda atladı demem, hiçbir zaman da rastlayamazsın buna. Yalnız Derviş Bey söylerken, bataklıkta yüz metre atladı, dediği zaman, bu artık söz pelesengi olmuştur. Bu da bir gelenektir!

A. B.- *Pekâla, şu da mı gelenek: gidiyor. diyorsun, atlı gidiyor, gidiyor, diyorsun, gözden kaybolmuyor da göz önünde olduğu halde hızından görünmez oluyor, diyorsun.*

Y. K.- O benim o. Uvunuyordu, diyorum örneğin, uvunuyordu da benim sözüm değil. Örneğin uçağın pervanesinin hızla dönüp görünmez duruma gelmesine uvunma derler, pervane uvundu, derler. Ben uvundu diyorum onun hızını anlatmak için.

A. B.- *Peki bir ayrıntı daha, sonra kurgu işine geliriz. Murtaza vuruldu, canı çıktıktan sonra da, diyorsun, çardak bir süre yerinde sallandı, sallandı, diyorsun. Birini asıyorlar, o da canı çıktıktan sonra, ipin ucunda uzun bir süre sallanıyor. Bunlarla neyi sağlamak istiyorsun? Bir yerden bir yere ilmik atarak bir bütünlüğe mi varıyorsun?*

Y. K.- Adnan, şimdi doğanın bir uyumu var, romanın da bir uyumu var. Romanın bütününi yapısını sorduğun zaman, bunların hepsi o yapının içinde yer alacak.

T. Y.- *Bunun belki müzikle de ilişkisi var: sanki cevap veriyor. Örneğin o sallanma, oradan oraya ses veriyor sürekli.*

Y. K.- Tamamen bir uyum bu benimki!

A. B.- *Evet, evet, bu uyum bütün ayrıntılarda şaşmaz bir biçimde var.*

Y. K.- Doğaya çok bağlı kalmak istiyorum ama, romanıma da bağlı kalmak istiyorum. Benim romanımın da kendi kuralları olsun, bu dünyanın kuralları var, romanlarımın da kuralları olsun istiyorum.

A. B.- *Şimdi biraz önceki soruna gelelim: senin bütün o dönmeyeyle ilgili, doğanın katılması ile ilgili ve çok şiirli olarak anlattığın olay, senin gözünde mahkûm olmuş olan bir olay.*

Y. K.- Evet..

A. B.- *Çünkü senin adamların da, Kamil ile Ali, o çarpışmada birbirlerine kurşun sıkıyorlar, silâhlarını atıyorlar ve «Allah binbir belasını versin bu beylerin» diyerek gidiyorlar. Senin orada, romancı olarak, bu beylere karşı olduğun ortada. Ne ki, senin önüne geçilmez çelişkin. bütün yaratma gücünü. şiirini o beylerin dünyasında toplamış olman. Bu çelişkiye ne diyorsun?*

Y. K.- Yalnız, benim yabancılaşma düşüncelerim meydanda. Hep söylüyorum, insanoğlu doğa içindedir ve doğanın bir parçasıdır. Yalnız bildiğim bir tek şey varsa, o da insanoğlunun yabancılaşan bir yaratık olduğu. Demek istiyorum ki, insanlık doğal, psikolojik durumunu koruyabildikçe, insanın içindeki o büyük şiir sürüp gidecek. İnsanoğlu bıçakla kesilir gibi kendisini kökünden kurtarmaz. Elbette insan soyu değişecek, doğa ile birlikte değişecek. Fakat kopmayacak. Ben eğer şiirsiz anlatıyorsam bürokratları, bilmem neleri, benim kanımca onlar kopuk insanlar da ondan. Şimdi İsveç insanını yazsam, örneğin İsveç yazarlarının yaşamını yazsam, o kadar korkunç bir doğa içindeler ki, gerçekten hiçbir şiir bulamayacağım, takır takır bir yapaylığı yazacağım. Çünkü doğa ile ilişkisini kesmiş insan, insanla da ilişkisini kesmiş ve hasta bir yaratık olmuş. Ama, gene insan olabilir, tüm insanî değerleri, sevgiyi, dostluğu yeniden bulur. Yani, nasıl doğa bu insanlardan elini çekmişse, doğa ile birlikte dostluk duygusu da, sevinç duygusu da, arkadaşlık duygusu da elini çekmiştir. Çok zayıf insanlardır, dönektir çoğu.

T. Y.- *Peki Yaşar o zaman bu kan davasını nasıl koyuyorsun? Kan davası da bir yabancılaşma değil mi?*

Y. K.- Evet, iyi bir şey değil, fakat bir yerde o insanlığın getirdiği doğal bir şey gibime geliyor. Onlar için doğal.

A. B.- *Doğal gibine geliyor da senin doğanda hiç yumuşak bir yan yok. Ne zaman baksam, kartal cereni öldürüyor, ya da geliyor, düşünde de olsa, adamın gözünü alıyor, koparıyor, götürüyor. Mustafa*

Bey beş yıldır bir kartal yetiştiriyor, günün birinde gidip Derviş Bey'in gözünü çıkarsın diye. Karınca da öyle, bütün derdi kocaman bir böceği çekip çıkarmak. Hain bir doğa.

Y. K.- Ama öyle.

A. B.- *O doğa öyle bir doğa ki, yağmur bir yerde çok şiirli yağıyor, fakat kimi yerde kırbaç gibi, bıçak gibi. Kimi yerde de tül gibi.*

Y. K.- Kendime acımışım herhalde.

A. B.- *Yani çok katı, o derebeylerinin yaşamına, onların onur anlayışına falan uygun, hain bir doğa aslında.*

Y. K.- Öyle, ne yapayım yani? Kartalları gördüm, öyleydi. Ondan sonra, Çukurova'nın sıcaklığını gördüm, o çatır çatır eden kayaların çatlamasını gördüm. Başka türlü söylesem, yarım söylerim. Roman bir kere doğaya karşı bir şeydir. Eğer bir kişiliği varsa sanat eserinin, romanın bir kişiliği varsa, tamamen doğaya karşı bir hikâyledir. Ama doğaya öykünmek değil. Bir bölgeyi anlatıyorsan, o bölgenin adı konmuşsa, o bölge de yardımcı oluyor benim dünyamı kurmakta, yapı taşını oradan alıyorum, cerenden alıyorum yapı taşını. Şimdi Adnan, başka bir şey anımsatmak isterim sana: *Ölmez Otu*'nda başından sonuna kadar ovada bir kartal döner, sonra çeker gider, roman da biter. Diyeceğim, roman çok tutucu bir meslek, yani sanatlar içinde en tutucusu roman. Benim oğlum bina okur, döner döner yine okur. Çok birbirine benziyor romanlar, romanı değiştirmek doğayı, insanı değiştirmekten çok daha zor. Onun için hiç bir Türk bir Fransız romanı yazamaz, onun için hiçbir Fransız bir Türk romanı yazamaz. Hiçbir Türk de Tolstoy olamaz. Amerika'da niye hep Çukurova'yı yazıyorsunuz, diye sordu biri. Dedim ki, yalnız ben yazmıyorum Çukurova'yı, Tolstoy da Çukurova'yı yazıyor, Dostoyevskiy de, Kafka da, Faulkner de Çukurova'yı yazıyor, yalnız ben mi yazıyorum zannediyorsunuz, dedim.

A. B.- *Herkesin bir Çukurova'sı vardır diyorsun.*

Y. K.- Yani insan soyut bir yaratık değil, insan somut bir yaratık, roman da somut bir yaratık. Yalnız sözcüklerden bir roman yapsan,

on bin tane sözcüğü bir torbaya doldursan, sonra gözünü kapatıp arka arkaya sözcükleri dizesen, yine yaşam, yine somut çıkar ortaya.

A. B.- *Evet, somut çıkar ortaya ama, sen öyle torbadan çeker gibi çıkarmıyorsun bu somutları. Hücre çoğalması gibi bir şey diyeceğim, ama tam o da değil. Bir pusu olayı süresince yanyana getirilmiş kısa, uzun öyküler görünümünde desem daha uygun belki. Kambur Tellal ile Bey'in çarşıda kavgaları, adamdan bile sayılmamış birinin o korkunç direnme gücü, başlı başına bir öykü bu, kendi kendine yeterli. Güçsüz ile güçlünin kavgası. Ölümü göze aldıktan sonra, her güçsüzün hatta bir için, ölümü göze alamayan en güçlüyü bile yenebileceği. Sunuluşu, gerilimin doruğuna varışı, ardından da, güçlü ile güçsüzün yer değiştirmesi, en geleneksel biçimi ile bir oyunun, üç perdelik bir oyunun sahneleri. Murtaza'nın öldürülmesi, Yel Veli'nin Tarsus'ta, Mersin'de ölüm korkusuyla çırpınması, daha ne bileyim ben, Sabahat Hatun'un su kenarında art arda üç erkekle sevişmesi, bütün bunlar bağımsız gibi romanın içinde. Birkaçını çıkarsan, ya da birkaç tane daha eklesen, öyle de olabilir diyor insan. İstanbul Hatırası diye asker fotoğrafları vardır, ya da nikâh resimleri, ya da çalgıcıları Ara'nın. Öyle duruyorlar yanyana bu senin öykülerin. Yanyana diyorum: birbirlerine bakmıyorlar da bize bakıyorlar. Halk resimlerindeki gibi.*

Y. K.- Adnan niye soruyorsun bana? Demek ki öyle!

A. B.-... *Örneğin bu araya giren sahnelerin bağımsızlığı, araya girmeleri, sonra, romana katılan her kişiyi anlatırken, sözü kesip o adamın geçmişini, soyunu, sopunu araştırman belki de destanlardan gelen bir çeşitleme, bir oyalama, devinimi daha hızlandıracak bir duraklama.*

Y. K.- Yani siyah beyaz gibi kurmak, büyük bir hız ve yavaşlama, büyük bir hız ve gene yavaşlama. Örneğin Kambur Tellal'ı anlatmıştım. Tellal benim en iyi tiplerimden biri. Bir öldürme sahnesi var, benim hayatımda yazdığım en iyi sahnelerden biri bu. Sabahleyin kalkıyor: böcekler, çiçekler. Hep yolda yürüyerek gidiyor, çarşının ortasından gidiyor, bir karış yukardan gelinböcekleri geçiyor, böyle yürüyerek karıncayı izliyor ve en küçük ayrıntısına kadar doğanın tozlarını görüyor, bilmem neyi görüyor. Geliyor çınarın altında oturuyor, başını kaldırıyor, tak tak tak vuruyor, öldürüyor. Şimdi Dos-

tojevskiy'de beni ömrümde en çok etkileyen devinimlerden biri şu diyor ki kurşuna dizilmeden önce hiçbir şey düşünmedim, düşmesine gözümü dikmişim adamın, en küçük ayrıntısına kadar bakıyordum, diyor. Ben de bu romanda cinayeti işlerken adamın neler duyduğunu, neler yaptığını biliyorum. Çünkü benim de deneyimlerim var; adamı öldürmedim çok şükür, ama öldürecek kadar kızdım. Öldürenleri biliyorum, hapisanede hep sordum adam öldürenlere, nasıl öldürdün, diye. Mesela bu romanda en çok faydalandığım Kara Hasan. Kadirli'nin Kızıyusuf köyünden Kara Hasan'dan faydalandım. Üç sahne var ki, olduğu gibi hapisanelerde not ettim, hapisanede not ettiğim şeyi de romana geçirdim. Bu, romanın en iyi yazdığım yeri. Şunu söylemek istiyorum; öldürmenin ölmekten farkı yok psikolojik olarak. Bir adam öldürülmeye giderken nasıl bir psikoloji yaşıyorsa, aşağı yukarı ona benzer öldürenin psikolojisi. Tellâl'ın adamı öldürmesinde bunu söylemeye çalıştım ben, Derviş Bey'in bataklıkta, gözünü gördüğü adamı öldürememesi; sonra karanlık basınca, karşısındakinin bakışlarını görmeyince tabancayı ateşleyebilmesi.

A. B.- Zaten bu gözünü dikmeleri, bu ayrıntıları bütün roman boyunca kullanmışsın.

Y. K.- Benim ömrümde yazdığım en iyi sayfa şudur: Derviş Bey Mustafa'yı Anavarza'da yakalar, götürür çırılçıplak soyar, tabancayı da dayar: öldürecek! İçten yıkılır Akyollu Mustafa, sonra birden, öldürmeyecek diye sevinir, sonra öldüreceğini anlayınca yeniden çöker.

A. B.- Demek, önemli olan bu kişiler için düşmanın yok olması değil, çökmesi pes etmesi. Bu da çok doğal, aslında. Devir değişmiş, kala kala iki kişi kalmışlar. Biri birini öldürürse ne olacak? Yıllarca alışageldiği bir oyunda hasımsız kalacak, sürdüremeyecek oyunu. [...] Düşte gelen o kanayan atlı, alınan, bakılan, en önemlisi de geri verilmeyen, belli töreler gereğince geri istenip de belirli töreler gereğince geri verilmeyen, her şeye karşın gene de alınulmak istenen o Sultan Ağa ne? Besbelli «çocuk» Derviş Bey'in o büyüklük düşü, geçmiş bir çağın, bir feodallığın simgesi, her şeye karşın sürdürülmek istenen o geleneğin simgesi, düşü. Böyle bakarsak her şey yerli yerine oturuyor romanda, dış gerçek.

Y. K.- Tabii, tabii, aynı şey, insanın gerçeği ve düşü, onu söylemeye çalıştık. Ne kadar gerçeği yaşıyoruz, ne kadar düşü yaşıyoruz, bunu biliyor muyuz? İç içe geçmiş ikisi. Bütün romanlarımda benim ana düşüncem bu. Bu çağın romancılarını gerçekten hiç beğenmiyorum, ama hiç mi hiç beğenmiyorum. Çünkü, ayıp bir şey yapıyorlar, hep açıklıyorlar düşüncelerini.

Bizde şimdi birşey tutturdular, «tanrı romancı» diye. Kim tanrı romancı değil ki? Ne biçim anlatırsan anlat, tanrı romancısın. «Ben» diyerek yazarken tanrı romancı oluyormuşsun! Sanat zaten yapay birşeydir, nasıl benzetirsin sanatı yaşama, doğaya? Hiç bir biçimde benzemez! Zaten okuyucu bile bile ladestir tarih boyunca, yazarın onu yaşamadığını bilir, bunun bir yaratma olduğunu bilir. Ben tanrı romancı değilim diyor bazıları, yok öyle şey!

T. Y.- Tabii de, arada bir yaklaşım farkı olduğu da muhakkak.

Y. K.- Bu düpedüz teknik. Bir yanda tanrı romancı, bir yanda başka romancı... Öyle bir şey yok!

T. Y.- Yani o açıdan alırsan evet, tabii de...

Y. K.- İşte Tehlikeli Alakalar örneğin, Laclos da mektuplarla yazmış, herkesten de daha iyi anlatmış. Bütün anlatım biçimleri eskidir.

A. B.- Hayır şimdi tanrı romancı diye bir şey var, ama tanrı olmaya-nı da var romancının. Ayrı ayrı şeyler. İstersen, tanrılıklarında bir fark var, diyelim. Biri her şeyi anlatabiliyor, öbürü birtakım şeyleri anlatamıyor. Eğer sen bir olayı ancak biri gördüğü zaman anlatırsan, yalnız o görenin açısından anlatırsan, senin romancı olarak gördüğün şeyleri - ki istediğini görebilirsin, romandaki hiçbir kişinin göremeyeceği şeyleri de görebilirsin-, anlatmaktan vazgeçmek zorundasın.

Y. K.- Şimdi örneğin Faulkner, tanrı romancı değil işte Faulkner, ama döşeginde ölüşünü anlatıyor.

T. Y.- Kendi bakış açısından.

Y. K.- Kendi bakış açısından anlatıyor. Ben çok istediğim halde, Faulkner'in tekniğiyle yazamıyorum. Başka türlü benim tekniğim.

İnce Memed'teki tekniğim halk türkülerine ve bizim Köroğlu anlatımına çok yakın. İkinci *İnce Memed* çok daha uzak, yeni bir anlatım içinde deneyebiliyorum onu. Yalnız yeniliği şeyde görmüyorum. «Ben dedim» «O dedi» «bilmem kim dedi» gibi, onun bunun ağzından anlatmakta, hatta filanın gözünde görmekte aramıyorum yeniliği. Örneğin bir çocuğun gözünden anlatıyorum her şeyi. *Al Gözüm Seyreyle Salih*'de *Deniz Küstü*'de Zeynel'dir. Hiç başka adam yok. Şimdi çok belirgin anlattım ben demek istediğimi. Zeynel'in kişiliğiyle ilgili bu. Bir şeye yaklaşıyor, yaklaşıyor, dokunurken geri dönüyor, sonuna kadar gitmiyor.

A. B.- Dolayısıyla olacak, korkuya da büyük bir yer veriyorsun romanlarında.

Y. K.- Evet, korku romanı diye yazdığım romanlar vardır. Örneğin *Orta Direk* bir korkunun romanı. *Kimsecik* bir korkunun romanı.

A. B.- *Demirciler Çarşısı Cinayeti* de bir korku romanı. *Korkutucu* değil de, *korkanın romanı*. [...]

Y. K.- Evet, hepimiz korkuyoruz da onun için. Ben doğa'nın üstünde yeni bir doğa kurmak istemem, insanın üstünde yeni bir insan kurmak istemem. Gerçekten çok korkar insan, bütün insan soyunu korkak görürüm ben. Ödül kopuyor herkesin her şeyden, ölümden korkuyor, insandan korkuyor, doğadan korkuyor, yıldırımdan korkuyor ve tarih boyunca korkmuş insanoğlu. İnsan gerçeğine korkuyla da varmak diye bir şey var. Ama korkmayan insan da çok.

T. Y.- Senin betimlemelerinde bir de açı değiştirme var. Kimi yerde tepeden bakış, kimi yerde yandan, bazen çok yakından. Daha önce müzikten söz ettin, acaba göz unsuru da ağır basmıyor mu sende?

Y. K.- Çok rol oynuyor bende göz unsuru Tahsin. Örneğin çok ceylan gördüm. İlaçlanma uçağına bindim ve ceylan sürülerinin üstünde gezdim. 1953 yılında ciple bir ceylan sürüsü kovaladım. Fıkraların dehşet bir atlayışı vardı, üç dört metre atlıyordu bir ceylan. Şimdi bunların etkisiyle olacak romanlarında doğanın içinde ceylanlar boyuna atlayarak çıkar. Bu bir göz meselesi, yani resimle de birleştirmek müziği. Sözcüklerin şiiri ve resmin bize verdiği şiir, bir de, tabii, benim düşüncem. Biz yüzde yüz insan nedir diye düşündüğümüz

zaman, niye bu kadar bağlıyız ki bu dünyaya? Açlık, yokluk, aşağılanma... Her insanın hayatında aşağılanma var, açlık var, bir doyumsuzluk var en azından, en azından bir sıkıntı var, en azından bir köşeye sıkıştırılma var. Hiç bir şey olmazsa kendi kendini sıkıştırıyor insan. Yani kolay değil dünyayı yaşamak, onu demek istiyorum. Ee, bu kadar zor bir dünyada niye bu kadar ödümüz kopuyor ölmekten, yok olmaktan. Nedir içimizdeki? Türkülerde ölüme karşı müthiş bir öfke ve kızgınlık var, karşı koyma var, insan soyunda, en karamsar insanda bir karşı koyma var. Nedir bu? İnsanın kanına işlemiş. Çok ilgilendirdi beni, Stendhal'de, *Ilyada*'da, *Odissea*'da, *Köroğlu*'nda, bütün bunlarda ben bir sevinç duygusu gördüm. «Ulan yaşasın be dünyaya geldik!» diye bir minnettarlık. Homeros'da da buna benzer bir cümle var: «insan en çok acı çeken yaratıktır, çünkü o öleceğini bilen tek yaratıktır» gibi bir cümle. İnsanın içinde nedir bu vazgeçemediğimiz? İşte romanda onu vermek istiyorum, o vazgeçemediğimiz şeyi. Yani doğanın şiiri, insanın kendi içinin şiiri, insanın insanla ilişkisi. Dostluk diye, özveri diye birşey var, bundan daha şiirli bir şey olamaz. Sevgi diye bir şey var ki, Allah! Allah!... Bunların hepsini insanın içinin şiirine bağlıyorum, doğa ile beraber oluşumuza bağlıyorum.

A. B.- Şimdi, bu dediklerinin romanın kuruluşunda, oluşum düzeyinde etkisi ne? Bu soruya gelmeden önce de, senin düşüncenin kurgusu ne, hele onu bir görelim. Bu şeyi vermek istiyorum diyorsun, insanın içinin şiirini, insanın o vazgeçemediği şeyi, o yaşama sevincini, her şeye rağmen o yaşama direncini... Bu bir merkez, bir odak noktası. Bütün düşüncelerin, kaygıların, umutların buna dönük... Ama nasıl bir odak noktası? [...]

Y. K.- Benim yapmak istediğim şu. bir kere karşımızda XIX. yy'ın romanı var, biliyoruz. Ben ne zincirden kopmak isterim yazar olarak, ne zincire öykünmek isterim. XIX. yy'ın romanında, Balzac'ta örneğin, bir tip baştan başlıyor, sonda bitiyor. Benim ilk gençliğimde isyan ettiğim şey şuydu: adamlar kırk sayfa bir doğa veya bir eşyayı anlatıyorlar, sonra gene olaya dönüyorlar. Niye? dedim, niye böyle yapıyorlar bunu? anlatacaksa doğayı bir işlevi olmalı, değil mi? İnsanla bir ilişkisi olmalı, değil mi? İnsanla bir ilişkisi olmalı. Ben bunlara karşı çıkarken bir deneyimden geldim. Ben pirinç tarlalarında su bekçiliği yaptım. Yıllarca, haftada iki defa Savrun suyuna indim, geldim. Baktım ki, öbür sulara benzemiyor. Birdenbire kafama dank etti: bir yaprak öbürüne benzemiyor, bir böcek öbürüne benzemiyor,

bir karınca öbürüne benzemiyor. Doğanın her parçasının bir kişiliği var.

Bu kişiliği aldığım zaman, romanımdaki her şey değişti benim için, yani insan düşüncem değişti. Veli bu koşullar içinde bu dünyayla ilişkisi olan bir adamdı, ama uzak, ama yakın. Benim kurduğum dünya ile esas eksen yöresinde uzak ve yakın ilişkileri olan adamlar var. Hepsi kendi yaşamını yaşıyor, ama hiçbir zaman diyemeyiz ki Ala Temir'in ne işi var bu romanda? Var, ana tiplerden bir tanesi. Mahir Kabakçioğlu, Ala Temir, Tellâl, Mustafa Bey hepsinin bunlar kadar var. Ama bunun dışında Sabahat Hatun da var. Yani kendine göre bir hikâyesi var, bir yaşamı var ve ilgisi var.

A. B.- Evet, senin esas eksen dediğin, benim odak noktası dediğim, romanı çizgisellikten çıkarıyor, bir çember biçimine getiriyor. Buna ben de inanıyorum. Ama bu çember dönüyor mu, bütün yan olaylar odak noktasından kaynaklanıyor mu, sorun bu.

T. Y.- Romanın yürümediği, her şeyden belli.

A. B.- Bizim anladığımız akılcı biçimde bir olay ötekine bağlanmıyor. Oradan, buradan sapınlarla daire çiziyor.

*Y. K.- Ama bütünüyle hepsi romanı yapıyor.
[...]*

Y. K.- Bir şey yapmak istedim. Bu sinema büyük şeyler getirdi yazı sanatına.

T. Y.- Sinema tekniği var biraz.

Y. K.- Malraux en ilkel biçimde yararlandı sinema tekniğinden. Ayrıca da ilk yararlanan romancıdır İnsanlığın Durumu'nda. Küçük bir roman, çok fazla üzerinde durulacak bir roman değil. Ama romana bir takım olanaklar getirdi ve ilk getirdiği de sinema oldu. Kesip biçme tekniğini getirdi, montajı, dekupajı getirdi. Benim düşüncem şu, sinemadan sonra yazan her romancı dekupajda mutlaka sinemadan yararlandı, bu benim özelliğim değil. Hiçkimsenin özelliği değil. XX. yüzyılda, Nathalie Sarraute'dan tutun da bilmem kime kadar hep sinemadır. Sinema romana çok şey verdi. Ben başka birşey yaptım; mesela bir plan alalım sinemada, bir adam duruyor. Baş planı diyelim, ya da boy planı, bir adam duruyor. Ne kadar gidiyor arkası, biliyor

musunuz? Su var, böcek var, güneş var, kuş var, ışık var, ağaç var, yaprak var, meyva var. Binlerce şey var. Şimdi, bir roman yazıldığı zaman doğanın içindeki insan böyle bir yoğunlukta olmalı. Romanda yapmak istediğim şeylerden biri de bu oldu. Fakat çok yürekli davranmadım ben bu işte. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde ve *Yusufçuk Yusuf*'da bu derinlemesine görüntüleri de vermek istedim. Niye bunu vermek istiyorum? İnsan yazıda anlattığımız gibi o kadar yalnız değildir. Büyük bir eşya yığını içinde, büyük bir ayrıntının içindedir insan.

A. B.- Bunu çok güzel anlatıyorsun, bu yapmak isteğini. Yalnız seninle sinema arasında bir fark var. Sinema objektifi bir yere kadar gösterir, durur.

Y. K.- Sen ötesini de görüyorsun diyorsun.

A. B.- Ötesini de berisini de. İkisini de bir arada, aynı netlikte. Objektif yapamaz bunu. Aşırı gerçekçiler gibi, amerikan iperrealistleri gibi.

T. Y.- Gözün doymuyor yani.

Y. K.- Tabii doymuyor. İlerledi insan. Romanda mesela Hamlet bir aşamadır, Freud'a gelinceye kadar. Ondan önce Cervantes, yani Don Kişot: İnsan psikolojisinin çelişkilerini anlatmada o da bir aşama. Belki de insan soyunu destandan koparan, koparan da diyemeyeceğim insana destanı aşan birtakım şeyler ekleyen Don Kişot'tur. Onun da bir belalısı, daha eklenmişti Hamlet. Sonra Dostoyevskiy, şimdiye kadar ezberlediğimiz insan psikolojisinin sınırlarını yıkıyor, ufuklarını yıkıyor, öteye geçiyor. Bundan sonra Freud geliyor, çok olanaklar kazandırıyor bize. Bir de insanoğlunu ilgilendiren doğanın diyalektiği var. Doğada neler olup bitiyor? O da bizim canımız. Eğer doğruysa onun bizim canımız olduğu, doğanın da bize etkisi bulunduğu, doğanın bir parçası olduğumuzdan, ne kadar yabancılaşırsak yabancılaşalım doğa ile ilişkilerimiz sürecektir ve doğa bizim birtakım devinimlerimizi sağlayacak, etkisi altında bırakacak, ya da devinimlerimizi yönlendirecek. Böyle bir şey mutlaka olacak. Başka türlüse de benim için şimdilik olağan görünmüyor. Öyleyse bizi çok ilgilendiren, bizim bir parçamız olan doğanın içindeki diyalektik ne? Görebildik mi? Ben kendim diyorum ki, Yaşar Kemal, işte doğanın kişiliği var,

dedin, her doğa parçasının kişiliği var, dedin, senin romanlarında bir doğa parçası, bir insan nasıl kişilik kazanıyorsa, üstelik de çizgi değil yuvarlak bir düzendeysen, halka halka atlayarak gidiyorsan.

A. B.- Toplanıyor, dağılıyor, sürekli olarak...

T. Y.- Toplanıyor, dağılıyor ayrıca.

Y. K.- Atlamalar oluyor, diyorum.

T. Y.- Ayrıca şiddet, sonra birden düşüş...

Y. K.- Benim için diyalektiğe inanmak doğada gördüğümle tay gidiyor mu? Uyuyor mu? Benim düşünce biçimim acaba doğanın devinimlerine uyuyor mu? Bütün meselem bu.

[...]

Y. K.- İkincisi de şu: bütün bu doğada ne yaptık biz? Romanımızda yaşayan, bu içinde binlerce çelişki taşıyan doğada ne yaptık? Elektriği daha yeni bulduk. Kimbilir daha neler var? Sanatçı olarak biz, sanatçı yüreği olarak bu korkunç şeye ne getirdik? Yüzeyden bakmamıza rağmen roman sanatında yahut resim sanatında bu işi bir adım ileriye götürmeye çalışmamıza rağmen istediğimiz oldu mu? Doğanın da kendi içinde çelişkileri var, diyalektiği var. Bir meyvenin oluşması, bir çiçeğin açması, bir arının çiçeğe konması, yani korkunç zenginlikte bir dünya.

T. Y.- Muhakkak öyle ya, bir de şu var, biçimdeki diyalektiğin yanı sıra, büyük bir yığma da var, tutanıyor kendini, her şey çok üst üste. Gözün doymuyor derken onu demek istedim.

Y. K.- Zenginlik diye bir şey de düşünüyorum yani bu yığmaların sebebi doğanın ve insanın zenginliği...

T. Y.- Bana öyle geliyor ki tüm düşündüğün gibi çok güzel bir dünya kurmak istiyorsun. İstiyorsun ki her şey tam olsun. Ceylanların atlaması, yılanların sevişmesi, şalvarının en ufak arıntısına kadar her şey tam olsun. Hatta güzel de olsun istiyorsun. Bu son derece doğal.

Y. K.- Sanatın, romanın yüzde yüz yaratma olduğuna inanıyorum. Yaratmadan hiçbir gerçeğe varılmaz. Biyografi niye yazmıyorsun? diyorlar. Ben biyografi yazmam. Biçimsel anlamda biyografi yazmam. Niçin yazamam? Çünkü yaratmalıyım.

A. B.- Görmek zaten yaratmaktır. Anlamak yaratmaktır. Gerçek de yaratıldığı oranda vardır.

Y. K.- Yani neye sadık kalacağım? Mesela babamı öldürdüler benim. Camideydim birgün, babamın yanındaydım. Geldi adam vurdu. Bu babamın öldürülmesinin gerçeği değildir. Babamın öldürülmesini anlatacaksam eğer yaratmalıyım. Gagarin'in uzaya gidişinden sonra bir konferans vermiştim, müthiş sevinç içindeyim, dedim, şimdi daha iyi yaratacağım romanlarımı. Çünkü Gagarin gitti, dünyamızı uzaktan gördü. Hangisi ise, biri de mavi bir portakala benzediğini söyledi dünyamızın. Bu bizim imgemizi geliştirdi artık. Dünyanın mavi bir portakal gibi göründüğünü belki düşleyebiliriz ama, bunun gerçeğini anladığımızda bunun üstüne dehşet düşler kurabiliriz. Bunda insanoğlunun yaşayarak zenginleşmesi var. Onu da şuradan biliyorum. Savrun suyunun kıyılarında yıllarca su bekçiliği yapsaydım, böcek böcek, taş taş, kaya kaya, çakıtaşı çakıtaşı, kum kum, eğer eleme-seydim, böylesine zenginleşmeseydim, Savrun suyu üzerine düş kuramazdım. Şimdi Savrun suyunu yazacağım ben, ama düşümdeki Savrun suyunu, onun gerçeği benim düşümdeki Savrun suyudur. Yani sanatçı insanları, doğayı, her şeyi dolu dolu yaşamalı. Ancak o zamandır ki büyük düş görebilir. Bana Rimbaud'yu örnek veriyorlar. Denizi hiç görmemiş, gene de *Sarhoş Gemi*'yi yazmış. Ben de diyorum ki kitapların deneyinden öğrenmiş denizi, kendisinin de bir deneyi olsaydı, onu biliyor muyuz ne biçim yazabilirdi? Yani şu bir gerçek ki insanoğlu zenginleştikçe düşleri de zenginleşir. Benim gerçeğim bu.

A. B.- Sana bir örnek vereyim: Bir yerde «bir tül gibi esen / ince yelde dalgalanıyordu» diyorsun; «gibi» den sonra virgül yok, yani, bunun anlamı «esen ince yelde (bir tül gibi) dalgalanıyordu» değil. Duruk esen'den sonra. İncelik tülün, esmek de yelin özelliği olduğu halde, sende tül esiyor, yel inceliyor. Bu değiş tokuşla iki nesne kenetleniyor birbirine, yeni bir gerçek çıkıyor, bir atlama oluyor. Demek istediğim, romanın tüm kurgusunda, genelinde gördüğümüz anlayış, tutum, en küçük ögede, tümce düzeyinde, tümce bileşkenlerinin ilişkilerinde de görülüyor.

Y. K.- Şimdi dikkat edersen, bu romanda bir düşünce düzeni gidiyor. Çizgiler, halkalar, halkalar ve atlamalar, eğer bunu ele alırsak günlerce konuşmamız gerek. Romanımdaki psikolojik ilişkileri nedir diye konuşursak, çok uzun sürer bu. Bunda da o halkalar var. Romandaki bütün ilişkiler bu halkalarla gider, bu benim yaratmam. Yani ben bu dünyayı böyle kuruyorum. Diyelim ki on sene, yirmi sene sonra beni okurlar mı? Bilmem ama, okurlarsa, «bu adam amma da daire çizmiş» diyecekler. Ne yapayım yani, benim elimden gelen bu. Hem siz söylediniz bunu, siz attınız bunu ortaya, ben de size katılıyorum. Keşke elime geçirseydim de getirseydim, bu romanı yazarken daireler çizdim ben. İçine olayları koydum. Yan yana, dört, beş daire. Bu psikoloji, bu doğa, bu insan ilişkileri v.b. Planlı çalıştım yani. Bütün bunların yanında bir dil bütünlüğü de yapmak istedim. Nasıl dünyayı iyi anlatmak için yaratmak zorundaysak, bir dili de geliştirmek için yaratmak zorundayız. Nazım Hikmet'le Paris'te 1963'te karşılaştığımız zaman *Orta Direk* romanımı okuyordu. Bir takım cümleler getiriyordu bana, bunu nasıl yaptın Yaşar Kemal? diyordu. Düşünüyorum, valla Nazım Hikmet, diyorum, haktan aldım ben bunu, halk böyle konuşuyor. Yahu kardeş, diyordu, bu halkın yapacağı iş değil, Yaşar Kemal, diyordu. Şu senin ince yel gibi birşeyler getiriyordu. Ve ben inanıyordum Adnan, bütün insanlığımla söylüyorum halkın yaptığına inanıyordum. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'ni yazarken birdenbire anladım ki, hepsini, hepsini ben yapmışım. Ee tabii, bu romanla vardım bilincine. Ama, kendim yapmış olmamı da gene zenginleşmeye bağlıyorum. Halkın bir olayı anlatırken dehşet bir anlatışı var, gelenekselleşmiş, klişeleşmiş bir anlatışı var. Eğer bir sanatçı sözle bir şey yapacaksa, o anlatımların klişeleşmişine, deftere geçmişine, yani halkın ürünlerine kulak vermesi gerekir. Ancak, bundan sonra başlıyor iş. Örneğin ben Sait Faik Abasıyanık'tan çok şey öğrendim. Bence Türkçeyi en iyi yazan iki kişi var: biri Nâzım Hikmet, öbürü Sait Faik. Sait iyi Türkçe bilmez, der bizim edebiyatçılarımız. Türkçeyi nüanslarıyla yazabilen, derinlemesine nüans kullanabilen tek adam bence. Doğayı anlatmak insanı nasıl zenginleştirirse, insana nasıl öğrenme, düş görme, kurma, yeni bir dünya kurma için büyük olanaklar sağlarsa, halkın dilini öğrenmek de büyük olanaklar sağlar.

A. B.- Sözüünü keseceğim, benim gördüğüm kadarıyla senin halkla hiçbir ilişkin yok. Senin halkçılıkla, folklorla falan, böyle şeylerle ilgini görmedim. Son derece yapay bir romancısın. O unsurları yeli kullanır gibi, yahut tüli kullanır gibi kullanmışsın. Başından sonuna

kadar, şu okuduğum roman, bir adamın, tek bir adamın kurgusu. Yerel kelime kullansan ne olacak, kullanmasan ne olacak! O ağeden yararlanmışsın, onlardan yararlanmışsın, o tip'ten de yararlanmışsın. Çukurova'dan da yararlanmışsın. Yani sen oralarda değilsin. Kullandığın nesnelerde değilsin. Şu cümleye bak: «Altındaki al atının sırtından aşağılara doğru altın gibi bir su süzülüyor» Neresinde halk ağzı bunun? Bu sensin. Neyden, nerelerden yararlanmışsın yararlanmışsın, tek başına değilsin ya dünyada. Sözlerle ise işin, dünyadaki bütün sözlerden, bütün yazılmışlardan da, söylenmişlerden de yararlanacağını tabii. Halk dili de, Faulkner de, Cervantes de, doğa gibi, deneyimlerin gibi, birer taş. Sen, sen isen, bu taşlardan yararlanarak kurduğun oyunla bunların ötesindesin.

Y. K.- Şunu söylemek istiyorum: Şu bana söylediklerin için, hakikaten ben ömrümün en mutlu anını yaşıyorum. Yani bir insanın anlaşılması kadar büyük mutluluk yok. Şimdi bir meselemi anlatayım size. Gerçekten bazen çok karamsar oluyorum. Niye yazdım bu kadar, diyorum, niye bu kadar emek? Ömrümün yirmidört saatinde dil düşünürüm, romanımı düşünürüm. Neydi bu yemeden içmeden bütün ömrümü buna vermek, değer miydi bu kadar? diye düşünürüm çok zaman, başka birşey yapabileceğimi de bilmeden. Fakat şu benim dilim için söylediklerin müthiş mutlu kıldı beni. Yani değermiş demek, var bu dünyada, bir şeyler var. Şimdi şunu anlatmak isterim, benim faydalandığım dediğim şu: nasıl doğayı yaşayarak insan zenginleşiyorsa, nasıl olayları yaşayarak zenginleşiyorsa, nasıl insan ilişkilerini yaşayarak zenginleşiyorsa demek istiyorum, bütün bu dil yaratımları da, insanı zenginleştiriyor. Yoksa ben oradan faydalanıyordum demiyorum. Bu benim ana kültürlerimden bir tanesi. Şimdi ben şu anda gelirken ne okuyordum biliyor musun? Yeniden *Binbirgece Masalları*'nı okuyordum. Osmanlıcadan bizim bugünkü Türkçemize çevirmişler. Gerçekten bu kadar bilinçli okumadığıma *Binbirgece Masalları*'nı (on yıl önce okumuştum) çok üzgünüm. Bir usta insan birikimi, korkunç bir şeymiş meğer. Şimdi bir roman daha yazarsam, ben dilimi buradakinden çok daha geliştireceğim. Bütün bu kültürden sonra *Binbirgece*'den, Homeros'tan, Karacaoğlu'dan, Dadaloğlu'ndan, sonra, bir Türk yazarına, Evliya Çelebi'yi ezberlemesini söylerim. Bana kızdılar, Çardak köyüne gitmelerini söyledim yazarlarımıza diye. Bizim yazarlarımızın zenginliği yok, dedim. Çardak köyü bizim köy değil, Osmaniye'nin bir köyü. O kadar güzel Türkçe konuşuyorlar ki! Ben Türkçeyi taklit etsin demiyorum, folkloru anadili yapsın demiyorum, esas temel de yapsın demiyorum, ama insanların zenginliğinden,

birikiminden yararlısın yazarlar, diyorum. Yani demek istediğim her roman kendi dilini de yaratır. *İnce Memed* çok hareketli romandır. *İnce Memed*'c baktığın zaman, eğer on kelimelikten fazla bir cümle bulursan kellemi keserim.

A. B.- Hiç kesme, var. Hatta ilk sayfalarında bile ondört, onbeş kelimelik cümleler var, ama gerçekten çoğunluk kısa cümlelerde. Dediğin doğrudur. Bir sayfalık cümlelerin yer aldığı **Demirciler Çarşısı Cinayeti** gibi değil.

Y. K.- İkinci *İnce Memed* de öyle değil, çok daha genişler, yayılır. Bir yapı olarak yayılır. Birinci *İnce Memed* gibi tek çizgi üzerinde gitmez. Mimarisi daha bir şişer ortalarda, daha zenginleşir, daha çok insan tipi girer romana, dil de ona uyar. Ondan sonra *Binboğalar Efsanesi*, *Ağrı Dağı Efsanesi* geldiği zaman dil büsbütün değişir. *Ağrı Dağı Efsanesi* bütünüyle benim yaratmam. Halk efsanesidir diyenler oldu, halkta öyle birşey yok. Bazan türkülerin etkisinde kalmışım, o kadar. İstanbul'da bir arkadaş itiraz ediyordu, «bir iniyordu bir kalkıyordu Menekşe İstasyonu» dedim diye. Türkçenin kendi ana abartmasıdır bu, kalabalığı anlatmak için. Ben ondan iyisini anlatamadığım için köyden aldım bu deymi, Menekşe istasyonuna getirdim. Şimdi gerçekten çok bilinçli olarak dili yaratmalısınız. Sen diyorsun ki, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde bir cümle bir sayfayı diyor. Ne halt edeyim duran bir dağın karşısında? Dağın gölgesini, bulutunu nasıl keseyim ben? Nasıl keseyim de nokta koyayım? Anlattığın şeyin devinimi senin cümleleri de yaratır. Eğer usta bir sanatçıysan, eğer kendi kendini taklit etmiyorsan, klişe yapmıyorsan başka türlü mümkün değil. Bir de şu sorun var: destanlarda doğa anlatımı niye bu kadar dillleniyor? Bir örnek vereyim. Çukurova'ya gidiyorum tabii, yine ana kaynağıma. Bir söz var, baharı anlatıyor: «Dağa çıktım, dağlar nennileniyordu» diyor. Dehşet bir bahar anlatımıdır bu. Doğanın, baharın bütün görkemini veriyor. Çukurova bilir bunu, bu klişe haline gelmiştir: ilk çıktım dağlara, dağlar nennileniyordu... ığır ığır, derler üstelik de. Şimdi Karacaoğlu'na geldik, sonra Yunus'a, Dadaloğlu'na. Halk doğanın her şeyini klişeleştirmiştir, çünkü o milyonlarca yıldan beri doğa karşısında. Doğanın her devinimi hakkında bir düşüncesi, bir davranışı olduğu gibi bir sözü de var. Şunu da iddia edebiliriz, ya da savlayabiliriz ki, bir destanı, yaratan kadar değilse de, anlatan da yaratır. Ben şuna tanık oldum. Örneğin *İnce Memed*'i anlatan bir adama rastladım. Yemin ediyorum benden iyi anlatıyordu. Benim romanımdan iyi dersin anlattığı. Osman Şahin

Çukurova'da bir anket yapmıştı. Kime sorsan İnce Memed'i, yazadı, gördük, bizim evde beraber yemek yedik, demişler. Benim hayali yarattığım adam senin evine nasıl gelir? Ben gelirim de o fukara gelemez.

A. B.- Bir şey sormak istiyorum. Bu Zeynel Çelik'in gördüğü örümceğin, küçük ayrıntılarla üç kez anlatılması, bir noktaya dikkatle bakıldığı zaman o noktanın büyümesi, gözü alması, ya da silinip yok olması, bunlarda çağdaş Fransız romancılarının, örneğin Alain Robbe - Grillet'in bir etkisi var mı?

Y. K.- Çağdaşlardan Nathalie Sarraute'u okudum, bir de Robbe - Grillet'in bir filmi vardı *L'Immortelle*, onun senaryosunu okudum. Yani çok biliyorum, ama tekniklerini biliyorum tabii. Nasıl yaptıklarını biliyorum. *Yeni Roman*'ı nasıl buluyorsun diye sormuşlardı daha önce de, bildiğim kadarıyla dedim bunlar çok şey getirdiler romana, kendi kendilerini yemişlerse bile çok olanaklar getirdiler, anlatım olanakları.

A. B.- Ne gibi örneğin sence, hangileri üstünde durdun?

Y. K.- Örneğin Alain Robbe - Grillet'den bir parça anımsıyorum. Bir su kıyısını anlatıyor, bir dalga geliyor gidiyor, geliyor gidiyor. Şimdi, bize kadar, romanda ayrıcalığa hiç dikkat etmedik biz, eşyanın ve doğanın müthiş ayrıntılarına kadar gittiler ve korkmadan gittiler. Dilde savurma diyorum buna ben, doğada savurma, diyorum. Yani savurma da elbette kısıtlı bir sınırdadır, ama bunlar iyice savurdular, kendilerinden geçtiler.

A. B.- Yani ayrıntının üstüne üstüne gittiler.

Y. K.- Üstüne üstüne gittiler ve çok şey öğrettiler bize, kendilerini daha akli başında sayan romancılara çok şey öğrettiler. Ben bunun bilincindeyim, fakat benim kaygım başka. Benim romanımın kuruluşunda her olayın psikolojik bir nedeni var. *Deniz Küstü*'deki Zeynel'i alalım ele. Çocukluğunda öldürmüşler anasını babasını, kan içinde görmüş onları ve kandan kaçıyor çocuk. Çizgiden ne kadar korktuğunu biliyorsun Adnan. Ama ben doğal, normal insanlarda çizgiden korkarım. Hastalıklarda çizgi vardır. Delilik bir çizgidir, anormallik bir çizgidir. Hangi büyük psikoloji kuramına baksak, hepsinde de

anormallikler, doğal dışlıklar çizgidir. Zeynel Çelik bir deli değil. Yalnız sakatlanmış bir insan. Kan içinden geliyor, Menekşe'de balıkçılara çiraklık yapıyor. İlk belası ne? Kan göremiyor, gördüğü zaman sarsılıyor, o da öldürüyor. Zeynel Çelik'in öldürdüğü adamı gördüm, kahveye geldi, hepsine ana avrat sövdü, toplu tabancasını ateşledi. Sonra bir film gördüm, geçen gün. Aşağı yukarı aynı. Yani yaşam biraz da kendi kendini tekrar ediyor. Ben bütün bunları gördüm, ama benim söylediğim, hiçbir zaman kör kör parmağın şeklinde yazmadım. Hiçbir zaman bu tarafım görülmedi, Batı'da bile. Bu senin bulduklarına biraz şaşırdım doğrusu. Açık söyleyeyim sana, kendimi ne dahi zannediyorum, ne de bir şey zannediyorum, sadece birtakım imkânları zorlamış adamım ben. Bu zorladığının farkında değil kimse. Bu çok acı veriyor bana, yani ne yapayım, veriyor işte. Örneğin bir sahne var *Deniz Küstü*'de: Zeynel'in arkadaş edindiği küçük çocuk, Zeynel'i bulamayınca gidiyor Yeni Camii'nin önüne, tanımadığı bir çocuğa saldırarak hıncını alıyor. XIX. yüzyılda bir romancı yalnız bu sahneyi yazsaydı bile gene iyi romancı sayılırdı. Ve bu roman benim en kötü romanlarımdan biri olarak karşılandı. Örneğin ömrümün en güzel şeylerinden birini yazdım *Al Gözüm Seyreyle Salih*'te: Bir çocuk, kanadı kolu kırılmış bir martıyı iyileştirmeye çalışıyor. Baytara gidiyor, doktora gidiyor, bütün kasabayı dolaşıyor. En sonunda martı uçuyor, sevincinden çıldıracak çocuk. Gidiyor kendi kendine dönüyor, dönüyor, seviniyor, oynuyor. Ama bir türlü mutlu olamıyor. Martının kanadı iyi oldu ya kendisinde daha büyük bir değişiklik olmalıydı, örneğin uçmalıydı, yahut dünya değişmeliydi gibi geliyor ona. Bütün yeryüzü mor olmalıydı. Ne bileyim ben, olağanüstü bir şey olmalıydı. Küsmüş, bir köşede oturuyor. Salih Reis geliyor «Niye süngün düşmüş bu kadar?» diyor çocuğa. «Martı uçtu» diyor, çocuk. «Ee gelmedi mi?» diyor reis. «İşte geldi, orada duruyor, yürüyor» diyor. «Ee sevinsene», diyor reis. Çocuğun cevabı: «Ama hiç bir şey olmadı ki be usta!»

[...]

T. Y.- [...] Bir psikoloji var ama, bu, psikolojiye edebiyatçının bakışı, psikoloğun değil.

Y. K.- Umurumda değil psikoloğun bakışı. Ben psikolojiyi Charlie Chaplin'den öğrenirim. Çekof'tan öğrenirim, benim ustalarım onlar. Benim aradığım psikoloji eski Yunan oyunlarının getirdiği psikolojidir. Cervantes'in, Molière'in, Shakespeare'in, Dostoyevskiy'in, daha çok Charlie Chaplin'in ve Çekof'un. Yani ben böyle anlıyorum. Elbette biz onlar gibi, onların anlattığı biçimde anlatmak zorunda

değiliz psikolojiyi. Evet, bu alanda bir Dostoyevskiy var, ama bir Dostoyevskiy olmak istemem ben. Ondan öğrenmedim zaten, o başka türlü bir tip, benim dışımda bir tip. Çok daha büyük bir yazar olduğunu sezinliyorum. ama ben onun gibi olmak istemedim. Örneğin romanda Çekof'un anlatım biçimini, psikolojiyi anlatım biçimini ileri götürmek istedim, ki çalıştığım budur benim. Charlie Chaplin'in anlatım biçimini daha genişletmek isterim, yani romanda, psikolojide tüm psikologların bile düşünemediklerini ortaya koymak, roman yaratmasında kişinin ve toplumun psikolojisini son sınırına kadar denemek ve aşmaya çalışmak.

A. B.- Yani psikolojinin davranışlarından mı çıkmasını istiyorsun?

Y. K.- Ben daha çok dışardan içeri, yani davranışlardan ve insan ilişkilerinden ve psikolojiye varmak istiyorum. Oturup da Freud gibi psikolojiyi anlatmaktansa insan davranışlarından ve insanın ilişkilerinden, insanın doğa ile ilişkisinden, insanın insanla ilişkisinden, insanın toplumla ilişkisinden, sanatçının sanatçıyla ilişkisinden, ne bileyim insanın böceklerle ilişkisinden, insanın acıyla ilişkisinden, insanın sevgiyle ilişkisinden, insanın dostlukla ilişkisinden, insanın kendi kendisiyle ilişkisinden yola çıkmak isterim.

A. B.- Bunlar senin romanından çıkıyor da, bazı yerlerde kişi bir iç konuşmaya giriyor kendi kendisiyle, oralarda bu dediğinden daha başka bir psikoloji görülüyor. Örneğin Yel Veli'nin kendi kendisiyle konuşması...

Y. K.- İşte ben bunu doldurma sayıyorum, hani sen dolduruyor musun, dedin de hiç bir romancı yani bir ustalığı aşmış bir romancı doldurmaz, diyorum ama, bu Yel Veli'yi anlatırken gerçekten müthiş zorluk çektim, orada doldurdum sanıyorum. Yani sanıyorum iç konuşmalar doldurmadır. Daha büyük usta olmadım demek ki, yani şimdi yazsam Yel Veli'yi daha başka türlü yazardım.

[...]

Y. K.- Çünkü olaylar ve insan ilişkileri bizim bütün anlatacaklarımızı anlatmalıdır. Daha önce de söylediğim, insan psikolojisini anlatmak istemem, gösteririm, onun için doğayı da anlatmak istemem. Eğer doğayı anlatıyorsam insanın ilişkisi ile anlatırım. Bütün halkın, insanlığın yaptığı ürünlerde, örneğin *İlyada*'da, örneğin *Koroğlu*'nda, eğer bir bulut geliyorsa, bunu yağmur yağdırmak için söylüyordur.

Yani sebepsiz hiçbir şey söylemez. Bizim romanımızın, dünya romanının vardığı en son aşama da gene bu herhalde.

T. Y.- *Ama nedensizlik çeşitli açılardan olabilir. Olay açısından nedensiz olur da kurgunun gereği nedenli olabilir.*

Y. K.- Mesela dağı anlatıyorum. Bilmem ne gibiydi diyorum, gölgeleri düşmüştü diyorum. Hiç kimse görmemiştir benim gördüğüm gibi Döldül dağını. Bir bakır rengi gibi tütüyordu diyorum, gölgeleri düşmüştü koyaklara, diyorum. Şimdi bu dağı anlatırken, nasıl insanı anlatıyorsam, yaratıyorsam, doğayı da yaratıyorum. Durup dururken de anlatıyorum ama, bir şeyi açıklamak için değil, bu romanın bütünlüğü içinde onun bir gereksinmesi var diye anlatıyorum. Ama açıklamak sözünü duyunca tüylerim diken diken oluyor. Bir de yoğun roman diye bir şey düşündüm bu romanı yazarken. Yoğun roman nedir? Gerçekten yapamadığımı zannediyorum ama biraz yaklaştıysam gene mutluyum. Yoğun roman derken bizim eski ustaları alalım, mesela Dostoyevskiy'i alalım. Hiç ağaç yok bu adamda. Ben gittim Leningrad'a, ağaç doluydu. Belki yeni yetiştirdiler, bilmiyorum, ama o bataklık yerin ağacı olmamış olamaz. Çünkü Leningrad'ın yeri bataklıkta kurutulmuştu. Kilisesini, o meşhur kiliseyi, altına tonla odun yığarak yapmışlardı. Ağaç da var şimdi. O zaman bataklıktan kurutulduğu için ağaç olmayabilir. Ama gökyüzü de mi yok yani? Dostoyevskiy salt insan ilişkilerini vermiş. Ben böyle bir roman anlayışına karşıyım. Ben insanı sadece psikolojik ilişkiler içinde göremem. Onun için yoğun romanı düşünürken insan büyük ayrıntılar içindedir, sonsuz ayrıntılar içindedir. Bu ayrıntılarla birlikte kavramalıyız insan gerçeğini. Eşya ile, doğayla, ayrıntılarla, sonsuz ayrıntılarla iç içeyiz. Yalnız değiliz şu dünyada! Yanılıyor muyum yani bu kadar geniş düşünmekle romanı?

MILAN KUNDERA
(1929*)

ROMAN SANATI ÜZERİNE KONUŞMA

1983

M L'art du roman.

T **İsmail Yerguz.** Roman Sanatı, Afa Yayıncılık A. Ş., İstanbul 1989. Kitabın «Roman Sanatı Üzerine Konuşma» adını taşıyan 2. bölümünü aldık. Bu bölümün girişi sayılan ve yazarın geçmişe yönelik romanla ilgili değerlendirmeleri ise alınmamıştır. Yayınevine gösterdiği anlayıştan dolayı teşekkür ediyoruz.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde şunları söylüyorsunuz: «Roman yazarın itirafları değildir. Bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırılmasıdır.» Tuzak ne anlama geliyor peki?

Yaşamın bir tuzak olması. Bilinen bir şeydir bu: İstemededen doğmuşuz, bizim seçmediğimiz bir bedene kapatılmışız ve ölüme mahkum edilmişiz. Buna karşılık dünya bir zamanlar insana güvenli kaçış olanakları sağlamaktaydı. Bir asker bulunduğu birlikten kaçıp komşu ülkede başka bir yaşama başlayabilirdi. Çağımızda ise dünya birdenbire daralıvermiştir. Dünyanın tuzağa dönüşmesi olan bu değişime hiç kuşkusuz ve kesinlikle I. Dünya Savaşı yol açmıştır. Tarihte ilk kez Dünya Savaşı denmiştir. Yanlıştır oysa bu adlandırma. Savaş yalnızca Avrupa'yı (ayrıca bütün Avrupa'yı da değil) kapsıyordu. Ama dünyada olup biten hiçbir şey sınırlı kalmadıkça, felaketler bütün dünyayı sardıkça ve dolayısıyla insanlar, kimsenin kaçamayacağı ve onları gittikçe birbirlerine benzeten durumlardan ve dış koşullardan etkilendikçe «dünya» sözcüğü korku ve yılgınlığı çok daha güzel ifade ediyor. Ama iyi anlayın beni. Kendimi psikolojik denen romanın dışına koymuş olmam, kahramanlarımı iç yaşamdan yoksun bırakmayı istediğim anlamına gelmesin. Bu demektir ki, benim romanlarım öncelikle başka muammaların ve başka sorunların

peşindedir. Yine bu demek değildir ki psikolojik çekicilikleriyle kendilerini kabul ettiren romanlara karşıyım. Prousttan sonraki durum değişmesi bende nostalji yarattı. Proust'la birlikte müthiş bir güzellik yavaşça bizden uzaklaşıyor. bu güzellik bir daha geri gelmeyecektir artık. Gombrowicz gülünç olduğu kadar dahice bir fikir ortaya atmıştır. Ben'imizin ağırlığı dünya üzerindeki nüfusun niceliğine bağlıdır diyor. Demokritos, insanlığın dörtüyz milyonda birini, Gombrowicz de iki milyarda birini temsil etmektedir. Bu aritmetik açısından Proust'vari sonsuzluğun ağırlığı, bir ben'in ağırlığı, bir ben'in iç yaşamının ağırlığı gitgide hafifler: Ve hafifliğe doğru yarıştta zorunlu bir sınırı aştık biz.

İlk yazılarınızdan başlayarak ben'in «dayanılmaz hafifliği» sizin takınağınız. Gülünesi Aşklar'ı düşünüyorum sözgelimi. Edward ile Tanrı öyküsünü. Alice'le seviştiği ilk geceden sonra Edward yaşamında belirleyici olacak tuhaf bir sıkıntı duymaya başlar. Kadın arkadaşına bakar ve şöyle kendi kendine: «Alice'in düşünceleri aslında yazgısına yapay olarak eklenmiş bir şeydi. Ve onu yalnızca bir beden, düşüncelerin ve yaşam öyküsünün raslantısal bir birlikteliği, inorganik, keyfi ve değişken bir birliktelik olarak görüyordu.» Yine bir başka öyküde, Otostop Oyunu'nda genç kadın, anlatının son paragraflarında kimliğinin belirsizliğinden öylesine huzursuzdur ki hiçkırı hiçkırı şu sözleri yineler: «Ben benim, ben benim, ben benim.»

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde Tereza aynaya bakar. «Burnum her gün 1 milimetre uzasaydı ne olurdu?» diye düşünür. Ne kadar zamanda yüzü tanınmaz hale gelirdi? Yüzü artık Tereza'ya benzemediği zaman Tereza hâlâ Tereza olarak kalacak mıydı? Ben nerede başlayıp nerede bitiyor? Görtiyorsunuz: Ruhun anlaşılmasız sonsuzluğu önünde şaşılacak hiçbir şey yok. Şaşılacak olan daha çok ben'in ve kimliğinin belirsizliği.

Romanlarınızda hiç iç monolog yok.

Joyce, Bloom'un başına bir mikrofon yerleştirir. Olağanüstü bir casusluk olayı olan bu iç monologla ne olduğumuz konusunda çok şey öğrendik. Ama ben bu mikrofonu kullanamazdım.

Joyce'un Ulysses'inde bütün roman iç monologla geçer. Yapısının temeli, başat yöntemidir iç monolog. sizde bu işlevi üstlenen felsefi düşünce midir?

«Felsefi» sözcüğünü uygun bulmuyorum. Felsefe, düşüncesini soyut bir ortamda kişisiz ve durumsuz olarak gerçekleştirir.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'ne Nietzsche'nin ebedi dönüş düşüncesiyle başlıyorsunuz. Bu, soyut biçimde geliştirilmiş, kişisiz ve durumsuz felsefi düşünceden başka nedir peki?

Hayır! Bu düşünce daha romanın ilk tümcesinden başlayarak bir kişinin, Tomas'ın temel durumunu getiriyor; sorununu ortaya koyuyor; ebedi dönüşün bulunmadığı dünyada varolmanın hafifliği. Görtiyorsunuz sonunda sorumuza geliyoruz: Psikolojik denen romanın ötesinde ne vardır? Bir başka deyişle ben'i yakalamanın psikolojik olmayan yolu nedir? Benim romanlarımda bir ben yakalamak demek varoluş sorunsalının özünü yakalamak demektir. Varoluş kodunu yakalamaktır. Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'ni yazarken şu ya da bu roman kahramanının kodunun bazı anahtar sözcüklerden oluştuğunu gözönünde bulundurdum. Tereza için: Beden, ruh, baş dönmesi, zayıflık, idil, cennet. Tomas için: Hafiflik ağırlık. «Küçük 'Yanlış Anlaşılan Sözcükler' Sözlüğü» bölümünde birçok sözcüğü çözümleyerek Franz ve Sabina'nın varoluş kodlarını inceledim: Kadın, sadakat, ihanet, müzik, karanlık, ışık, kortejler, güzellik, vatan, mezarlık, güç. Bu sözcüklerin her birinin öbürünün varoluş kodunda farklı bir anlamı vardır. Kuşkusuz bu kod soyut olarak irdelenmemiştir. Eylem ve durumlarda yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Yaşam Başka Yerde'nin 3. Bölümüne bakın. Mahcup Jaromil henüz bir kadınla yatmamıştır. Bir gün bir kız arkadaşıyla dolaşırken kız birdenbire başını omzuna koyar. Mutluluğun doruğuna varmıştır ve hatta fiiziksel olarak da uyarılmıştır. Bu küçük olay üzerinde duruyorum ve şöyle diyorum: «Jaromil'in tattığı en büyük mutluluk omzunda bir genç kızın başını hissetmesiydi.» Bundan sonra Jaromil'in erotizmini yakalamaya çalışıyorum: «Bir genç kız başı onun için bir genç kız bedeninden daha çok şey ifade ediyordu.» Bunun, bedene karşı kayıtsızdır anlamına gelmediğini belirtiyorum ama: «Bir genç kız bedeninin çıplaklığıyla aydınlanmış bir genç kız yüzü istiyordu. Bir genç kız bedenine sahip olmak istemiyordu; bir genç kız yüzüne sahip olmak istiyordu ve bu yüzün aşkının bir kanıtı olarak bedenin bir armağanı olmasını istiyordu.» Bu tutuma bir ad vermeyi deniyorum: Şefkat sözcüğünü seçiyorum. Ve bu sözcüğü inceliyorum: Gerçekte nedir şefkat? Birbiri ardından gelen yanıtlara varıyorum: «Şefkat olgunluk çağı eşiğine geldiğimiz zaman ve çocukken anlamadığımız çocukluk avantajlarının

sıkıntıyla farkına vardığımız zaman ortaya çıkar» ve sonra: «Şefkat bize olgun yaştan esinlediği ürküntüdür.» Başka bir tanım daha: «Şefkat başkasının bir çocuk muamelesi göreceği yapay bir ortamı yaratmaktır.» Görüyorsunuz, size Jaromil'in kafasından geçenleri göstermiyorum, daha çok kendi kafamdan geçenleri göstermek istiyorum: Uzun süre Jaromil'i inceliyorum ve onu anlamak, nitellemek yakalamak için adım adım tutum ve davranışlarının özüne yaklaşıyorum.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde Tereza Tomas'la birlikte yaşamaktadır ama aşkı, ondan bütün güçlerini harekete geçirmesini ister ve birdenbire bunu yapamaz artık. Geriye, «aşağıya», geldiği yere dönmek ister. Soruyorum kendi kendime: Ne oluyor ona? Ve yanıtı buluyorum: Baş dönüyor. Baş dönmesi nedir peki? Bir tanım arıyorum ve şöyle diyorum: «Sersemletici, karşı konulmaz bir düşme isteği.» Ama hemen düzeltiyorum ve tanımı belirginleştiriyorum: «...insanın başının dönmesi, kendi zayıflığıyla sarhoş olması demektir. İnsan zayıflığının bilincindedir. Zayıflığına direnmek istemez, kendini bırakmak ister, sokakta herkesin gözü önünde yıkılmak ister, yere yatmak, yerin altına girmek ister.» Baş dönmesi Tereza'yı anlamak için bir anahtardır. Beni ya da sizi anlamak için bir anahtar değil. Oysa siz de ben de en azından bir olabilirlik olarak, varoluşun olabilirliklerinden biri olarak bu tür baş dönmesini tanıyoruz. Tereza'yı yaratmam gerekti. Bu olabilirliği anlamak, başdönmesini anlamak için «bir deneysel ego»dur o.

Ama bu tür sorgulamalardan geçirilenler yalnızca özel durumlar değildir. Roman bütünüyle uzun bir sorgulamadan başka bir şey değildir. Düşünsel sorgulama (sorgulamalı düşünme) benim tüm romanlarımın temelidir. *Yaşam Başka Yerde*'ye gelelim. Bu romanın ilk adı *Lirik Çağ*'dı. Bu adı kaba ve yavan bulan arkadaşlarımın baskısıyla son anda değiştirdim. Onların isteklerini yerine getirirken bir budalalık yaptım. Aslında bana göre en iyisi romanın adını temel kategorisine göre seçmek. *Şaka, Güllüşün ve Unutuşun Kitabı, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*. Hatta *Güllünesi Aşklar*. Bu adı eğlendirici aşk öyküleri anlamında almamak gerekir. Aşk düşüncesi her zaman ciddilikle bağlantılıdır. Oysa güllünesi aşk ciddilikten yoksun aşkın kategorisidir. Modern insanın vazgeçilmez kavramı. *Yaşam Başka Yerde* bazı sorulara dayanan bir roman: Lirik tutum nedir? Lirik Çağ olarak gençlik nedir? Üçlü evliliğin –lirizm, devrim, gençlik– anlamı nedir? Ve şair olmak ne demektir? Bu roman çalışmasına not defterime, hipotez olarak şu tanımı yazarak başladığımı anımsıyorum: «Şair, annesi tarafından, giremediği dünyanın karşısına çıkmaya götürülen

delikanlıdır.» Görüyorsunuz ki bu tanım ne sosyolojik, ne estetik, ne psikolojiktir.

Fenomenolojik

Fena bir sıfat değil. Ama ben yasaklıyorum kendime onu kullanmayı. Sanatın felsefi ve kuramsal akımların türeviden başka bir şey olmadığını ileri süren profesörlerden çok korkarım. Roman bilincidir. Fenomenoloji (insan durumlarının özünün araştırılması) uygulamalarına fenomenologlardan önce geçmiştir. Hiçbir fenomenologla tanışmamış olan Proust'ta ne kadar görkemli «fenomenolojik betimlemeler» vardır.

Özetlersek, Ben'i yakalamanın birçok yolu vardır. Önce eylemle, sonra iç yaşamda. Size gelince siz ben'in varoluş sorunsalının özünü belirlediğini söylüyorsunuz. Sizin bu tavrınızın birçok sonucu var. Sözelimi durumların özünü anlamaya olan düşkünlüğünüz sizin gözünüzde bütün betimleme tekniklerini geçersizleştiriyor adeta. Kahramanlarınızın dış görünüşleriyle ilgili olarak hemen hemen hiçbir şey söylemiyorsunuz. Ve fizyolojik itkilerin araştırılması sizi durumların çözümlenmesi kadar ilgilendirmediklerinden kahramanlarınızın geçmişi konusunda da çok ketumsunuz. Anlatımınızın çok soyut olması gerçek kahramanlar yaratamama tehlikesini doğurmuyor mu?

Aynı soruyu Kafka ya da Musil'e sormak gerekir. Musil'e sormuşlardı zaten. Çok kültürlü bazı kimseler onun gerçek bir romancı olmadığını bile söylediler. Walter Benjamin sanatını beğenmiyordu, yalnızca zekasına hayrandı. Eduard Roditi'ye göre kahramanları gerçek kahramanlar değil. Proust'u izlemesini öneriyor ona. Diotime'yle karşılaştırıldığında Bayan Verdurin ne kadar canlı ve gerçek değil mi? diyor. Aslında psikolojik gerçekçilik iki yüzyıl içinde dokunulmaz kurallar yaratmıştır: 1. Kahramana ilişkin olabildiğince çok bilgi vermek gerekir: Dış görünümü, konuşması ve davranışları. 2. Kahramanın geçmişleriyle ilgili bilgiler de vermek gerekir çünkü o andaki davranışlarının tüm itkileri geçmiştir. 3. Kahraman tam bir bağımsızlık içinde olmalıdır, yani yazar ve düşünceleri, kendisini hayallere kaptıran ve gerçeklik yerine kurguyu yeğlemek isteyen okuyucuyu rahatsız etmemek için kaybolmalıdır. Oysa Musil roman ve okuyucu arasındaki bu eski anlaşmayı bozmuştur. Onunla birlikte başka bazı romancılar da tabii. Broch'un en tanınmış kahramanı Esch'in dış

görünüşüyle ilgili ne biliyoruz. K'nın ya da Şvayk'ın çocukluğunu ilişkin bildiklerimiz nelerdir? Musil, Broch, Gombrowicz, üçü de romanlarında düşünceleriyle duyurmaktan çekinmemiştir. Kahraman gerçek bir varlığın taklidi değildir. Düşsel bir varlıktır. Deneyisel bir ben'dir. Böylece roman başlangıcıyla bağlantı kurar. Don Kişot'u gerçek bir varlık olarak düşünebilmek hemen hemen olanaksızdır. Ama belleğimizde onun kadar yer etmiş bir başka gerçek kahraman var mıdır? Anlayın beni. Kendisini romanın düşsel dünyasına kaptıran ve onu zaman zaman gerçeklikle karıştıran saf ve aynı zamanda da haklı okuyucuyu küçümsemek istemiyorum. Ama bunun için psikolojik gerçekçilik tekniğinin gerekli olduğunu da sanmıyorum. Şato'yu ilk kez 14 yaşındayken okudum. Bu dönemde yakınımızda oturan bir buz hokeyi oyuncusuna hayrandım. K'yı onun çizgileriyle hayal ettim. Bu güne kadar da hep öyle gördüm. Söylemek istediğim şu: Okuyucunun düş gücü otomatik olarak yazarını tamamlıyor. Tomas kumral mı esmer mi? Babası zengin miydi, yoksul mu? Siz seçin.

Ama her zaman bu kurala uymuyorsunuz: Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde Tomas'ın geçmişiyle ilgili hiçbir şey yoktur. Buna karşılık Tereza'nın yalnız kendi çocukluğu değil, annesinin de verilmiştir.

Romanda şöyle bir tümce vardır: «Bilardo masasındaki topun izlediği çizginin oyuncunun kol hareketinin uzantısından başka bir şey olmaması gibi, Tereza'nın tüm yaşamı da annesinin yaşamının uzantısından başka bir şey değildi.» Anneden söz etmenin amacı Tereza üzerine bilgiler listesi çıkarmak değildir. Burada anne temel konudur, çünkü Tereza «annesinin uzantısıdır» ve bu ona acı vermektedir. Ayrıca «yoksullar için açık seçik resimler yapan primitif bir ressamın elinden çıkmış» ve «uçlarının çevresinde çok geniş ve koyu renkli halkalar bulunan» memelerinin de küçük olduğunu biliyoruz; bu bilgiler gereklidir çünkü bedeni, Tereza'nın bir başka büyük konusudur. Buna karşılık kocası, Tomas'ın çocukluğu, babası, annesi, ailesiyle ilgili bir şey söylemiyorum, bedeni ve yüzüne ilişkin hiçbir şey bilmiyoruz çünkü varoluş sorunsalının özü başka konularda yatıyor. Bu bilgilerin bulunmaması onu daha az «gerçek» kılmıyor. Çünkü bir kahramanı «gerçek» kılmak demek onun varoluş sorunsalının sonuna kadar gitmek demektir. Bunun da anlamı şudur: Bazı durumların, bazı nedenlerin, hatta içinde yoğrulduğu bazı sözcüklerin sonuna kadar gitmek. Başka bir şey değil.

Bu durumda sizin roman anlayışınız varoluş üzerine şiirsel bir düşünme olarak tanımlanabilir. Oysa romanlarınız her zaman böyle anlaşılmıştır. Romanlarınızda sosyolojik, tarihsel ya da ideolojik bir yorumu beslemiş birçok olay vardır. Toplumun tarihine duyduğunuz ilgiyle romanın her şeyden önce varoluşunun muayinasını irdedelediği görüşünü nasıl uzlaştırıyorsunuz?

Heidegger varoluşu çok bilinen bir formülle açıklıyor: *In-der-Welt-sein*, dünyada konumlanmış olmak. İnsanın dünyayla ilişkisi öznenin nesneyle, gözün tabloyla, hatta bir aktörün bir sahne dekoruyla olan ilişkisi gibi değildir. İnsan ve dünya sümüklüböcek ve kabuğu gibi bağlıdır birbirlerine. Dünya insanın bir parçasıdır, onun uzantısıdır ve dünya değiştikçe varoluş da (dünyada konumlanmış olma) değişir. Balzac'tan bu yana varoluşun «dünya»sı tarihseldir ve roman kahramanlarının yaşamı tarihlerin belirlediği bir zaman uzamı içinde geçer. Roman artık Balzac'ın bu mirasından kendini hiçbir zaman kurtaramayacaktır. Hatta gerçeğe uygunluğun tüm kurallarını bozan fantezist, olmayacak şeyler uyduran Gombrowicz bile kaçamaz bundan. Onun romanları tarihli ve bütünüyle tarihsel bir zaman içine oturtulmuştur. Ama iki şeyi karıştırmamak gerekir: Bir yanda *insan yaşamının tarihsel boyutunu* irdelleyen bir roman, öte yanda belli bir anda bir toplumun betimlemesi, romanlaştırılmış tarih yazarlığı, *tarihsel bir durumun anlatılması* olan roman vardır. Fransız Devrimi, Marie Antoinette, I. Dünya Savaşı, SSCB'de kolektifleştirme (kolektifleştirmeye karşı ya da kolektifleştirmeden yana) ya da 1984 yılı üzerine yazılmış romanları hepiniz bilirsiniz! Bunların tümü, roman diliyle romanla ilgisi olmayan bir bilgiyi dile getiren vülgarizasyon romanlarıdır. Oysa ben Broch'la birlikte şunu yinelemekten bıkmayacağım: Romanın tek varoluş nedeni yalnızca romanın söyleyebileceği şeyi söylemesidir.

Peki ama roman, tarih üzerine özgül bir şey söyleyebilir mi? Ya da sizin tarihi ele alış biçiminiz nedir?

İşte benim birkaç ilkem:

Birinci olarak: Bütün tarihsel durumları olabildiğince ekonomik ele alırım. Tarih karşısındaki tutumum oyun için gerekli bazı eşyalarla soyut bir sahne düzenleyen bir dekor ressamının gibidir.

İkinci ilke: Tarihsel durumlar içinden yalnızca kahramanların için açıklayıcı bir varoluş durumu yaratanları alırım. Örneğin Şaka'da

Ludvik bütün dostlarının ve okul arkadaşlarının kendisinin üniversite-
den çıkarılması ve böylece yaşamının mahvolması için ellerini
kaldırdıklarını görür. Gerektiğinde, aynı kolaylıkla asılması için de oy
vereceklerine emindir. Buradan insanın tanımına varır: Herhangi bir
durumda bir yakının ölümüne gönderebilen varlık. Demek ki Ludvik'in
temel antropolojik deneyiminin tarihsel kökleri vardır ama tarihin
kendisinin betimlenmesi (Parti'nin işlevi, terörün siyasal kökenleri,
toplumsal kurumların örgütlenmesi vb) beni ilgilendirmez ve roman-
larımda bunu bulamazsınız.

Üçüncü ilke: Tarih yazarlığı insanın değil, toplumun tarihiyle il-
gilenir. Bu nedenle romanlarımın sözettği tarihsel olaylar çoğu za-
man tarih yazarları tarafından unutulmuştur. Örneğin 1968'de
Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgalini izleyen yıllarda resmen düzenle-
nen köpek katliamlarından sonra halka karşı terör uygulandı.
Olağanüstü bir antropolojik anlamı olan bu dönem bir tarihçi için
önemsizdir ve bütünüyle unutulmuştur. *Ayrılık Valsi*'nin tarihsel or-
tamını esinleyen yalnızca bu dönemdir. Bir başka örnek: *Yaşam Başka
Yerde*'nin en önemli yerinde tarih, kaba ve çirkin bir don biçiminde
araya girer: O dönemde başka türlü don bulunamadığından yaşamının
en güzel erotik fırsatı karşısında donuyla gülünç olmaktan korkan
Jaromil soyunmaya cesaret edemez ve kaçar. Şık olmama korkusu!
Komünist rejim altında yaşamak zorunda olan biri için çok önemli ve
unutulmuş bir başka tarihsel durum.

Ama en ileri giden dördüncü ilkedir: Tarihsel durum bir roman
kişisi için yalnızca yeni bir varoluş durumu yaratmakla kalmamalı,
tarih *kendisinde* anlaşılmalı ve varoluş durumu olarak çözümlenmeli-
dir. Örnek: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Alexander Dubček
Rus ordusu tarafından tutuklanmış, kaçırılmış, tehdit edilmiş,
Brejnev'le görüşmeye zorlanmış ve daha sonra Prag'a dönmüştür.
Radyoda konuşma yaparken zorlanır, soluğu tıkanır, tümcelerin orta-
sında uzun uzun duraklar. Bu tarihsel dönemin (dönem bütünüyle unu-
tulmuştur, çünkü iki saat sonra radyodaki teknisyenler konuşmasında-
ki o uzun durakları kesmişlerdir) bana açıkladığı şey güçsüzlüktür.
Varoluşun çok genel bir kategorisi olarak güçsüzlük: «Kendinden
üstün bir güçle karşılaşan her kişi güçsüzdür. Dubček gibi atletik bir
bedene de sahip olsa...» Tereza kendisini utandıran ve aşağılayan bu
güçsüzlüğe dayanamaz ve başka bir ülkeye sığınmayı yeğler. Ama
Tomas'ın sadakatsizlikleri sonunda Brejnev'in karşısında Dubček gibi
görür kendisini; silahsız ve güçsüz. Ve baş dönmесinin ne olduğunu
biliyorsunuz zaten: İnsanın kendi güçsüzlüğüyle sarhoş olması,
aşlamayan düşme isteği. Tereza birdenbire yerinin güçsüzlerin yanı,

güçsüzlerin kampı, güçsüzlerin ülkesi olduğunu ve onlara güçsüz
oldukları için, tümcelerin ortasında solukları tıkanacağı için bağıllık
göstermesi «gerektiğini» anlar. Ve güçsüzlüğün verdiği sarhoşlukla
Tomas'ı terkeder, Prag'a, «güçsüzler kenti»ne döner. Burada tarihsel
durum bir arka plan, önünden insani durumların geçtiği bir dekor
değildir, insani bir durumun kendisidir, büyütülmüş bir varoluş duru-
mudur.

Aynı biçimde *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'nda Prag Baharı
siyasal-tarihsel-toplumsal boyutuyla değil temel varoluş durumların-
dan biri olarak anlatılmıştır: İnsan (bir insan kuşağı) bir eylem (bir
devrim) yapar ama eylemi ondan kurtulur, artık ona itaat etmez
(devrim ortalığı kırıp geçirir, öldürür), insan bu boyun eğmez eylemi
yakalamak ve egemenliği altına almak için her şeyi yapar (aynı kuşak
muhalif, reformcu bir hareket oluşturur) ama boşuna. Bir kere elimiz-
den kaçan bu eylemi hiçbir zaman yakalayamayız.

*Daha önce sözünü ettiğiniz Kaderci Jacques'ın durumunun anım-
sattıkları...*

Ama bu kez kolektif, tarihsel bir durum söz konusu.

*Romanlarımızı anlamak için Çekoslovakya'nın tarihini bilmek
önemli midir?*

Hayır. Bilinmesi gereken her şeyi romanın kendisi söyler.

Romanların okunması için hiçbir tarihsel bilgi gerekmez mi?

Avrupa'nın tarihi vardır. 1000 yılından günümüze kadar tek bir or-
tak serüvendir bu. Hepimiz onun bir parçasıyız ve bireysel ve ulusal
tüm eylemlerimiz ancak ona göre konumlanırlarsa tam olarak açıkla-
nabilirler. Don Kişot'u İspanya tarihini bilmeden anlayabilirim ama
Avrupa'nın tarihsel serüvenini, örneğin şövalyelik dönemini, saray
aşklarını, Ortaçağ'dan Modern Çağ'a geçişi bilmezsem, bunlarla ilgili
üstünkörü de olsa bilgim olmazsa anlayamam.

*Yaşam Başka Yerde'de Jaromil'in yaşamına ilişkin her tümce
Rimbaud, Keats, Lermontov vb'nin biyografilerinden parçalarla
karşılaştırılmış. Prag'da 1 Mayıs korteji Paris'teki Mayıs 68 öğrenci
gösterileriyle karışıyor. Böylece kahramanımıza bütün Avrupa'yı içine*

alan geniş bir sahne yaratıyorsunuz. Oysa romanınız Prag'da geçiyor. 1948 Komünist Darbesiyle en yüksek noktasına ulaşıyor.

Benim için yoğunlaşması içinde Avrupa devriminin romanıdır bu.

Moskova'dan ithal edilmiş bu darbe bir Avrupa devrimi midir?

Otantik olmasa da bu darbe bir devrim gibi yaşandı. Bütün öğretileri, hayalleri, tepkileri, eylemleri, cinayetleriyle bugün bana Avrupa devrimci geleneğinin parodik yoğunlaşması gibi geliyor. Avrupa devrimleri döneminin grotesk uzantısı ve sonu gibi. Aynı biçimde bu romanın kahramanı, Victor Hugo ve Rimbaud'nun «uzantısı» Jaromil, Avrupa şiirselliğinin grotesk sonudur. Jaroslav, Şaka'da halk sanatının bin yıllık tarihini kaybolmakta olan bu çağa uzandırır. *Güllünesi Aşklar*'da Doktor Havel, Don Juanlığın artık olanaklı olmadığı bir dönemde bir Don Juan'dır. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Franz, Avrupa solunun *Büyük Yürüyüşü*'nün son melankolik sesidir. Ve Tereza Bohemya'nın ücra bir köyünde kendisini yalnızca ülkesinin bildik yaşamından değil, «Doğanın sahibi ve efendisi» olan insanlığın ileri doğru izlediği yoldan da tümüyle soyutlanmıştır. Bütün bu kahramanlar, kişisel tarihlerini bitirmekle kalmayıp Avrupa serüvenlerinin kişilerüstü tarihini de bitiriyorlar.

Buna göre romanlarınız «uç paradokslar dönemi» adını verdiğiniz *Modern Çağın son döneminde konumlanıyorlar*.

Olabilir. Ama yanlış anlaşılmasın. *Güllünesi Aşklar*'da Havel'in öyküsünü yazarken Don Juanlık serüveninin bittiği bir dönemde bir Don Juan'dan söz etmeye niyetim yoktu. Bana tuhaf gelen bir öyküyü yazdım. Hepsı bu. Bütün bu uç paradokslar üstüne düşünceler vb romanlarımı yazmadan önce düşündüğüm şeyler değildir ama romanım bunlardan kaynaklanmıştır. Descartes'in ünlü formülünün («doğanın sahibi ve efendisi» olan insan) yazgısını, hepsi de belli biçimde dünyadan el etek çeken kahramanlarımın esiniyle *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni yazarken düşündüm. Bu «efendi ve sahip» bilim ve teknikle mucizeler yarattıktan sonra birdenbire hiçbir şeyin sahibi olmadığı, doğanın da (dünyadan yavaş yavaş çekilmektedir), tarihin de (elinden kaçıp kurtulmuştur), kendisinin de (iç dünyasının akıldışı güçleriyle yönetilmektedir) efendisi olmadığına farkına varmıştır. Peki ama Tanrı çekip gittiyse ve insan artık efendi değilse,

efendi kimdir? Dünya, efendisiz, bir boşluğa doğru gitmektedir. İşte *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*.

Ama yaşanan dönemde ayrıcalıklı bir can görmek, onu en önemli an, sonun bir anı gibi görmek benmerkezci bir hayal değil midir? Avrupa daha önce de birçok kez sonunun geldiğini, mahşerin yakın olduğunu sanmadı mı?

Tüm uç paradokslara sonun kendisiniinkini de ekleyin. Bir olgu uzaktan, çok yakın bir gelecekteki kayboluşunu bildirdiği zaman çoğumuz bunu anlar ve büyük olasılıkla çok üzülmüz. Ama kayboluş gerçekleştiğinde gözümüzü başka yere çeviririz. Ölüm görünmez olur. İrmak, bülbül, yeşilliklerden geçen yollar insan kafasında kaybolmuş durumda bir süredir. Kimsenin gereksini mi yok artık bunlara. Yarın doğa dünyadan kaybolup gidince, kim farkına varacak bunun? Octavia Paz'ın René Char'ın ardılları nerede? Büyük şairler nerede? Kaybolup gittiler mi, yoksa sesleri mi duyulmaz oldu? Sonuç olarak eskiden şairsiz olarak düşünülemeyen dünyamız müthiş bir değişmeye uğramıştır. Ama şiire olan gereksinimini yitiren insan kendi yitişinin farkına varacak mıdır? Son, mahşeri bir patlama değildir. Belki de sondan daha sıkıntısız ve tasasız bir şey yoktur.

Öyledir diyelim. Ama bir şey bitiyorsa, başka bir şeyin başlamakta olduğu kabul edilebilir.

Kesinlikle.

Peki başlayan nedir? Romanlarımızda görülüyor bu. Bundan da şöyle bir kuşku doğuyor. Acaba tarihsel durumumuzun yalnızca bir parçasını mı görüyorsunuz?

Olabilir ama pek o kadar önemli değil bu. Aslında romanın ne olduğunu anlamak gerekir. Bir tarihçi size olmuş olan olayları anlatır. Buna karşılık Raskolnikov'un cinayeti hiçbir zaman açığa çıkmamıştır. Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir. Romancılar insanın şu ya da bu olanağını keşfederek *varoluşun haritası*'nı çizerler. Ama bir kez daha ortaya çıkıyor: Varolmak, «dünyada konumlanmış olmak» demektir. Dolayısıyla hem roman kişisini, hem dünyasını olabilirlikler şeklinde anlamak gerekir. Bütün bunlar Kafka'da açıktır: Kafka'nın dünyası bi-

linen hiçbir gerçekliğe benzemez. İnsan dünyasının bir *uç ve gerçekleşmemiş* olabilirliğidir. Bu olabilirliğin gerçek dünyamızın arkasında gözüktüğü ve geleceğimizi önceden belirlediği doğrudur. Bu nedenle Kafka'nın peygamberliğinden bile sözedilir. Ama romanlarında kehanetler bulunmasaydı da değerlerinden bir şey yitirmezlerdi çünkü yapıları varoluşun bir olabilirliğini (insan ve dünyasının olabilirliğini) yakalıyor ve böylece bize ne olduğumuzu, neleri yapabileceğimizi gösteriyorlar.

Ama romanlarınız bütünüyle gerçek bir dünyada konumlanmış!

Broch'un *Uyurgezerler*'ini anımsayın. Avrupa tarihinin 30 yılını kucaklayan bir trioloji. Broch'a göre bu, açık seçik, *değerlerin çözülmesi*'nin süreklilik gösteren bir tarihidir. Kahramanlar bir kafesin içindeymişçesine bu süreç içine hapsedilmişlerdir ve ortak değerlerin bu sürekli kayboluşuna upuygun bir tutum bulmak zorundadırlar. Broch, hiç kuşkusuz tarihsel yargısının doğruluğuna inanmıştı. Bir başka deyişle çizdiği dünyanın olabilirliğinin gerçekleşmiş bir olabilirlik olduğuna inanıyordu. Ama biz onun yanıldığını ve bu çözülme sürecine koşut olarak başka bir sürecin (Broch'un göremediği pozitif evrim) yürüdüğünü varsayalım. Bu, *Uyurgezerler*'in değerini düşürür mü? Hayır çünkü değerlerin çözülmesi süreci insan dünyasının tartışılmaz bir olabilirliğidir. Bu sürecin burgacına atılmış insanı anlamak, davranışını, tutumunu anlamak... Önemli olan budur. Broch varoluşun bilinmeyen bir alanını yakalamıştır. Varoluş alanı demek bu varoluşun olabilirliği demektir. Bu olabilirliğin gerçekliğe dönüşmemesi ikincil bir sorundur.

Romanlarınızın konumlanmış olduğu uç paradokslar dönemi o halde bir gerçeklik olarak değil bir olabilirlik olarak kabul edilmelidir.

Avrupa'nın bir olabilirliği. Avrupa'nın olabilir bir görünümü. İnsanın olabilir bir durumu.

Peki ama bir gerçekliği değil bir olabilirliği yakalamaya çalışıyorsunuz, sözgelimi Prag ve orada geçen olayların imgesini niçin ciddiye alıyorsunuz?

Eğer yazar bir tarihsel durumu daha doğmamış bir olabilirlik ve insanın dünyasını açıklayıcı bir olabilirlik olarak görüyorsa onu olduğu gibi betimlemek isteyecektir. Yine de romanın değeri açısından bakıldığında, tarihsel gerçekliğe bağlılık ikincil önemi olan bir sorundur. Romancı ne tarihçidir ne de peygamber. Varoluşun araştırmacıdır.

BEN DÜNYANIN EN KARANLIK KOMEDİ YAZARIYIM

1985

M Ich bin der finsterste Komödienschreiber, den es gibt. Ein
Zeit –Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt/Von Fritz J.
Raddatz, Die Zeit, Nr 34, 16 August 1985.

T **Hüseyin Salihoğlu.** Almanca aslından çevirilen
söyleşinin konumuzla ilgili olmayan kısımları
çkarılmıştır.

Fritz J. Raddatz: Bir zamanlar her röportajın: «Neden yazıyorsunuz?» sorusuyla başladığını söylemişsiniz, ben bu soru ile başlamıyorum. Ben aslında kim yazıyor, Dürrenmatt adının arkasında kim var? ile başlamak istiyorum. Kendinizi kimi zaman «inançlı bir insan», kimi zaman «anarşist», kimi zaman Minotauros'un şahsıyla özdeşleştiriyorsunuz: «mutlu narsistle». Bunlar çok farklı adlandırmalar. Rollerin arkasında kim saklı?

Friedrich Dürrenmatt: Karmaşık bir soru. Aslında ben oynuyorum. Bir rol yazdığım zaman onu hep oynarım.

F. J. R.: Bir zamanlar bir yerde şunu dediğinizi hatırlıyorum: «Her rolde ben varım.» Bu mümkün mü? Aynı zamanda hem aziz he de orospu olunabilir mi?

Dürrenmatt: Aynı zamanda değil, art arda. Sokrates de kendisinin canide yansıdığını gördüğünü söylemişti. Bir oyun yazdığım zaman kendimi çok farklı rollerle özdeşleştiririm. Bir kuramdan yola çıkmam. Yani yazarken her şeyi bilen yazar rolünü oynamamak gerekirmiş. İnsanın yazdığı anda her şeyi bilen kişiyi oynaması normal olduğundan dolayı bu durum bana yabancıdır.

F.J. R.: Birazcık sevgili tanrı mı?

Dürrenmatt: Oyunla ilgili olarak her şeyi bilen değilmişim gibi yapıyorsam, o zaman her şeyi bilmeyeni oynamış olurum.

F. J. R.: Sizin bütün çalışmalarınız biraz vahamet dolu. Siz klasik anlamda komedi değil, hemen hemen trajedi olan pek çok şeye, her durumda felaketle sonuçlanan şeylere komedi adını veriyorsunuz. Eğer her rol benim diyorsanız ou fond, müthiş kuşkucu, hepten ısırın alaycı biri misiniz?

Dürrenmatt: Belli temel yaşantılardan hareket ettiğime inanıyorum. Kendi içimde de olan bir şeyi, çoğunlukla çelişkili olan bir şeyi, bir konu aracılığıyla canlandırmaya çalışıyorum. Ben kendi fantezimin ürünüyüm. Meselenin nasıl olacağı yazdığım sırada açıklık kazanır. Bu demektir ki, ilginç bir şekilde hepsinin vizyonuna sahibim. Eseri hissediyorum, onu fark ediyorum. Bununla birlikte yapacağım şeyin ortaya çıkmış hali beni hayrete düşürüyor. Vizyon ana motif gibi bir şeydir.

F. J. R.: Ama oyunun şeklini bilmiyorsunuz.

Dürrenmatt: Hayır. Bunu önceden bilmiyorum. Pek çok anları biliyorum, pek çoğunu bilmiyorum. Önceden pek çok kişileri de bilmiyorum. Onlar hikâyenin yazımı sırasında oluşuyorlar. Bazen ben bile şaşıyorum.

F. J. R.: «Fizikçiler»'deki deli doktorunun bizzat kendisinin deli olması.

Dürrenmatt: Mesela. Önce bir deli doktoru tasarladım. Sonra fizikçilerin katı mantıksal dünyası sadece deli bir kadınla karşılaştırılabilir. Deli bir tanrının evrenini yarattığı gibi: Böyle bir şey sadece komedi olarak yazılabilir. Komedi benim için en basitinden bilinç derecesidir. Bu arada Kleist¹ gibi kendimi özdeşleştirmiyorum; o, Penthesilea²

1. Heinrich von Kleist ((1777-1811): Alman klasik ve romantik devirleri arasında yaşamış önemli oyun yazarı, öykücü ve şair. -Ç. N.

2. Kleist'in aynı adlı oyununun kadın kahramanı. -Ç. N.

için ağladığını söylemişti. Ben nesnelerin, şahısların, yazgıların yaratıcısıyım. Bunlar için neden hiçkırıyım? Tanrı hiçkırıyor mu?

F. J. R.: Balzac kişilerinin ölümünde ağlamış; Flaubert, «Madame Bovary, c'est moi». demiş. Sizin çalışmalarınızda ayrılık, şahıs ıstırabı, hatta biraz kötü bir şey buluyorsam, doğru mu? Kişiye karşı değil, ama dünyaya karşı bir kötülük. Yani siz dünyayla dalga geçiyorsunuz.

Dürrenmatt: Ben dünya ile dalga geçmiyorum, dünya dalga geçiyor. Bugünün dünyasının çehresine baktığım zaman, şaklabanlılık görüyorum. Onu katlanacak hale getirmek için makyaj mı yapayım?

F. J. R.: Yazılarınızın pek çoğunda her türlü siyasi amacı yalanlıyorsunuz ve: «Ben kasıtlı bir devrimci, ya da dünyayı iyileştirici, ya da onun gibi bir şey değilim» diyorsunuz.

Dürrenmatt: Kasıtlı olunmaz; kasıt benim için çok naif olur. Dünya değişiyor, ama onun değişmesinde benim payım nedir, bunu bilemem. Çiftçi eker, ama hangi ekin oluşacağını bilmez.

F. J. R.: Sizin en ünlü cümleleriniz nedir: «Bir hikâye en kötü olanaklı dönüşümünü aldığı zaman sonuna kadar düşünülmüş olur.» Esasen hemen hemen bütün hikâyeleriniz en kötü ihtimalli dönüşüme sahiptir. Her birimizin içinde katil, cani ya da Hitler'in saklı olduğu konusu sizin insan imajınıza uygun mu?

Dürrenmatt: Bunu söylemek istemem. Şunu söyleyebilirim: Ölümü de betimlendiği takdirde insan kopya edilebilir. Yani ben, insanlardan bir şeyleri ayıramam: bu ölümdür. Şunu iddia ediyorum: İnsanın keşfettiği ilk şey ölüme mahkûm olduğudur. O zamandan beri insan şok içindedir, onu metafiziğe zorluyor, onu dine zorluyor, onu sanata zorluyor, onu her türlü hileye zorluyor. Ölümlü olmasının bilinci ile ölümlülüğünden kaçma arzusu uyanır içinde, yaratıcı olur, tanrı olur: yaratıcı ya da yıkıcı. İnsanın ikilemi, ölümlü olduğunu biliyor, ama ölmeyecekmiş gibi yaşıyor olmasında yatar. Bunun üzerine yaşıyor. Bugün yaşadığı evrensel bunalım önceden programlanmıştır, nasıl ortaya çıktığını bilmediğim bir bunalım.

[...]

F. J. R.: [...] Böylece komedi mi, trajedi mi sorusuna geliyoruz. Eğer doğru anlıyorsam siz bugün edebiyatta insanlara suç yüklemeyi kabul etmiyorsunuz. Bugün Hitler'e ya da Stalin'e sorumluluk yüklenmeyeceğini bir yerlerde belirtiyorsunuz. İlişkiler öyle bulanık, güçler öylesine anonim olmuştur. Böylece Hitler'den veya Stalin'den Wallenstein artık yapılmaz. Buna itiraz etmek istiyorum. Bunu ben neredeyse anlaşılmaz bir kuram olarak görüyorum. Temelde birey eylemlerinden sorumlu ya da sorumsuzdur. Hatta değiştirilir olmaya karşı kuşunuza her yerde rastlıyorum, hem insanın hem de toplumun. Brecht'e karşı uzaklığınızdan, onun düşüncesine karşı itirazınızdan mı geliyor acaba?

Dürrenmatt: Brecht Otuz yıl Savaşları'nın yazgısını canlandırmak için bir bayan kantinciye seçti. Onu canlandırdı, bu durum Schiller'de idealleştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Ben onun Wallenstein'i ile hiçbir şey yapamazdım, Wallenstein'in karargâhı gerçekten cıvık. Brecht «Artuo Ui»'de Hitler'i canlandırmayı denedi. En zayıf oyunu. Hitler, Stalin, bugün Humeyni, toplumun akıl dışı yanından gelen yansımalarıdır. Hitler ve Stalin sadece alâmetifarıkadır, sorumlu ya da sorumsuz eylemciler değil bunlar, sadece eylem ortağı ve kurban vardır. Eylem ortakları için Hitler ve Stalin sadece ortak eylemde bulunmanın bahanesidir, onlar suç ortağı olmasalardı bir Hitler ya da bir Stalin olmaz mıydı? Sadece eylem ortakları canlandırılabilir. Beni Brecht'ten ayıran şudur: O değiştirilebilecek bir dünyaya inanıyor, slogan: Doğru bilim-doğru siyaset-doğru insanlar. Ama ne insan «doğrudur», ne bilim, ne de siyaset. Dünya insanlar sayesinde değişiyor, ama insan değişmiyor ve kendini değiştiren dünyanın kurbanı oluyor.

F. J. R.: Cümlelerinizin arkasında: «Brecht pek çok şey hakkında katı biçimde düşünmediği için çok tavizsiz düşünüyor» mu var?

Dürrenmatt: Evet.

F. J. R.: Artık hiçbir şey söylemek istemediğiniz, söyleyemediğiniz için mi kamuoyundaki tartışmalara katılmıyorsunuz? Yazar Friedrich Dürrenmatt ne zaman sesini yükseltecek, oyunun, romanın, öykünün, mikrofonic oyunun dışında? Siz göreceli olarak kapalısiniz. Bunun tarih kötümserliği ile bir ilgisi var mı?

Dürrenmatt: Teşhisci karamsar olur mu? Beni belirtiden çok olay ilgilendiriyor. Siyasi düşünen kimse benim eserlerimde siyaseti her yerde bulabilir. Kabul ediyorum, Siyasi gösterilere katılmaktansa, bunlar siyasi olmaktan çok külteldir, seyircinin siyasi durumunu, o her zaman siyasidir, oyunlarının içine çekmeyi seviyorum.

F. J. R.: Düzyazı ya da oyun konusundaki kararınız: Bu sizin için ne anlam ifade ediyor? Nasıl ve ne zaman veriliyor. İnsanlar çoğunlukla hayret ediyor: Önce mikrofonik oyundu, sonra düzyazı oldu, sonra oyun. Hepsi iç içe mi geçiyor yoksa bu sizin sanatsal kararınız mı?

Dürrenmatt: Önce şöyle oluyor, eğer uzun süre düzyazı yazdıysam yeniden başka biçimlere dönmek istiyorum. Bu bir nefes almak meselesidir. İkincisi, devamlı düşündüğüm konuları yeniden ele alıyorum. Bunun sebebi yazmanın benim için müziksel bir olay olmasıdır. Yani beni rahat bırakmayan konuları değiştirmek.

F. J. R.: Hangi konular örneğin? Biraz önce insanın ölmesini en büyük konu olarak belirttiniz. Diğer konular nelerdir?

Dürrenmatt: Başkaldırma (sonsuz isyan), atlas (dünyaya katlanmak), Sisyphe (asla pes etmeme), Minotaurus (yalnızlaşan kişi), labirent (saydamlığını kaybeden ben, anlaşılmasız siyaset, anlaşılmasız teknik, kavranmaz hale gelen evren).

F. J. R.: Herhalde bunlar karşısında susuyorum diyecek kadar ileri gitmeyeceksiniz?

Dürrenmatt: Hayır, tam tersine, bunlar konu olarak bana çekici geliyor.

F. J. R.: Sizde oyuncu ögesi var mı?

Dürrenmatt: Tükenmez bir taş ocağı gibidir. Sadece biçimleyeceksiniz. Dünya bugün fanteziyi teşvik ediyor, hammadde olarak dünya benim için ilginç bir konudur. Onu edebiyatlaştırma imkânları var, gözlemlerden yola çıkarak yeni bir şey yapmak imkânı vardır. Bunu zamanımızın müthiş çılgınlığı olarak görüyorum. Çağımız beni büyülüyor.

F. J. R.: Birazcık tiyatro yazarı Dürrenmatt üzerinde duralım. Modern tiyatro tartışmalarına giriyor musunuz?

Dürrenmatt: Hayır. Ben hem tüketen hem de üreten olamam aynı zamanda. Yazmak, konsantre olmak demektir.

F. J. R.: Çağdaşlarla uyum içinde olmaksızın yazılabilir mi? Oyun yazarı olup Beckett gözmezlikten gelinebilir mi?

Dürrenmatt: «Godot'yu Beklerken» benim için dünya edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Ama ben kendi oyunlarımı Beckett olmandan düşünebilirim. Ionesco, Albee, Pinter, Frisch vs. hepsi önemli. Benim kendi gelişmem onlarsız düşünülebilir. Ama Aristofanes'siz, Yunan tragedyaları, Shakespeare, Swift, Lessing, Wedekind olmaksızın düşünemezsiniz. Bu aşağı yukarı edebi evrimsel soyağacıdır, ben de orada sallanıyorum. Aynı ağacın bir yerinde Achternbusch¹ sallanıyor.

F. J. R.: Oyun yazarı Dürrenmatt için yeni tiyatro gelişmelerini tanımamak, tiyatro uygulamalarının nasıl değiştiğini bilmemek tehlikeli değil mi? Mesela Zadek'in klasikleri ele alışı, Peter Stein'in sahnede yaptıkları, ya da Chéreau'nun Nanterre'de yaptığı?

Dürrenmatt: Bilgi edinmek tehlikeli olur. Ben onların tiyatrosunu değil, kendi tiyatromu yapmak istiyorum. Benim Zadek'e ya da Stein'a rejisör olarak ihtiyacım yok, onların da yazar olarak bana ihtiyaçları yoktur. Tiyatroda beni ilgilendiren rejisörler, sahne dekoratörleri değil, oyunculardır. Oyun sırasında onları unutursanız iyi olur.

F. J. R.: Bilinçli olarak rolleri oyuncular için yazdınız mı? Yani yazarken Giehse'yi düşündünüz mü?

Dürrenmatt: Bilinçli olan bilinçsiz olanla karışır. Yazarken oyunu düşünürsünüz. Oyuncular paletteki renkler gibidir. İhtiyaç olursa kullanırsınız. Kimi zaman bir renk, kompozisyonu parlatacak biçimde belirleyici olur. «Meteor»'da bu işi Steckel'in yapacağını kesin biliyordum. Ama yaratıcı olaylar hiç de betimlenemez.

[...]

¹ Herbert Achternbusch (*1938): Yazar, rejisör, oyuncu, oyun yazarı. -Ç. N.

Dürrenmatt: [...] Eskiden bitiş sahnedey yazıyordum. O zaman normaldi. Örneğin «Die Ehe des Herrn Mississippi» oyununu oluşturdum. Bugün benimle olan sıkıntı –*Fizikçiler*'de bugün olduğu gibi–, bir oyunla aynı zamanda «dünya formülü», dünya benzetmesi yapmayı denememde yatıyor. –*Fizikçiler*'in dünya formülünün aksine çok anlamlı olabiliyor. Buna karşın Brecht, bir oyunun da bilimsel bir ifade olacağı inancıyla, garip düşüncesini ele veriyordu, tiyatro yalın anlamlı olabilir. Seyirciye nasıl düşünmesi gerektiği önceden dikte ettirilebilirmiş. Bugün Brecht'e inanılmıyor, benim tiyatroma da inanılmıyor. Modernlerin sahne benzetmelerine artık inanılmıyor. Bunun için klasikler var. Yunanlılar ya da Shakespeare. Modernler benzetmelerle değil, oyunun gerçekleri yansıttığı parçalarla canlandırıyorlar.

[...]

F. J. R.: Sizin oyunlarınıza gelem, Sayın Dürrenmatt. Mesela, sanıyorum yazdığınız bir yerde okudum, ya da sizden duydum, klasiklerinizden biri olan «Yaşlı Kadının Ziyareti» yanlışlıkla ve önce para için mikrofonik oyun olarak yazılmış, doğru mu?

Dürrenmatt: En başında onu novel «Ay Tutulması» olarak yazacaktım. Sonra «konular içinde» bir kez daha yazdım onu. Yaşlı kadının yerine yaşlı bir erkek geri gelir, görünürde aynı, ama çok farklı bir hikâye.

[...]

F. J. R.: Oyunda kişiler rol sayesinde canlanır, yorumla yaşam bulur. Oyuncular yabancı insanların karşısında oynarlar. Seyirci sizin için bir kategori midir?

Dürrenmatt: Bizzat kendim seyirciyim. Kendim için yazıyorum. Yazarken bir tür rol rejisi uyguladım, ondan sonra oyuncularla olan çalışmalar, provalar gelir, tartışmalar, darboğazlar, düzeltmeler, değişiklikler. Bir oyun oyuncularla ortaya çıkar. Eskiden bütün provalarda bulunurdum. Zürih Tiyatrosu'nda hep müdahale ederdim, çoğunlukla rejî uygulardım. Ondan sonra genel provanın şoku. Birdenbire seyirciler gelir, Sanki ansızın yatak odasına yabancı insanlar girmiş gibi. Genel prova ile benim için tiyatro çalışması son bulur. Galayı hesaba katmıyorum. O seyircinin karşısında oluyor. Fakat gala seyircisi seyirci değildir. Çok fazla sosyete ve her şeyden önce –affedersiniz– eleştirmen. Eleştirmen en kötü seyircidir, öyle olmasa eleştirmen olmazdı. Temsil bir olaydır. Bir olayı yaşamak, aslına bakarsanız aynı zamanda yaşamak ve eleştirel olmak mümkün

değildir. Esas izleyici galadan sonra gelir. Bu herkesten oluşabilir. Ne gala seyircisine, ne de herkese yazılabilir. O halde seyirci nedir? Bilmiyorum.

F. J. R.: Seyirciniz birinci derecede alman seyircidir. Siz bir nevi konuk işçi misiniz?

Dürrenmatt: Evet konuk işçiyim.

F. J. R.: Yurt dışı için yazıyor olmanız sizin için hiç rol oynadı mı? Böyle bir şey Arthur Miller için, Günter Grass için ve Sartre için geçerli değil. Onlar önce kendi ulusları için yazıyorlar.

Dürrenmatt: Almanya'yı yabancı ülke olarak hissetmiyorum. Tuhaf ama öyle hissetmiyorum. Her zaman alman kültürü içinde bulundum. Kendimi Fransa'da yabancı ülkede hissediyorum. İtalya'da da kendimi ecnebi olarak hissediyorum, ama Almanya'da ve Avusturya'da değil. Kendimi dil sayesinde evde hissediyorum. İsviçre Almancası Orta Yüksek Almancadır, Yüksek Almancanın eski bir biçimi.

F. J. R.: İsviçrelilerle konuşunca –Frisch olsun Otto F. Walter ya da Adolf Muschg olsun– bu rol değişimini görürsünüz: Bir yandan onlar alman dili kültürünün parçasıdır. Ve birdenbire: «Ben İsviçreli olarak» deniyor. Siz Frisch'le bir zamanlar çok yakın dosttunuz. Bu konuda onunla hiç konuştunuz mu?

Dürrenmatt: Neden İsviçreli olarak bu konuda konuşalım? İsviçre'nin siyaseti bizi yeteri kadar kızdırıyor, ayrıca karşılıklı olarak da birbirimizi kızdırıyoruz. Herkes kendi tarzında kızıyor. Frisch toplumla anlaşmazlık içindedir. O kendi meselesi, avın avcının meselesi olduğu gibi bir şey. Herkes onun hedef tahtası olabilir, ben de onlardan biriydim. Benim için toplum bir sorundur, toplumun karşısında değilim, onun bir parçasıyım. Brecht gibi. Ancak Brecht için sorun çözülebilir görünüyordu, benim için değil. Çözumsuz bir sorun paradokstur, görünüşü ise grotesk. Kapitalizm benim için insan doğasının bir ifadesidir. İnsan doğası korkunçtur. Marksizm entellektüel bir düşünce, ama insan doğası karşısında her zaman başarısızlık gösterir. Bu da korkunç, ama daha korkunç değil. Frisch, İsviçre ile de anlaşmazlık içindedir, benim için İsviçre paradokstur. Siyasi bakımdan küçük bir devlet benim için büyük devletten ya da süper güçten daha

akıllıca bir buluştur. Nerede bir küçük devlet çılgınları oynuyorsa yanlış icat edilmiştir, Lübnan gibi. İsviçre'yi iyi bir buluş olarak görüyorum. O nedenle bu buluşa karşı ne denli aptalca muamele yapılırsa o denli şiddetli protesto ediyorum. Yeni fikirler karşısında korunmak için eskiler muhafaza edilmek istenirse. Oğlunun askerlik görevini reddetmesinden gurur duyuyorum, İsviçre'yi ordu olmadan da düşünebiliyorum. İçtenlikli bir İsviçreliyim. Çünkü İsviçre biraz groteskli: Ebediyen tarafsız kalma denemesi bana bir kadının hem kerhanede para kazanıyor olmasını, hem de bakire kalmak istemesini hatırlatıyor. Bir İsviçre groteski var, bir de Almanya groteski var.

F. J. R.: Bir de Amerikan

Dürrenmatt: Bir de Amerikan. Siyasi bakımdan en çok Amerika'dan korkarım. «Achterloo»da şu espriyi yaptım: Histeriklere karşı damar sertleşmesi uzmanlarının bulunduğu gösterdim. Histeriklerle kastettiğim Amerikalılardır.

F. J. R.: Başkalarıyla ilgili önemli miktarda suçamalar yaptınız. Friedrich Dürrenmatt'la ilgili suçlamalar da yapar mısınız?

Dürrenmatt: Benim en önemli hatam, şimdinin komiğidir, onu belli bir yere oturtamayışımıdır. Brecht'in başarısı nedir? Ben genç Brecht'in hayranıyım, anarşist Brecht'in. Ondan sonra kendisini komünist olarak dogmalaştırdı, Claudel'in Katolik olduğu gibi. Sanıyorum insanları çok fazla güvensizliğe sevkettim, gerçekte ne düşündüğüm pek anlaşılmıyor. En önemli şey satır aralarında, ve satır aralarında ne olduğu bilinmiyor. Esasen geniş etkisi olan bir oyun yazarı olmak için kendi isteğiyle düşünür oldum, bunu yakaladığım yerde yanlış anlaşılma ile karşılaşıyorum. Yaşlı Kadın suç üzerine bir oyundur ve Fizikçiler de Ödipus üzerine, hepimizin olduğu gibi. Dehşetten kaçıyoruz ve bununla da onu yaratıyoruz. Bana her zaman saf bir insan olarak bakılmıştır, oysa ben o değilim. Elbette bir yanıla güçlü komedyenim. Yazmak benim için her şeyden önce düşünmek demektir, bu nedenle çizgi dışında düşünme tehlikesine doğru gidiyorum: çoğunlukla beni düşünmemin sonuçlarına götüren dolambaçlı yolu göstermeden yazmak. Ben ideolog karşıyım. Beni insanın sınırı ilgilendiriyor, onun bilgi olanağının sınırı, onun tehlikede olması, onu tehdit eden görünmez tehlikeler. Gülmüşlüklerden dolayı başarılı olmayan keskin akıllı insanları canlandırmayı tercih ediyorum. Ya da

doğruluğu anlamsızlığa sürüklüyorum. Belki de kendimi anlamsızlığa sürükledim, kendimi kendi dünyamda hapsedtim: kendi özgürlüğüm.

F. J. R.: Kendi düşünce sisteminizi tanımlasaydınız, ona ne derdiniz?

Dürrenmatt: İdeologlara ve her tür inananlara karşı isyan halinde bir yazar. Tanrı benim için düşünülür olmaktan çıktı. Bu bir düşünsel doğruluk meselesidir. Onun yaratıldığı düşünce sisteminin enkazlarından kendi dünyamı yaratmaya çalışıyorum: İsyen etme biçimim. Ama ben nihilist değilim. İnanç olmadan işin içinden çıkamıyorum. Dünyadaki gerçeği bilmiyoruz, sadece gerçeğe yaklaşımları biliyoruz. Beni aydınlatana inanmak için tekrar tekrar hamle yapayım diye zorlayanlar oldu.

F. J. R.: Sartre ve eserinin sizin için bir anlamı var mı, ilgilendiğiniz birisi mi?

Dürrenmatt: Onu şahsen tanıdım, Moskova'da. Onunla «Şeytan ve Sevgili Tanrı» üzerine uzun bir konuşma yaptık. O benim için bir Fırtına ve Tepki¹ oyunuydu. O çok değerli fantastik bir insandı. O zaman çok eğlenmiştik. Gece yarısında Simone de Beavoir ile birlikte bana geldi, pardesülerinin altında bardak ve votka saklamışlardı. Çok temiz bir insandır. Ama onun felsefesiyle pek bir şey yapamam. O bir Voltaire'dir. Ben Voltaire değilim.

F. J. R.: Ya?

Dürrenmatt: Bana en yakın olan Lessing. Karl Barth'ın dogmatikliği ile ateist oldum. O katı mantığı ile tanrıyı o derece anlamsız hale getirdi ki, artık onu düşünemez oldum ve beni artık aydınlatmıyor. Sonra Kierkegaard, öznel cesurluğu. Her kitaba bir karşı kitap yazmak gibi çılgın bir çalışma.

F. J. R.: O da bir karanlık filozof. Konuşmanın başına döndük: Sizle karanlık, bulanık bir şey var mı?

¹ Alman edebiyatında 1770'lerden 1785'lere kadar süren edebî akım: Sturm und Drang -Ç.N

Dürrenmatt: Ben kendimi hiç de öyle hissetmiyorum. Ben aslında çok neşeliyim. Şakayı, mizahı severim, ama astar karanlık çekilmiş. Kuşkusuz dünyanın en karanlık komedi yazarı benim. Ama bu benim hastalığımla da ilgilidir. Şeker tedavi edilmez bir hastalıktır. [...] Karanlık, bulanık konusunu konuşurken bazı sınırlamalar yapmak istiyorum: Ben bir grotesk yazarıyım, ama absurd yazarı değilim; absurdu sevmiyorum, çünkü o «anlamsız» demektir. Ben bu dünyayı grotesk olarak hissediyorum, absurd olarak değil. Burada büyük fark var.

F. J. R.: Yani daha çok mikroskopla gözlemleyen doktor, gözlemlediğinin parçası olmayan ve ona acımayan bir doktor mu?

Dürrenmatt: Acıyan gözlemci, izin verirsiniz; her ikisi de. Acıyı da nesnelleştirebilmek gerek. İzin verirsiniz bir örnek vereyim: Isenheim mihrabı. Cüzzamlılar için yapılmış bir çarmıha gerilme. Bu resmin çılgın yanı: Tanrı da aynı şekilde cüzzamlıdır. Bu cüzzamlılar için bu tanrı haklı olarak çarmıha gerildi: Tanrı onlara cüzzamı gönderdi. İşte benim için sanat olabilecek şey budur. Bu, içine bir kez bakmaya cesaret edilecek bir ayna. Bu aynaya bakmaya cesaret edemezsek, yazıklar olsun.

Kundera Hans Magnus Enzensberger Carlos Fuentes Hugo
Frisch Veli Kanik Milan Kundera
Vladimirovic Mayakovskiy
Grillet Nathalie Sarraute
Bachmann Jules Supervill
William Butler Yeats Guillaum
Butor Yahya Kemal Bey
Benin Albert Camus
Arrenmatt Jean-Paul Sartre
Frisch Edward Morgan Fo
Hofmansthal Eugène Ionesco
Thomas Mann Heinrich Ma
Robert Musil Ezra Pound
Thomas Stearns Eliot Arn
Supervill Virginia Woolf
Guillaume Apollinaire Ingeb
Paul Valéry Bertolt Brecht
Kemal Ataturk

ISBN 975 - 533 - 117 - 4



9 789765 331171