cogito

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler

Çeviren: Neyyire Gül Işık

2. baskı

YKY
Yapı Kredi Yayınları

SANATIN İNSANSIZLAŞTIRILMASI ve ROMAN ÜSTÜNE DÜŞÜNCELER

José Ortega y Gasset (1883 Madrid – 1955 Madrid) Madrid Üniversitesi Edebiyat ve Felsefe Fakültesi'ni bitirdi, aynı üniversitede Felsefe Tarihi doktorasını verdikten sonra Marburg Üniversitesi'nde H. Cohen ve P. Nathorp yönetiminde araştırma yaparken Yeni-Kantçı felsefe okulundan etkilendi. 1910'da ülkesine dönerek Madrid Merkez Üniversitesi'nde metafizik profesörü oldu. Gazete yazıları, kitapları ve çıkardığı dergilerle felsefe kültürünün gelişmesini misyon edindi. *La Revista de Occidente* bu dergilerin en tanınmışıdır. İç savaşın çıkmasıyla İspanya'dan ayrılan Ortega y Gasset, önce Fransa sonra Arjantin'de yaşadı.
1945'te dikta altındaki İspanya'ya döndü ve üniversitede görev almayarak "Hümanizma Çalışmaları Enstitüsü"nü kurdu.
Ne söylediği kadar nasıl söylediğine de önem veren bu İspanyol filozof, Camus'ye göre "Nietzsche'den sonra belki de en büyük Avrupalı yazar"dır, Husserl ise onu "yeni İspanya'nın eğiticisi" olarak tanımlamıştır. Felsefeyi tarih ve toplumdan başka yaşamın tüm alanlarına (aşk, kadınlar, boğa güreşi vb.) uygulamış, ünlü "Ben kendim ile ortam koşullarımın toplamıyım" deyişiyle varoluşçuluk akımını temellendiren düşünürlerden biri olmuştur. Ülkesinin tarihsel koşullarını ve güncel konumunu herkesçe anlaşılır bir dille yorumlarken, söyleminin düşünsel içeriğinin yanı sıra biçemini de gözetmiştir. İspanya'nın Avrupa düşüncesine sunduğu büyük katkıyı oluşturur; ülkesinin kültür varlığına damgasını vurmuş olan, etkisini hâlâ sürdüren bir düşünür, bir eğitmen, bir hoca, bir gazete yazarıdır, anlatımında aynı zamanda bir salon adamının inceliğini ve nüktedanlığını sergiler.
Başlıca yapıtları: *Adán el paradiso* (Âdem Cennette) 1910; *Meditaciones del Quijote* (Don Quijote Üzerine Düşünceler) 1914; *El tema de nuestro tiempo* (Çağımızın Konusu) 1923; *España invertebrada* (Omurgasız İspanya) 1922; *La deshumanización del arte* (Sanatın İnsansızlaştırılması) 1925; *La Rebelión de las masas* (Kitlelerin Ayaklanması) 1929; *La misión de la universidad* (Üniversitenin Misyonu) 1930; *Historia como sistema* (Sistem Olarak Tarih) 1935. Ortega y Gasset'in bitiremediği büyük yapıtının derslerinde de kullandığı uzun bir bölümü 1957'de *El hombre y la gente* (İnsan ve Herkes) başlığıyla yayımlandı.

Neyyire Gül Işık Ortaöğrenimini İstanbul İtalyan Lisesi'nde yaptı, İtalya'da Floransa Üniversitesi Edebiyat ve Felsefe Fakültesi'ni bitirdi. 1971'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde görev alarak akademik kariyerini aynı kurumda gerçekleştirdi (1981'de Doçent, 1988'de Profesör). 1997'den beri İspanya'da Madrid Complutense Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı dersleri veriyor, çevirmenlik uğraşını sürdürüyor. *Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar* (1978) ve *İspanya, Bir Başka Avrupa* (1991) başlıklı kitaplarından başka, çeşitli düşün ve edebiyat dergilerinde İspanyol ve İtalyan edebiyatı ve dilbilim konulu çok sayıda inceleme yazısı yayımlandı.
Başlıca çevirileri: İ. Svevo'dan *Zeno'nun Bilinci* (Azra Erhat Çeviri Ödülü), *Yaşlılık*, *Hayat İşte*; İ. Calvino'dan *Varolmayan Şövalye*, *Paris'te Bir Münzevî*; L. Sciascia'dan *Oyunun Kuralı*; Juan Goytisolo'dan denemeler (*Yeryüzünde Bir Sürgün* – seçki), *Osmanlı'nın İstanbul'u*, *Ara Perde*; A. Tabucchi'den *Gittikçe Geç Olmakta*, Ortega y Gasset'ten denemeler (*Tarihsel Bunalım ve İnsan* – seçki), *İnsan ve Herkes*, *Üniversitenin Misyonu*, *Kitlelerin Ayaklanması*, *Sistem Olarak Tarih*; V. Blasco İbáñez'den *Mahşerin Dört Atlısı*, *Fırtınadan Önce Şark*; A. Muñoz Molina'dan *Ne Mutlu*.

José Ortega y Gasset'in
YKY'deki kitapları:

Sevgi Üstüne *(1995)*
Avcılık Üstüne *(1997)*
Üniversitenin Misyonu *(1998)*
Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler *(2012)*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler

Çeviren:
Neyyire Gül Işık

Deneme

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3492
Cogito - 191

Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler / José Ortega y Gasset
Özgün adı: La deshumanización del arte e ideas sobre la novela
Çeviren: Neyyire Gül Işık

Kitap editörü: Ersel Topraktepe
Düzelti: Ömer Şişman

Kapak tasarımı: Nahide Dikel - Elif Rifat

Baskı ve Cilt: Ertem Basım Ltd. Şti. / Ankara
Tel: (0312) 640 16 23
Sertifika No: 26886

Çeviriye temel alınan baskı: José Ortega y Gasset, Obras Completas,
tomo III, p. 845-908. Taurus España, 2005
1. baskı: İstanbul, Ocak 2012
2. baskı: İstanbul, Nisan 2013
ISBN 978-975-08-2155-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2010
Sertifika No: 12334
© Herederos de José Ortega y Gasset
Bu kitabın telif hakları Kalem Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

Sanatın İnsansızlaştırılması• 17

Roman Üstüne Düşünceler • 57

Bu kitapta yer alan "Sanatın İnsansızlaştırılması" başlıklı deneme, ilk kez, Neyyire Gül Işık'ın hazırlayıp çevirdiği *Tarihsel Bunalım ve İnsan* (Metis Yayınları, 1992) adlı kitapta "Sanatın İnsanı Dışlaması" başlığıyla yayımlanmıştır.

Sunuş

Kitabımız çağdaş İspanyol filozofu José Ortega y Gasset'in (1983-1955),[1] genelde değişik anlatımlarıyla sanat olayı, özellikle de çağının Avrupa sanatı üstüne irdelemelerini içeren "Sanatın İnsansızlaştırılması" ve "Roman Üstüne Düşünceler" başlıklı iki denemesinden oluşuyor.

Ortega'nın tüm yapıtlarında olduğu gibi, burada denemenin kendisi, düşünsel niteliklerinin yanı sıra, yazınsal özellikler de sergiliyor. İrdelerken, irdelediği konuyu okuruna öğretmeyi, öğretirken düşündürmeyi amaç edinmiş olan filozof, yazısını aynı zamanda hoş gelişimli, oyalayıcı bir biçem çerçevesinde geliştiriyor; örneğin:

> "Ruhumuzun ta derinine işleyen tablolar, 'tablo seyretmeye' gittiğimiz müzedekiler olmayabilir de, belki hayatın bizi çok daha farklı kaygılarla sürüklediği bir odadaki önemsiz bir resim olur. Konserdeki müziğe dikkat etmeyebiliriz de, sokakta, kendi düşüncelerimize dalmış giderken bir âmâ çalgıcıdan işittiğimiz notalar gelip ruhumuzun bam telini titretir."

Avrupa kıtasının bir ucunda, bir kıyısında kendine özgü yer tutan, Avrupa kültürünü kendince algılayan ve yirminci yüzyı-

1 José Ortega y Gasset'in yaşam öyküsü ve çalışmalarının tamamı için bkz. Ortega y Gasset. *Tarihsel Bunalım ve İnsan*, Haz. Neyyire Gül Işık, Metis İstanbul 1992. Filozofun başyapıtı sayılan *Kitlelerin Ayaklanması* (İş Bankası yay., İstanbul 2010) ile *İnsan ve Herkes* (Metis, İstanbul 1998), *Üniversitenin Misyonu* (YKY, İstanbul 1998), *Sistem Olarak Tarih* (İş Bankası yay., İstanbul 2011) dilimize aynı çevirmenin aktarımıyla yayımlanmıştır.

lın ilk çeyreğinde henüz yeterince tanımayan İspanyol insanını dünyaya, Avrupa'daki düşünce ve sanat akımlarının evrimine açmaya yönelen Ortega'nın eğitici tavrı –düşünsel içeriğinden bağımsız olarak– aslında yirmi birinci yüzyıldaki Türk okuru için de hâlâ ilginç olmakta.

İki denemenin arasında bir bütünleyicilik bağı bulunuyor. İkisi de 1925'te yayımlanmış, o zamandan beri her biri Ortega'nın daha önce gazetede basılmış ve konularına göre öbeklenmiş denemelerini içeren değişik kitaplarında genellikle ikisi birlikte yer alıyor. J. Martínez Cachero gibi uzmanlar, onların eşzamanlı olarak ve birinden öbürüne gidip gelerek kaleme alınmış oldukları fikrindeler. Çünkü "Sanatın İnsansızlaştırılması"nda görsel sanatlar geniş oylumlu olarak irdelenirken, roman sanatına pek az, o da uzaktan değiniliyor; nedeni Ortega'nın roman türüne ilişkin düşüncelerini "Roman Üstüne Düşünceler"e saklamış, ayrı bir bağlamda, bağımsız olarak ele alarak geliştirmeyi yeğlemiş olmasıdır.

Ortega'nın sanat olayına yaklaşımı en derin bir varoluşsal ciddiyetin, diyebiliriz ki bir etik tavrın sonucudur:

> "Sanat gündelik yaşamın gerçeğinden ve bizi kuşatan bayağılıktan özgürleşmek, yaşamımıza bir anlam verebilmek içindir. İnsanoğlu tekdüzelikten, adilikten, gevşeklikten kaçış yolu arar durur. O nedenle kendi ortamından yola çıkarak yeni şeyler yaratmaya yönelir, kendi kendini arayışına bir yanıt olsun diye eserinde kendini dışa vurarak benliğini dile getirir. Başka yoldan dışa vuramayacağı şeyleri eserinde şekillendirir: Öyle, çünkü yaratı olmayan yerde doğum yoktur, doğum olmayınca da yaşam yoktur. O nedenledir ki, eser veren sanatçılar her zaman için var olagelmiştir, çünkü eser yaratarak, benliklerinin kendilerinin bile bilmedikleri en mahrem yönlerine bir karşılık vermişlerdir.
>
> "Sanatlar, benliğini ifade edecek formüle başka yoldan ulaşamayan insanoğlunun kendisini anlatmasına yarayan soylu birer duyu organıdırlar (...) Sanat sorununun tipik özelliği çözümsüz olmasıdır. Çözümsüz olduğu içindir ki, insan onu değişik yanlarını ayrıştırarak kucaklamaya çalışır, böylece sanatların her biri sorunun özgün bir yanının dile getirilmesidir."

Dolayısıyla sanatçı, insanlığın dışa vurmayı beceremediği duyguları dile getirme ihtiyacını duyan kişidir ve bunu eseriyle gerçekleştirir. İşte temelindeki o derin, o ciddi nedenden ötürü, Ortega sanatın bir oyun olmadığını vurgular:

> "Sanat bir zorunluk değildir, keyifli bir kapristir: Sanat eserinin dışında hiçbir gereklilik yoktur ki bizi ona yöneltsin, zorlasın (...) Madem sanat dışsal bir gerçeğe yaslanarak yaşayamıyor, o halde varlığını kendi kendisine dayanarak haklı göstermek zorundadır. O haklılık nedeni ancak bir tane olabilir: Zevk vermek. Sanatların her biri dolu dolu var olabilmek için, diğerlerinden farklı bir sanat olabilmek için, kendisinden başka kimsenin veremeyeceği zevki sağlamalıdır.
>
> Sanat da aşk gibi, mahrem bir olaydır, dışarıdan gelme değil, içten doğma; o nedenle anlamını kendisinin dışındaki fiziksel gerçeklerde arayamaz, arasa bile bulamaz."

Oysa çağın sanatının "en sivri, en vahim, en derin" özelliği, sonuçları açısından sanatın "önemsiz bir şey" olarak görülmesi:

> "(...) Olay sanatçının kendi yapıtıyla ya da işiyle pek ilgilenmemesi değil, onlarla asıl büyük bir önemleri bulunmadığından ötürü ve bulunmadığı oranda ilgilenmesi."

Yeni sanatların Ortega'yı kaygılandıran yanı anlatımsal biçimleri ya da içerikleri değil, sanatçının kendi ciddiyetini, kendi derin yüklenimini yitirmiş olması. Düşünüre göre ciddiyetsizlik, derinlikten, sorumluluktan kaçış, toplumda ya da üniversitede olduğu gibi, sanatlarda da asıl sorun: Doğrudan doğruya bir temellendirme, hayat karşısında bir esasa ilişkin bir yaklaşım sorunu.

İki denemenin tarihsel ortamı olan 1920'li yıllarda sanat dalları acaba Avrupa'da ve İspanya'da ne konumdaydı?

Kimi tarihçilere göre, Birinci Dünya Savaşı yirminci yüzyılın gerçek başlangıcı olmuştu, özellikle de kültürde. İki Dünya Savaşı arasındaki yıkıntı ve yeniden yapım ortamında –izm'ler ya da öncü sanatlar çağı açılmıştı. O çağ aslında daha önceden, sava-

şın arifesinde, İtalya'da 1912'deki Fütürist Manifestosu'nun yepyeni, sarsıcı ve kavramsal şiddet öğeleri içeren arayışı ile ufukta belirmişti. O yöneliş İspanya'ya Ramón Gómez de la Serna'nın* gençlik yapıtlarında ve yönettiği *Prometeo* dergisinde yansımıştı. İspanya'nın katılmayarak yansız kaldığı savaştan sonra dadaizm, arı şiir ya da *creacionismo*** ve *ultraismo****, özellikle de ilk manifestosu 1924'te ortaya çıkan gerçeküstücülük gibi eğilimler doğdu.

O öncü akımlar içerikleri açısından, bütün benzerleri gibi, zamanında anlaşıldılar ya da anlaşılmadılar, alkışlandılar ya da yerildiler, yerden yere vuruldular. Ancak en önemlisi olayın biyolojik normallik çerçevesinde algılanması, üstlenilmesi ve açıklanmasıdır ki, Ortega'nın "Sanatın İnsansızlaştırılması" ile yapmak istediği de budur: Ne öfkeye ne coşkuya kapılarak, yalnızca filozofça bir tavır içinde, salt "anlayabilme ve açıklayabilme zevki için" irdelemek.

Sözü kitabın tarihsel arkaplanına getirirsek, İspanya'da Primo de Rivera diktası dönemine rastlar, ama Ortega'nın Avrupa'yla yakından ilgili olduğunu göz önüne alarak, onu savaş sonrasının ve 1920'li yılların sorunsal, hayat dolu, pırıltılı iklimiyle ilintili görmek daha yerinde olur.

1925'te Ortega, Avrupa'da 1916'dan beri havada, özellikle de sanat alanında algılayıp duyumsadığı "yeni duyarlık"ın özelliklerini belirlemeye çalışır:

"Kitabım bir savunma değildi, öngörü de değildi, yalnızca bir tanıydı" diyecektir sonradan.

Tarihsel açıdan, görünürde "yalnızca" çağın getirdiği yeni bir duyarlık biçimini ortaya çıkarmak söz konusudur, "yeni sanat"ın ne anlama geldiğini anlatmak, tarihini yazmaktır. Yeni

* Ramón Gómez de la Serna Puig (1888-1963): İspanyol öncü akımından gazeteci ve yazar. Kurup yönettiği *Prometeo* dergisindeki yazılarıyla on dokuzuncu yüzyıl sonu Fransız ve İngiliz edebiyatından aldığı esinle İspanyol yazınının ufkunu yenilemeyi amaçlamıştır. (ç.n.)

** *Creacionismo:* Şilili şair V. Huidobro ve Fransız P. Reverdy tarafından, Avrupa yirminci yüzyıl başının öncü ve deneyimselci akımlarıyla bağlantılı olarak ilkin Paris'te geliştirilmiş, 1919'da İspanya'ya aktarılmıştır. (ç.n.)

*** *Ultraismo*: 1918'de İspanya'da doğmuş, on dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren İspanyolca şiire egemen olan modernizme karşı çıkmak amacıyla geliştirilmiştir. (ç.n.)

duyarlığı yansıtmak çağın seviyesini tutturmak anlamına gelir, daha doğrusu olmazsa olmaz koşuludur onun.

Peki Ortega'nın onca tartışılan yeni sanatlar karşısındaki tutumu nedir? Yeni duyarlığı getirdiği olanaklar, açılımlar bakımından desteklemekten yanadır, ama sonuç olarak sanat alanındaki dışavurumlarına arka çıkmak kaygısında değildir, yansızlığını korumayı yeğler. O bağlamda "geri dönmenin olanaksızlığını" belirtir Ortega: Olmuş ve olmakta olanda bir "gereklilik" mevcuttur, o da Alman felsefesiyle yoğrulmuş düşünürün sevdiği terimle *Zeitgeist*tır, yani çağın ruhu. O ruh her alanda belli eder kendini:

> "(...) her tarihsel çağın tüm dışavurumlarında kendi kendisiyle sımsıkı bir dayanışma içinde bulunuşu şaşırtıcı, gizemli bir şeydir. En değişik sanatlarda aynı esin, aynı biyolojik biçem nabız gibi atar. Genç müzisyenin hiç farkına varmaksızın seslerle gerçekleştirmeyi amaçladığı şey, çağdaşı olan ressam, şair, tiyatro yazarınınkiyle aynı estetik değerlerdir. Ve bu sanatsal anlam eşliği, kaçınılmaz biçimde aynı toplumsal sonucu verecektir."

Ömrünün büyük bir bölümünde felsefi düşüncesini gazetelerde deneme yazılarıyla dile getiren Ortega 'nın bu kitabı da Madrid'in ünlü *El Sol* gazetesinde 1 Ocak 1924'ten itibaren basılan bir dizi yazının toplamı olarak ortaya çıkmıştır. Kendisinin de belirttiği gibi, o yazılar "kararlı bir biçemsel iradeye" uyar, yani yöneldiği okur kitlesine, onun algılayış biçimine göre şekillenir, göndermeleri, değinmeleri ona göredir. Ve sanat uzmanı olmayan bir aydının hiç uzmanlığı bulunmayan bir okura adadığı metindir. Ne var ki Ortega kendini uzman saydığı bir alanda açık seçik görülebilen başka, daha geniş bir alanda bir eğitsel tutum sergiler: "Hayat konusunda uzmanlık" alanında.

Tek tek bölümlerin temelindeki yazılarda niyetlerin açıkça dile getirilmesi, düşüncelerin çizgisel gelişiminden baskın çıkar: Kitabın bölümlerini oluşturan her yazı kısa hatırlatmalarla başlar, böylece zaman içindeki kesintilerin engelini aşarak, yazıdan yazıya süreklilik içinde geçmeye olanak sağlar. O nedenle

pedagojik yineleme havası gazete yazılarında tuhaf kaçmaz, ancak kitapta yineleniyor olması zamanında eleştirilmiştir.

Resmî çizgiden ya da grup yönelişlerinden ayrılan aydınlarını kolay bağışlamayan ülkesinde Ortega'ya zamanında yöneltilmiş, hâlâ da yöneltilen eleştirilerden yalnızca biridir bu. Kurup yönettiği ve varlığını bugün hâlâ sürdüren *Revista de Occidente* dergisinin yayın amaçları arasında zamanında şöyle bir saptayım yer almıştır:

> "İspanya'da ve İspanyolca konuşulan Amerika ülkelerinde giderek artan sayıda kişi fikirleri ve sanatı keyifle, dinginlikle seyreylemeyi dilemekte."

Başka bir deyişle Ortega "dünyanın ne yöne gittiği" konusunu "her türlü politikaya sırtını çevirerek" açıklamayı görev olarak üstleniyor. Böyle filozofça, politikadan bağımsız kalma kaygısı toplumsal ortamın giderek sertleştiği, kamplaşmanın giderek keskinleştiği İspanya'da bir aydın için bağışlanamaz bir suç oluşturacaktı. Bu denemelerin yayımlanışından ancak altı yıl sonra, 1931'de II. İspanyol Cumhuriyeti'nin ilan edileceğini hatırlamak yeter. Düşünürün canla başla desteklemiş olduğu yeni rejim, çok geçmeden, giderek şiddetlenen kanlı hesaplaşmaların ortamına dönüşecek, Ortega da çok geçmeden o ünlü "Bu değil, böyle olmaz!" feryadını koparark kendini geriye çekecekti. O tavrı kuşkusuz iki tarafça da reddedilmesi sonucunu doğuracaktı. Ortega'ya çeşitli yollardan yapılan eleştirilerin gerisinde, düşüncesinin içeriğinden çok önce, kuşkusuz onun çok ilerisinde, çağın tarihsel gelişimi göz önüne alındığında kolayca anlaşılacak ve anlayışla karşılanması gereken bir siyasal tavır yatmaktadır.

İkinci denemeyi oluşturan "Roman Üstüne Düşünceler" de haliyle aynı temellendirmeye uyar:

> "Sanat yapıtı, doğrudan doğruya felsefe olma, siyasal mesaj olma, toplumbilimsel inceleme ya da ahlaksal vâz olma amacını güdemez. Romandan başka bir şey olamaz, iç evreni kendisini aşıp başka hiçbir şeye dönüşemez."

Romana ağırlıklı, hatta boğucu olarak, başka ortamlara ait olan, o yüzden estetik bir yaratının alanına uymayacak öğeleri yüklemek doğru değildir: İster siyasal, isterse ideolojik, isterse simgesel ya da yergisel olsun, o etkinlikler öyle bir doğaya sahiptirler ki, kurgusal düzlemde uygulanamazlar, ancak her bireyin sahici ufkuna gönderme yapmakla işlerlik kazanırlar.

Ortega, denemesinde, o sıralarda ideolojik içerikli yayımlara olan talebin artmasına karşılık, roman satışlarının gerilemekte olması gözleminden yola çıkarak roman türünün krizinin nedenini araştırıyor. O nedeni artık yeni konular bulmanın olanaksızlaşmasına, eskilerin yinelenmesinin de bıkkınlığa yol açmasında görüyor:

> "Kimi dostlarımdan, özellikle de bazı genç yazarlardan bir roman yazmakta olduklarını işittiğimde, bunu nasıl olup da sakin bir ses tonuyla söylediklerine pek şaşıyor, onların yerinde olsam tir tir titrerdim diye düşünüyorum. O sükûnetin altında büyük çaplı bir bilinçsizliğin yattığından kuşkulanıyorum. (...) Sanat yaratısının yalnızca adına esin ya da yetenek denilen o öznel ve bireysel kabiliyete bağlı olduğunu varsaymak, boş hayallere kapılma ve sorunu rahatça ortadan kaldırma isteğinden başka bir şey değildir."

Ancak türün krizde olması başka şeydir, can çekişiyor olması başka şey.

Eğer roman tür olarak varlığını sürdürmek istiyorsa, konunun bıraktığı boşluğu başka öğelerle doldurması gerekecektir ve gerek romancı gerekse yazın eleştirmeni o doğrultuda elinden geleni yapmak durumundadır. Romanın kimi özellikleri, en çok da romantik ürünlerinin halk arasında yaygınlaştığı on dokuzuncu yüzyılda, olanaklarının doruğuna ulaşmıştır ve şimdi, 1925'te artık tükenmiş, kendi kendini tekrarlamaktan başka çaresi kalmamıştır.

Dramatik ilgi denen şey aslında romana başlı başına bir estetik değer katmaz, ancak romanın işlevindedir, bir mekanik gereğidir onun:

> "Bir sanat yapıtını kurtaran şey asla konusu değildir, tıpkı bir heykele değerini veren şeyin maddesindeki altın olmadığı gibi."

Ortega o bağlamda ilkin Fransız ve İspanyol tiyatrosunu karşılaştırır, her biri kendi seyircisinin arayışlarına karşılık veren, birbirinden apayrı, hatta zıt temellendirmelere dayanır onlar. Fransız trajedisi, birtakım yüce vakar örneklerini seyrederek ibret almaya istekli, kendi kendini mükemmelleştirmeye hevesli bir seyirci kitlesi içindir. O türde, davranışları ve sözleri en iyi şekilde düzenleyecek kuralın arayışı gözlemlenir, "Fransa'nın, kuşaklar boyunca yaşamını ve soyunu pırıl pırıl perdahlamasına olanak sağlamış olan o seçkinlik arzusu, düşünce yoluyla nitelik kazanma dileği kendini belli eder." İspanyol seyircisi ise, tersine, aşırılık, kendini tutkuya kapıp koyverme derdindedir, ateşli ve hareketli dramları yeğler. Sonuçta, tiyatro yapıtlarının o zıt özellikleri, birbirine taban tabana zıt iki yaşamsal tavrın ürünüdür.

"Ağırdan alan, yoğun" bir türdür roman. Konuların işleniş temposu açısından, Ortega, Dostoyevski ile Proust'u karşılaştırır: Rus romancısının yapıtları ağır gelişimlidir, yine de bir o kadar yoğundur. Çünkü "yoğunluk serüven üstüne serüven yığmakla değil, her bir serüvenin en ufacık bileşenlerinin bol miktarda sunulmasıyla sağlanır." Ancak ağır anlatım Proust'ta aşırılığa varır, "handiyse hareketsiz, gelişimsiz ve gerilimsiz bir dizi durağan düzlemlere dönüşür."

Düşünürün o bağlamda vardığı sonuç genelde toplumsal olgular karşısında vardığı ile eşyapılı: Seçkinci ve ödünsüz bir bakış açısının ürünü. Çağın siyasal yönelişi –özellikle İspanya'da– ters yönde gelişiyorken, o fikirlerin de genellikle benimsenmesinin olanaksız olduğunun bilincindeydi düşünür:

"Ben evrensel politika gibi, sanatın da yakın geleceği üstüne oldukça karamsarım" derken, aslında yine de iyimser olduğunu belirtir:

> "Ne var ki bu iş ender rastlanan seçkin ruhların harcıdır. (...) Yakın geleceğin, felsefe bir yana, bize sakladığı en güçlü zihinsel coşkuların tarihten ve romandan kaynaklanacağını ileri sürersek, pek de sakıncalı bir kehanette bulunmuş olmayız."

Ancak tarihsel roman türünü Ortega güç, hatta olanaksız bulur, çünkü tarih de romanın hayalî dünyasının dışında, ona yabancı kalan bir göndermedir, tarihin ufkuyla romanın ufku arasında bitmeyen bir çatışma vardır.

Ortega bir yandan da genç İspanyol romancılarıyla yakından ilgileniyor, onları kendi fikirleri doğrultusunda yazmaya özendiriyor, yönettiği *Revista de Occidente* dergisiyle destekliyordu. "Nova Novorum" dizisini onların yapıtlarına adadı. Salinas, Jarnés, Espina, Chacel ve yazın çevrelerine o sıralar giren daha başka birkaç genç yazar tartışmasız Ortega'nın yörüngesinde, onun verdiği esinle geliştiler. Dizi birkaç yıl, siyasal çatışmanın İç Savaş'a dönüştüğü uğursuz 1936 yılına değin nitelikli ürünler verdi: Önerilen roman tarzının özellikleri dışsal eylemlerin ve kişilerin azlığı, konuyu taşıyan eylemin yanı sıra geniş oylumlu açılımlar, nükteli, zekice bir anlatımdı. Ancak o hırslı proje olgunlaşıp doruğuna varacak zamanı bulamadı, İç Savaş'ın trajik gerçeğine takılıp engellendi.

İç Savaş sona erdikten sonra, İspanyol yazını ikiye bölündü: Yurt içindeki yazın, sürgündeki yazın. Roman türündeki gelişim de o durumun gereği olarak, ideolojik açıdan keskinleşti, başka doğrultulara yöneldi. Genç yazarlardan Guillén Salaya* onu "Kitlelere olan imana dayanan, proleter bir sanat. Gerçekten devrimci olduğundan ötürü, gerçek sanat" olarak tanımlıyordu.

Oysa ne demişti Ortega yer yer lirikleşen, esinleyici anlatımıyla:

> "En büyük romanlar binler ve binlerce minimini organizmadan oluşan mercan resifleridir, kırılgan görünümlerine karşın, denizin darbelerini dizginlerler."

Neyyire Gül Işık
Madrid, Ortega Vakfı Kitaplığı
Ekim 2011

* Guillén Salaya (1900-1965): İspanyol politikacı, sendikacı ve yazar. Uğraşına anarşist yönelişli CNT sendikasında militan olarak başlamışsa da, daha sonraları şiddetli bir ideolojik dönüş yaparak, aşırı sağcı Falange Española sendikasını kurmuştur. (ç.n.)

SANATIN İNSANSIZLAŞTIRILMASI

Halkın Yeni Sanatı Beğenmemesi

Fransa'nın dâhi düşünürü Guyau'nun iyi geliştirilmemiş, ama yine de dâhice olan birçok düşüncesi arasında, sanatı toplumbilimsel açıdan inceleme tasarımını da saymak gerekir. İlk bakışta insana kısır bir konuymuş gibi geliyor. Sanatı toplumsal etkileri yönünden ele almak turpu yapraklarından yakalamaya ya da insanı gölgesinden incelemeye pek benzer görünüyor. Sanatın toplumsal etkileri, ilk bakışta estetik özüne öylesine yabancı, öylesine uzak bir şey ki, onlardan yola çıkarak biçemlerin derinine nasıl inileceği pek anlaşılamıyor. Guyau, kuşkusuz, dâhice tasarımından en iyi sonucu almış değil. Yaşamının kısalığı, öyle trajik bir telaşla ölüme koşuşu, esinlerini berraklaştırmasını, ilk elde düşünülen en açık seçik şeyleri bir yana bırakarak öze ilişkin en derin şeyleri irdelemesini engelledi. Denebilir ki *Toplumbilimsel Açıdan Sanat* kitabından varolan yalnızca adı; kalanı hâlâ yazılmayı bekliyor.

Bir sanat toplumbiliminin ne denli verimli olacağını, hiç beklemediğim bir anda, birkaç yıl önce, bir gün Debussy ile başlayan yeni müzik çağı üstüne bir şeyler yazmak durumunda kaldığımda keşfettim. Niyetim yeni müzik ile geleneksel müzik arasındaki biçem ayrılığını elimden geldiğince açıklıkla tanımlamaktı. Sorun kesinkes estetik nitelikliydi, gelgelelim en kestirme yaklaşımın bir toplumsal olgudan yola çıktığını fark ettim: Yeni müziğin halk tarafından beğenilmemesinden.

Bugün dileğim daha genel düzlemde konuşmak ve Avrupa'da hâlâ bir geçerliği olan tüm sanatlara değinmek: Yani, yeni müziğin yanı sıra yeni resim sanatına, yeni şiire, yeni tiyatroya. Gerçekten de her tarihsel çağın tüm dışavurumlarında kendi kendisiyle sımsıkı bir dayanışma içinde bulunuşu şaşırtıcı, gi-

zemli bir şeydir. En değişik sanatlarda aynı esin, aynı biyolojik biçem nabız gibi atar. Genç müzisyenin hiç farkına varmaksızın seslerle gerçekleştirmeyi amaçladığı şey, çağdaşı olan ressam, şair, tiyatro yazarıyla aynı estetik değerlerdir. Ve bu sanatsal anlam tıpkılığı, kaçınılmaz biçimde aynı toplumsal sonucu verecektir. Gerçekten de, yeni müziğin halk tarafından beğenilmeyişine öteki esin perilerinin de beğenilmeyişleri karşılık veriyor. Genç sanatların hiçbiri beğenilmiyor, bu da öyle rastlantılardan falan ileri gelmiyor, o sanatların kendi özünden kaynaklanan bir yazgının gereği.

Diyeceksiniz ki her biçem yeni doğduğunda bir karantina aşamasından geçirilir; *Hernani*'nin çevresindeki savaşımı ve romantizm ortaya çıktığında verilen bütün öteki savaşımları anımsatacaksınız. Öyle ama, yeni sanatın halk tarafından beğenilmeyişi olayının bambaşka bir çehresi var. Halka malolmayan şey ile halkın beğenmediği şey arasında ayrım yapmak gerekir. Yenilik getiren biçem halka maloluncaya değin bir süre geçer; halka malolmuş değildir, ama beğenilmiyor da denemez. Genelde ileri sürülen romantik sanatın patlak verişi, sanatın şimdi sergilediğinin tam tersi yönde bir toplumsal olguydu. Romantizm, eski klasik sanatı zaten hiçbir zaman bağrından kopmuş bir şey gibi görmemiş olan "halk"ın gönlünü çok çabuk kazanmıştı. Romantizm'in savaşmak zorunda kaldığı düşman, aslında şiirde "eski rejim"in eskimiş kalıplarında kasılıp kalmış bir seçkin azınlık oldu. Romantik yapıtlar –basımevinin icadından sonra– çok sayıda baskısı yapılan ilk kitaplardır. Romantizm halkın tam anlamıyla benimsediği bir biçem oldu. Demokrasinin ilk çocuğuydu, kitleler de onu olabildiğine şımarttılar.

Oysa yeni sanat, kitleleri karşısına almış durumda ve hep öyle kalacak. Özü gereği halkın beğenisini kazanamıyor, dahası: Halkın beğenisine karşıt. Ürettiği bir yapıt halkta hemen kendiliğinden tuhaf bir toplumsal etkiye yol açıyor. İkiye bölüyor halkı: Bir yanda kesin azınlıkta kalan ufacık bir yandaş topluluğu; ötede sayısız karşıtlar çoğunluğu. (Ne idüğü belirsiz züppe türünü bir yana bırakalım). Dolayısıyla, sanat yapıtı, iki karşıt gruba ayıran, kalabalığın biçimsiz kitlesini iki değişik ve kesin insan sınıfına bölüp seçen bir toplumsal güç işlevi görüyor.

Bu iki uzlaşmaz sınıfı birbirinden ayıran ilke nedir? Aslında her sanat yapıtı fikir ayrılıklarına yol açar: Kimilerinin hoşuna gider, kimilerinin gitmez. Bu ayrım düzenli bir nitelik taşımaz, belli bir ilkeye uyuyor değildir. Kişisel karakterimiz rastlantısal niteliğine göre bizi iki öbekten birine sokacaktır. Ne var ki yeni sanat söz konusu olduğunda, ayrım, kişisel beğeni farklarından daha derin bir düzlemde gerçekleşiyor. Sorun genç yapıtların halkın çoğunluğunun *hoşuna gitmemesi*, azınlığın hoşuna gitmesi değil. Sorun şu ki çoğunluk, kitle, *onu anlamıyor. Hernani*'nin gösterilerine giden eski kafalılar Victor Hugo'nun dramını pek güzel anlıyorlardı, anladıkları içindir ki hoşlanmıyorlardı. Belli bir sanatsal duyarlığa bağlı kalmışlardı, romantik yazarın kendilerine önerdiği yeni sanatsal değerlerden iğreniyorlardı.

Bana kalırsa, yeni sanatın "toplumbilimsel bakış açısından" özelliği, halkı şu iki sınıfa ayırması: Anlayanlar ve anlamayanlar. Bu durumda, bir kesimde, ötekine bağışlanmamış olan bir anlama organı var demek oluyor; demek bunlar insan soyunun iki ayrı türü. Öyle anlaşılıyor ki yeni sanat, romantik sanat gibi, herkese göre değil, özel yeteneği bulunan bir azınlığa yönelik. İşte kitlelerde öfke uyandırması bundan ötürü. İnsan bir sanat yapıtını sevmese de, anlamışsa, kendini ona üstün duyar ve sinirlenmesine gerek kalmaz. Ama yapıtın yol açtığı hoşnutsuzluk anlaşılamamış olmasından ileri geliyorsa, insan mahcup olur, sezinlediği karanlık aşağılık bilincini dengeleyebilmek için de yapıt karşısında küçümsemesini belirterek kendini kanıtlar. Genç sanat, yalnızca ortaya çıkmasından ötürü, halim selim kentsoyluyu kendini nasılsa öyle duymaya zorlamaktadır: Sanatın kutsal ilkelerinden nasibini alamamış, her türlü saf güzelliğe kör ve sağır bir yaratık; dedik ya halim selim bir kentsoylu işte. Ha, şimdi yüzyıl süreyle kitlelere yaranmaya çalıştıktan, "halk"ı göklere çıkardıktan sonra insan öyle elini kolunu sallayarak, cezasızca yapamaz bunu. Her şeye egemen olmaya alışmış bulunan kitle, yeni sanat karşısında kendi "insan hakları"nın çiğnendiğini duyar, çünkü yeni sanat ayrıcalıklılarındır, soylu sinirlere, içgüdüsel bir aristokrasiye göredir. Genç esin perileri nereye giderse gitsin, kitleler kovar onları.

Yüz elli yıl boyunca, "halk", kitle, toplumun tümü olma iddiasını sürdürdü. Stravinski'nin müziği ya da Pirandello'nun tiyatrosu kendini nasılsa öyle tanımaya zorluyor onu, "sade halk", yalnızca toplumsal yapının çeşitli bileşenlerinden biri, tarihsel sürecin kıpırtısız maddesi, ruhsal kozmosun ikincil etmeni olarak. Öte yandan, genç sanat aynı zamanda "daha nitelikli" olanların, kalabalığın boz rengi içinde birbirlerini tanımalarına ve benimsemelerine, azınlıkta bulunmak ve çoğunluğa karşı savaşmak olan görevlerini öğrenmelerine de yardımcı oluyor.

Toplumun politikadan sanata, gerektiği gibi, iki kesim ya da düzene ayrılarak yeni baştan örgütleneceği an yaklaşmada: Seçkinler kesimi ve halk adamları kesimi. Avrupa'nın bütün rahatsızlığı bu yeni, kurtarıcı bölünmeye varacak ve o yoldan iyileşecek. Yüz elli yıl boyunca içinde yaşadığımız ayrımsız, kargaşalı, biçimden, anatomik yapıdan, geçerli disiplinden yoksun birlik, öylece sürüp gidemez. Çağımızın tüm yaşamının altında derin ve rahatsızlık verici bir haksızlık yatıyor: İnsanların gerçekte eşit oldukları konusundaki yanlış varsayım. İnsanlar arasında attığımız her adım, bunun tersinin gerçek olduğunu öylesine açıkça ortaya koyuyor ki, her adım acılı bir tökezleme oluyor.

Eğer sorun politikada ortaya atılırsa öyle tutkuların zincirden boşanmasına yol açıyor ki, herhalde henüz derdimizi anlatmak için uygun zamanın gelmiş olduğunu söyleyemeyiz. Bereket, az önce değindiğimiz tarihsel ruhun dayanışması sayesinde, politikada aşağılık tutkuların gölgesinde kalan ahlaksal reform belirtileri ve müjdeleri, çağımızda yeni filizlenen sanatta rahatça, apaçık vurgulanabiliyor.

İncil yazarı Havari diyordu ki: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus no est intellectus.* Anlama yetisinden yoksun olan at ve katır gibi olmayınız. Kitleler anlamaz, yalnızca kovar. Biz tersini yapmayı deneyelim. Genç sanatın öz ilkesini bulup çıkaralım, o zaman hangi derin anlamda halkın beğenisine ters düştüğünü göreceğiz.

Sanatsal Sanat

Madem yeni sanat herkesin anlayabileceği gibi değil, bu demektir ki yararlandığı araçlar genelde insana ilişkin araçlar değil. Genel olarak insanlar için değil, çok özel bir insan sınıfı için yapılan bir sanat bu, o insanlar ötekilerden daha değerli olmayabilir, ama farklı oldukları apaçık ortada.

İlkin bir şeyi belirtmek yerinde olacak. Halkın çoğunluğunun estetik zevk dediği nedir? Bir sanat yapıtı, örneğin bir tiyatro oyunu "hoşuna gittiği" zaman ruhunda tam olarak ne geçer? Yanıt kuşkuya yer bırakmaz: Halk bir tiyatro oyunundan, kendisine önerilen insan yazgılarına ilgi duyabildiği zaman hoşlanır. Oyundaki kişilerin aşkları, nefretleri, acıları, neşeleri yüreğini coşturur: Sanki gerçek yaşam olaylarıymış gibi katılır onlara. Sonra, yapıt, hayal ürünü kişileri sanki canlı insanlarmış gibi algılamasına gereken oranda aldatmacayı sağlayabildiği zaman, o yapıtın "güzel" olduğunu söyler. Lirik yapıtlarda şairin kişiliği altında çırpınan insanın aşklarını ve acılarını arayacaktır. Resimde yalnızca, bir anlamda, birlikte yaşaması kendisine ilginç gelen erkek ve kadınların yer aldığı tabloları çekici bulacaktır. Bir manzara tablosu ona ancak, gösterdiği gerçek doğa parçası güzelliği ya da dokunaklılığıyla bir gezinti sırasında görülmeye değdiği zaman "güzel" gelecektir.

Bu demek oluyor ki, insanların çoğunluğu için estetik zevk özde yaşamının geri kalanında benimsediğinden ayrı bir ruhsal tutum değildir, ondan yalnızca niteleme sıfatlarıyla ayrılır: Herhalde daha az yararlı ve daha yoğundur, ayrıca acılı sonuçlar vermez. Ama, sonuçta, sanatın uğraştığı, dikkatini ve öteki güçlerini yoğunlaştırdığı nesne, gündelik yaşamdakinin aynıdır: İnsan figürleri ve tutkuları. Ve insan o ilginç olaylarla ilişki kurmasını sağlayan araçlar toplamına sanat adını verecektir. Öyle ki, asıl sanat biçimlerini, gerçekdışı durumları, hayal ürünlerini yalnız kendisinin insan biçimlerini ve serüvenlerini algılamasını engellemedikleri ölçüde hoşgörecektir. O mutlak estetik öğeler ağırlık kazanıp da Juan ile Maria'nın öyküsünü tam kavrayamaz olduğu zaman halk şaşıracak, sahnenin, kitabın ya da resmin karşısında ne yapacağını bilemeyecektir. Doğaldır bu;

nesnelerin karşısında, insanı tutku duymaya, onlara duygusal olarak katılmaya iten kılgısal tutumdan başkasını bilmez ki.

Şimdi dikkat buyurulsun: Bu noktayı iyice aydınlatmamızda yarar var. Sanat yapıtının kimi zaman gönderme yaptığı ya da sunduğu insani olaylar karşısında mutlu olmak ya da üzülmek, gerçek sanatsal zevkten çok ayrı bir şeydir. Dahası var: Yapıtın bu insani yanıyla uğraşmak, ilke olarak, sanatsal zevkin özüyle bağdaşmaz.

Pek basit bir bakış açısı sorunudur bu. Bir cismi görebilmek için görme aygıtımızı belli bir biçimde ayarlamamız gerekir. Eğer görüş ayarımız yerli yerinde değilse, cismi doğru dürüst göremeyiz ya da tümüyle gözden kaçırırız. Okur, bir pencere camının ardından bir bahçeye baktığımızı düşünsün. Gözlerimiz öyle uyarlanmıştır ki, görüş açımız camda durmayarak ötesine geçer, dalları, çiçekleri kucaklar. Bakışımızın hedefi bahçe olduğundan, görüş açımız ona yöneliktir, camı hiç görmeyiz, bakışlarımız onu algılamadan aşar, geçer. Cam ne denli temizse o denli az görürüz onu. Ama sonra bir çaba gösterip bahçeyi seyretmekten vazgeçerek bakışlarımızı camda toplayabiliriz. O zaman bahçe gözümüzden kaybolur, ancak cama yapışmış gibi duran bazı karışık renk lekeleri görürüz. Demek oluyor ki, bahçeyi görmek ile pencerinin camını görmek birbiriyle uzlaşmayan iki işlem; biri öbürünü olanaksızlaştırıyor ve ikisi farklı göz ayarları gerektiriyor.

Aynı biçimde, sanat yapıtından Juan ile Maria'nın ya da Tristan ile Isolde'nin serüvenleriyle duygulanmayı bekleyen kişi, ruhsal algılama gücünü onlara ayarlar, sonuçta sanat yapıtını göremez. Tristan'ın uğradığı felaket yalnızca o felakettir, o yüzden, ancak onu gerçek saydığı ölçüde duygulanır. Oysa sanat nesnesi ancak gerçek olmadığı ölçüde sanatsaldır. Tiziano'nun yaptığı at üstündeki *V. Carlos (Şarlken)* tablosunun zevkine varmanın vazgeçilmez koşulu, orada gerçek, canlı V. Carlos'un kendisini görmeyip de, yalnızca bir resim, gerçekdışı, kurmaca bir imge görmemizdir. Resimde görülen kişi ile resim birbirinden tümüyle ayrı iki nesnedir: Ya biriyle ilgileniriz, ya öbürüyle. Birinde V. Carlos'la "birlikte yaşarız"; ikincisinde başlı başına bir sanat yapıtını "seyrederiz".

Şimdi bakınız: İnsanların çoğu dikkatini sanat yapıtı denen o saydam cama ayarlayamaz, hiç üzerinde durmadan aşar, gider

ve olanca tutkusuyla, yapıtın değindiği insani gerçeğe yönelir. Eğer o gerçeğe öyle dört elle sarılmaktan vazgeçip de dikkatini sanat yapıtının kendisine vermeye çağrılırsa, aslında orada insani şeyler değil, yalnızca birtakım sanatsal saydamlıklar, salt gücül nesneler gördüğünü söyleyecektir.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca sanatçılar fazla katışıklı yordamlar izlediler. Sıkı sıkıya estetik nitelikli öğeleri en aza indirgeyerek yapıtın hemen tamamını insana ilişkin gerçekleri tasarlamaya adadılar. Bu anlamda, geçen yüzyılın tüm normal sanatının her iki yönüyle de gerçekçi olduğunu söylemeliyiz. Beethoven ve Wagner gerçekçiydiler. Chateaubriand da Zola gibi gerçekçiydi. Romantizm ile Doğalcılık, bugünün doruğundan bakıldığında, birbirlerine yaklaşıyor ve ortak gerçekçi köklerini açığa vuruyorlar.

Doğası bu olan ürünler, ancak kısmen sanat yapıtı, sanat nesnesidir. Onların zevkine varmak için, sanatsal duyarlığı oluşturan o gücüllüğe ve saydamlığa uyarlanabilmek yetisi gerekli değildir. İnsancıl duyarlık sahibi olmak ve gönlünü öteki insanların sıkıntılarına ve sevinçlerinin yankısına açmak yeterlidir. On dokuzuncu yüzyıl sanatının o denli popüler oluşu böylece anlaşılıyor: Sanat değil de yaşam özü olduğu ölçüde, ayrımsız halk kitleleri için yaratılmış da ondan. Hiç unutmayalım ki, biri azınlıklara, öbürü çoğunluğa yönelik iki ayrı tür sanatı olan bütün çağlarda,[1] çoğunluk sanatı hep gerçekçi olmuştur.

O arı sanat olası mıdır, bunu şimdi tartışmayalım. Değildir herhalde; ama bizi böylesi bir yadsımaya sevk eden nedenler biraz uzun ve çetin. Dolayısıyla, konuya hiç girmeyelim, daha iyi. Zaten sohbetimizin şu andaki konusu açısından pek önemi yok. Arı bir sanat olası değilse bile, sanatın arıtılması yolunda bir eğilim bulunduğu kuşku götürmez. Bu eğilim romantik ve doğalcı üretimde egemen olan insani, fazla insani öğelerin, yavaş yavaş giderilmesine sürükleyecek. Ve o süreçte yapıtın insani içeriği öylesine seyrelecek ki, bir an gelecek, neredeyse görünmez olacak. İşte o zaman salt sanatsal duyarlık denilen özel yetenekle

1 Örneğin Ortaçağda. Toplumun soylular ve halk takımı olarak ayrılan ikili yapısına karşılık verecek şekilde, "klasik", "idealist", yani artistik olan bir soylu sanat ile, gerçekçi ve yergici nitelikte bir halk sanatı gelişmiştir.

donatılmış kimselerin algılayabileceği bir nesnemiz bulunacak. Halk kitleleri için değil, salt sanatçılar için bir sanat olacak; halka yönelik bir sanat değil, bir kast sanatı.

İşte yeni sanatçının, halkı, sanatını anlayanlar ve anlamayanlar olarak iki gruba ayırması bundan ileri geliyor; sanatçı olanlar bir yanda, olmayanlar öbür yanda. Yeni sanat, sanatsal bir sanat.

Şimdi benim niyetim bu yeni sanat biçimini övmek olmadığı gibi, geçen yüzyılınkini aşağılamak da değil. Tıpkı, iki karşıt hayvan türünü sınıflandıran zoolog gibi, onları kayda geçiriyorum, o kadar. Yeni sanat evrensel bir olgu. Yirmi yıldan beri, art arda iki kuşağın en uyanık gençleri –Paris'te, Berlin'de, Londra'da, New York, Roma, Madrid'de– önüne geçemedikleri bir durumla yüz yüze kalıp şaşaladılar: Geleneksel sanat artık ilgilerini çekmiyordu; daha beteri, iğrendiriyordu onları. Bu gençler karşısında iki şeyden birini yapabiliriz: Ya kurşuna dizebiliriz onları ya da anlamaya çabalayabiliriz. Ben duraksamadan bu ikinci işlemi seçtim. Ve çok geçmeden onlarda sanatın apaydınlık, tutarlı ve akılcı, yeni bir anlamının filizlendiğini fark ettim. Duyuşları geçici bir heves olmaktan uzak, sanatın daha önceki tüm evriminin kaçınılmaz ve verimli sonucu sayılabilir. Geçici bir heves, gelişigüzel ve sonuçta kısır olacak şey, bu yeni biçeme karşı direnmek ve artık köhnemiş, tükenmiş, zamanını doldurmuş olan kalıpların içine kasılıp kalmaktır. Sanatta da, ahlakta olduğu gibi, görevimiz bizim keyfimize bağlı değildir; çağımızın bize buyurduğu çalışma biçimini benimsemekten başka çıkar yol yok. Zamanın buyruğuna uysallıkla baş eğmek, yerinde iş görmek yolunda bireyin tek şansıdır. Belki öyle yapsa da bir yere varamayacaktır, ama bir tane daha Wagner stilinde opera bestelemekte ya da bir doğalcı roman yazmakta ayak direrse, başarısızlığa uğrayacağı çok daha kesindir.

Sanatta her türlü yineleme geçersizdir. Tarihte ortaya çıkan her biçem, bir genel tip çerçevesinde belli sayıda değişik biçim üretebilir. O görkemli testi bir gün gelir, boşalır. Örneğin romantik-doğalcı roman ve tiyatronun başına gelen bu olmuştur. Her iki türün de bugünkü kısırlığını bireysel yeteneklerin eksikliğine vermek safdilce bir yanlışlıktır. Olay, o türler çerçevesindeki olası

birleşimlerin tükenmiş bulunmasıdır. Bu nedenle, henüz dokunulmamış yeni testilerin varlığını ileri sürebilecek yetenekte bir yeni duyarlığın ivedilikle ortaya çıkışının, o tükenişle aynı âna denk gelmesini talih eseri saymalıyız. Yeni biçem çözümlenecek olursa, içinde birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantılı bazı eğilimler görülür. Bunlar: 1. sanatın insansızlaştırılması; 2. canlı kalıplardan kaçınma; 3. sanat yapıtının sanat yapıtından başka bir şey olmamasını sağlama; 4. sanatı ancak bir oyun sayma, ötesine geçmeme; 5. temel bir ironi; 6. her türlü sahtelikten kaçınma, bu nedenle titizce bir uygulama. Son olarak, 7. madde: Sanat, genç sanatçılara göre, hiçbir aşkınlığı bulunmayan bir şeydir.

Yeni sanatın bu yönlerinden her birini kısaca görüntüleyelim.

Birkaç Damla Görüngübilim

Ünlü bir adam can çekişmektedir. Eşi yatağının başucundadır. Bir doktor, ölümüne doğru ilerleyen adamın nabzını saymaktadır. Odanın bir köşesinde iki kişi daha vardır; o yaslı sahneye görevi gereği tanık olan bir gazeteci ile rastlantının oraya sürüklediği bir ressam. Eş, doktor, gazeteci ve ressam aynı olayı izlemektedirler. Ama o bir tek ve aynı olay –bir insanın can çekişmesi– içlerinden her birine değişik bir görünüm sunar. Ve o görünümler birbirlerinden öylesine ayrıdır ki, ortak bir paydaları olduğunu söylemek bile güçtür. Üzüntüden kendinden geçmiş eş ile sahneyi tam bir duyarsızlıkla seyreden ressam arasındaki fark öylesine büyüktür ki, şöyle desek daha yerinde olur: Adamın eşi ile ressam tümüyle farklı iki olayı izlemektedir.

Demek ki tek ve aynı gerçek, ayrı bakış açılarından izlendiğinde, birçok farklı gerçeğe bölünmektedir. Şöyle bir soru geliyor aklımıza: Bu birçok gerçekten hangisi sahicidir, asıl gerçektir? Bu noktada ne karar verirsek verelim, keyfi olacaktır. İçlerinden birini ötekilerden birine ya da diğerine yeğ tutmamız ancak kendi kaprisimizden kaynaklanıyor olabilir. Bütün o gerçekler eşdeğerlidir, her biri bakan kişinin görüş açısına uygundur. Yapabileceğimiz tek şey, o bakış açılarını sınıflandırmak, sonra aralarından en normal ya da en doğal olanı seçmektir. Böylece

gerçek üstüne hiçbir mutlak kavrama ulaşmayız ama, hiç değilse kılgısal ve kurallayıcı bir kavrama ulaşırız.

Ölüm sahnesine tanık olan o dört kişinin bakış açılarını birbirinden ayırmanın en kesin yolu, boyutlarından birini ölçmektir: Ortak payda olan can çekişme olayına her birinin hangi ruhsal uzaklıkta bulunduğunu. Can çekişen kişinin eşi için o uzaklık pek azdır, yok gibi bir şey. Üzücü olay yüreğini öylesine sıkıştırmaktadır, ruhunu öylesine tümüyle kaplamıştır ki, artık onun benliğiyle kaynaşmıştır, ya da tersinden ele alırsak: Adamın eşi sahneye karışmıştır, onun bir parçasıdır. Bir şeyi görebilmemiz için, bir olayın seyrettiğimiz bir nesneye dönüşmesi için, onu kendimizden ayırmamız, onun bizim varlığımızın bir parçası olmaktan çıkması gerekir. Dolayısıyla, adamın eşi, sahneyi izliyor değildir, sahnenin içindedir; onu seyretmiyor, yaşıyordur.

Doktor ondan biraz daha uzaktadır. Onun için bu, mesleki bir olaydır. Zavallı eşin duyduğu tutkulu, kahredici bunalımla katılmaz olaya. Yine de, görevi, kendisini olup bitenle ciddi biçimde ilgilenmeye zorlamaktadır: Bir bakıma sorumluluğu vardır, ayrıca kendi ünü de tehlikeye düşebilir. Bu yüzden, can çekişen adamın eşi kadar bütünüyle ve derinden olmasa bile, o da olaya katılmaktadır; sahne onu pençesine alır, yüreğinden değilse de, benliğinin mesleğe adanmış kıyısından yakalayıp acısının burgacına sürükler. Bağrının ortasından değilse bile, benliğinin mesleki yanından kaynaklanan bir üzüntüyle, acıklı olayı o da yaşar.

Gazete muhabirinin bakış açısını paylaştığımızda, o acıklı gerçekten bir hayli uzaklaşmış bulunduğumuzu fark ederiz. O denli uzaklaşmışızdır ki, olayla her türlü duygusal ilintiyi yitirmişizdir. Gazeteci de, doktor gibi, orada içinden gelen insani bir itkiye uyarak değil, mesleği gereği bulunmaktadır. Ama doktorun mesleği onu olaya el koymaya zorlarken, gazetecininki, tam tersine, katılmamaya zorlar: Görmekle yetinmek durumundadır. Olay onun için sahneden başka bir şey değildir, daha sonra gazetenin sütunlarında anlatması gereken bir gösteridir yalnızca. Ortada olup bitene duygularıyla katılmaz, ruhsal bakımdan olayın dışında ve uzağındadır; yaşamaz onu, yalnızca seyreder.

Yine de onu daha sonra okurlarına aktarma kaygısıyla izler. Okurlarında ilgi uyandırmaktır dileği, yüreklerini sızlatmak, elinden gelse hepsine sanki o gün için can çekişen kişiyle akraba oluvermişler gibi gözyaşı döktürmektir. Okulda Horatius'un önerisini okumuştur: *Ağladığımı görürsen ilkin kendine acımalısın.*

Horatius'un sözüne uyan gazeteci sonradan edebiyatı besleyebilsin diye üzülmeye özenmektedir. Sonuçta, sahneyi "yaşamıyor" ise de, yaşıyor "gibi yapmaktadır."

Son olarak, ressam, hiç umursamaz, olayı gözleriyle izlemekten başka şey yapmaz. Olup bitenler ona vızgelmektedir; hani derler ya, olayın bin kilometre ötesindedir. Tutumu salt seyirci tutumudur, hatta sahneyi bütünüyle seyrettiği bile söylenemez; olayın özündeki acılı anlam kendi algılama sınırlarının dışındadır. Yalnızca dış görünüşle ilgilidir, ışıklarla, gölgelerle, renk değerleriyle. Ressamda uzaklığın en üst, duygusal katılımın en alt sınırına varmış bulunuyoruz.

Bu çözümleme bize gerçekle aramızda bir ruhsal uzaklık ölçeğinin varlığından açık seçik söz etme olanağını sağlayacak olursa, kaçınılmaz sıkıcılığı bağışlanabilir. Bu ölçekte yakınlık dereceleri, olaylara duygusal katılım dereceleriyle eşdeğerlidir; uzaklık dereceleri ise, tersine, gerçek olguyu nesnelleştirmemize, salt seyirlik sahneye dönüştürmemize olanak veren kurtuluş derecelerine karşılıktır. Uçlardan birinde yer alırsak, dünyanın "yaşanan" gerçek olan bir görünümüyle –insanlar, nesneler, durumlar– karşılaşırız; öteki ucuna gidersek, tersine, onu "seyirlik" gerçek görünümüyle buluruz.

Bu noktaya vardığımızda, estetik açısından temel bir uyarı yapmamız gerekiyor, yoksa ne eski ne yeni sanatın fizyolojisini kavrayabiliriz. Gerçeğin değişik bakış açılarına karşılık veren bu değişik görünümleri arasında, bütün ötekilerin kaynaklandığı, bütün ötekilerde bulunduğu varsayılan bir tanesi vardır: Yaşanan gerçeğinki. Eğer bir insanın can çekişmesini varlığını tümüyle kaptırarak, kendinden geçerek yaşayan biri bulunmasa, doktor da onunla ilgilenmez; okurlar da olayı anlatan gazetecinin dokunaklı satırlarını anlamaz, ressamın, yatağında yatmış, çevresi yaslı kimselerle sarılı bir adamı gösteren tablosu bizim için anlam taşımazdı. İnsan ya da cisim, başka herhangi bir şey

için de aynısını söyleyebilirdik. Bir elmanın ilk biçimi, onu yemeye hazırlandığımız andakidir. Alabileceği bütün öteki olası biçimlerde –örneğin bir on yedinci yüzyıl sanatçısının bir barok süslemeyle birleştirerek verdiği biçimde, Cézanne'ın atölyesinde aldığı biçimde ya da onu bir kızın yanağı olarak gösteren ilkel bir eğretilemede– o ilk görünümünü az çok korur. Yaşanmış biçimlerin hiçbirinden bir kalıntı bulunmayan bir tablo, bir şiir anlaşılmaz olur, yani bir hiç olur gider, tıpkı içindeki her sözcüğün alışılmış anlamının yok edildiği bir söylevin bir hiç olacağı gibi.

Bu demek oluyor ki, gerçekler ölçeğinde yaşanan gerçeğin bizi onu "asıl" gerçek saymaya zorlayan özel bir önceliği var. Can çekişme sahnesine umursamazlıkla tanık olan ressam "insanlıktan yoksun" görünür. Bu nedenle, insani görüş açısının, durumları, kişileri, nesneleri "yaşadığımız" görüş açısı olduğunu söyleyeceğiz. Ve, buna karşılık, tüm gerçekler –eş, doğa görünümü, serüven– görünümleri yaşandıkları biçimde sundukları zaman insanidirler.

Okurun, önemini ileride anlayacağı bir örnek verelim: Dünyayı bütünleştiren gerçekler arasında fikirlerimiz de bulunur. Bir şeyler düşündüğümüzde fikirlerimizi "insanca" kullanmış oluruz, demek istiyorum ki, Napolyon'u düşündüğümüzde, normal olan yalnızca adı Napolyon olan büyük adamı aklımıza getirmemizdir. Oysa ruhbilimci, anormal, "insanlık dışı" bir bakış açısı benimseyerek Napolyon'u bir yana bırakır, kendi ilgisini izleyerek kafasındaki Napolyon fikrini başlı başına inceler. Dolayısıyla bu, gündelik yaşantımızda benimsediğimize karşıt bir bakış açısıdır. Fikri, bir nesneyi düşünmekte kullandığımız araç sayacak yerde, düşüncemizin nesnesi ve ereği yaparız. Yeni sanatın bu insanı dışlayan tersyüz etme işlemini nasıl şaşırtıcı biçimde kullandığını birazdan göreceğiz.

Sanat İnsansızlaşmaya Başlıyor

Genç sanat başdöndürücü bir hızla birbirinden giderek uzaklaşan birçok doğrultuya ve amaca bölünüverdi. Bazı ürünler ile diğerleri arasındaki ayrılıkları vurgulamak dünyanın en kolay

işi. Ama eğer önce hepsinde değişik, kimi zaman da çelişkili biçimde kendini duyuran ortak temelleri belirtilmezse, böyle ayrı olan ile özgül olanın vurgulanması boş bir kavram olarak kalacaktır. Bir zamanlar bizim iyi niyetli ihtiyar Aristoteles'imiz öğretmişti ki, farklı şeyler benzeştikleri noktalarda, yani belli ortak özellikleri açısından birbirlerinden ayrılır. Bütün cisimler renkli olduklarından ötürüdür ki, bazılarının öbürlerinden ayrı renkte olduklarını fark ederiz. Türler tam olarak bir cinsin türlere ayrışmasıyla oluşur ve onları ancak ortak yönlerini farklı biçimlerde geliştirdiklerini gördüğümüz zaman anlarız.

Genç sanatın özel doğrultuları beni pek ilgilendirmiyor, bazı kuraldışı durumlar bir yana, tek tek yapıtlar da başlı başlarına hiç ilgilendirmiyor. Ama öte yandan, benim bu yeni sanat ürünleri üstüne yaptığım değerlendirme de kimseyi ilgilendirmemeli. Esinlerini sanat yapıtlarını beğendiklerini ya da beğenmediklerini söylemeye indirgeyen yazarlar hiç yazmasınlar daha iyi. Bu çetin işi kaldıramıyorlar demektir. *Clarín*'in bazı beceriksiz tiyatro yazarları için dediği gibi, çabalarını başka işlere harcamaları daha yerinde olur: Örneğin aile kurmaya. Aileleri zaten var mı? Eh, bir aile daha kursunlar öyleyse.

Önemli olan şu ki, dünyada yeni bir estetik duyarlığın varlığı kuşku götürmüyor.[2] Özel yönelişlerin ve bireysel yapıtların çoğulluğu karşısında, bu duyarlık genel çizgiyi simgeliyor ve o doğrultuların kaynağı oluyor. Belirlenmesi bir oranda ilginç görünen şey, bu.

Ve yeni üretimin en genel ve kendine özgü niteliğini aradığımda, sanatın insansızlaştırılması eğilimini görüyorum. Bundan önceki paragrafta bu deyişe bir açıklık getirmiştim.

Eğer yeni tarzda bir tabloyu 1860'ta yapılmış bir başkasıyla karşılaştırırken en basit düzeni izlersek, ikisinde ayrı ayrı resmedilmiş nesneleri karşılaştırırız, örneğin bir adam, bir ev, bir dağ. Hemen fark ederiz ki, 1860'ların sanatçısı her şeyden önce tablosundaki nesnelerin kendisinin dışındaki, yani yaşa-

2 Bu yeni duyarlık yalnızca sanatın yaratıcılarında görülmüyor, salt seyircisi durumunda olan kimselerde de görülüyor. Yeni sanatın sanatçılara yönelik bir sanat olduğunu söylediğimde, yalnızca bu sanatı üretenleri değil, mutlak sanatsal değerleri algılama yeteneğiyle donatılmış kimseleri de anlatmak istiyordum.

nan ya da insani gerçeğin parçası oldukları zamanki havalarını ve görünümlerini korumalarını amaçlamıştır. 1860'ların sanatçısı bunun dışında başka birçok estetik nitelikli karmaşıklığı da amaçlamış olabilir; ama işin önemli yanı o benzerliği ille de vermek amacıyla işe girişmiş olduğunu gözlemlemektir. İnsanı, evi, dağı anında tanırız: Alıştığımız eski dostlardır onlar. Oysa yeni tabloda onları tanımakta güçlük çekeriz. Bakan kişi belki de ressamın benzerliği yakalayamamış olduğunu düşünür. Ama 1860 tarihli tablo da "kötü yapılmış" olabilir, yani tablodaki nesnelerle, aynı nesnelerin onun dışındaki görünümleri birbirinden çok uzaktır, önemli bir fark vardır aralarında. Yine de, uzaklık ne kadar büyük olursa olsun, geleneksel sanatçının yanlışları "insani" nesneye götüren yolu gösterir, bu yanlışlar sanatçının o yolda ilerlerken yaptığı düşüşlerdir ve Cervantes'in Orbaneja'sının seyircilerini yöneltmek için söylediği "bu bir horozdur"a eşdeğerlidir. Yeni tabloda ise bunun tam tersi olur: Ressam "doğal"dan (doğal=insani) yanlışlıkla saptığından ötürü ona ulaşamamış değildir; aslında o sapmalar, bizi insani nesneye götürebilecek yolun tersine giden bir yolu göstermektedir.

Ressam, az çok beceriksizce de olsa, gerçeğe doğru ilerlemiş olmaktan uzaktır; tersine, gerçeğe ters yönde ilerlemiş olduğu görülür. Kararlı bir çıkış yaparak gerçeğin biçimini bozmuş, insani görünümünü parçalamış, insani olmaktan çıkarmıştır onu. Geleneksel tabloda yer alan nesnelerle birlikte yaşamayı hayal edebiliriz. Bir alay İngiliz *Mona Lisa*'ya âşık olmuştur. Oysa yeni tabloda gösterilen şeylerle birlikte yaşamak olanaksızdır: Ressam onlardan yaşanmış gerçek görünümünü çekip alırken, bizi alıştığımız dünyaya götürebilecek köprüyü yıkmış, gemileri yakmıştır. Anlaşılmaz bir evrene tutsak eder, insani olarak uğraşamayacağımız nesnelerle uğraşmaya zorlar bizi. Bu yüzden, önceden hiç hazırlığımız yokken, alışkın olduğumuz o nesneleri yaşayışımızdan farklı bir tutum oluşturuvermek durumunda kalırız; alışılmadık figürlere uygun düşecek yepyeni davranışlar yaratmamız gerekir. İşte o yeni yaşam, önce doğal yaşamımızı silip yok ettikten sonra icat ettiğimiz o yaşam, sanatı anlamanın ve zevkine varmanın ta kendisidir. Duygudan ve tutkudan yoksun değildir, ancak hiç kuşkusuz, o duygular

ve tutkular bizim ilk ve insani yaşamımızın doğasını kaplayan ruhsal bitki örtüsünden çok ayrı bir bitki topluluğundandır. O nesne-ötesi şeylerin bizim içimizdeki sanatçıda uyandırdıkları, ikincil coşkulardır.[3] Özgül estetik duygulardır.

Denebilir ki, böylesi bir sonuca ulaşmak için o insani figürlerden –insan, ev, dağ– hepten vazgeçmek ve tümüyle özgün figürler yapılandırmak daha kolay olurdu. Ama, her şeyden önce, bu uygulanmayacak bir şey.[4] En soyut süsleme çizgisinde bile bazı "doğal" biçimlerin inatçı anısı alttan alta titreşiyor olabilir. İkincisi, –asıl önemli neden de bu– üzerinde konuştuğumuz sanatın "insani olmaması" yalnızca insani nesneler içermediğinden değildir, etkin olarak "insansızlaştırma" işleminden oluştuğu içindir. İnsani olandan kaçışında, onun açısından asıl önemli olan *varış* noktası, ulaştığı tür kargaşası değildir, *çıkış* noktasıdır, insani yanı yıkışıdır. Amaç bir insandan, evden ya da dağdan apayrı bir şey çizmek değil; insana olabildiğince az benzeyen bir adam, ev görünümünden ancak bizim o kökten değişimi izleyebilmemize yarayacak kadar az şeyi kalmış bir ev, önceden dağ olan şeyden mucize sonucu, tıpkı deri değiştiren bir yılan gibi çıkıvermiş bir koni çizmektir. Sanatçı için estetik zevk, insani olana karşı bu yoldan kazandığı zaferdir; bu nedenle zaferi somutlaştırmak, boğazlanmış kurbanı her durumda sergilemek gereklidir.

Halk kitleleri sanır ki, gerçeklerden kaçmak kolay şeydir, oysa dünyanın en güç işidir bu. Tümüyle anlamdan yoksun, anlaşılmaz ya da bir hiç olan şeyi söylemek ya da çizmek kolay iştir: Bağlantısız sözcükleri peş peşe sıralamak[5] ya da rasgele çizgiler çekmek yeter. Ama "doğal"ın kopyası olmayan, yine de belli bir tözlüğü bulunan bir şeyi yapılandırmak sanatçıya en yüce bir yeteneğin bağışlanmış olmasını gerektirir.

3 *"Ultraismo"* ["Aşırıcılık"] yeni duyarlığı adlandırmak için türetilmiş en yerinde terimlerden biridir.

4 Bu en ileri uç doğrultusunda bir deneme yapılmadı değil (Picasso'nun bazı yapıtları), ama örnek bir bozgun oldu.

5 Dadacı şakasının yaptığı şeydir bu. Yeni sanatın acayipliklerinin ve başarısız denemelerinin bile nasıl belli bir mantıkla kendi organik başlangıcından kaynaklandığı yavaş yavaş fark edilebiliyor artık (bkz. önceki not). Bu da, gerçekte, birlikte ve son derece anlamlı bir hareketin söz konusu olduğunu fazlasıyla kanıtlıyor.

"Gerçek", sanatçıyı aralıksız kollar, kaçmasını engellemek için. Ne büyük bir kurnazlık ister dâhice bir kaçış! Sanatçının "tersine bir Odysseus" olması gerekir; gündelik yaşamın Penelopeia'sından yakayı kurtarıp, gemisini kayalıkların arasından geçirerek Kirke'nin büyüsüne doğru ilerlemek durumundadır. Sonunda o sürekli gözaltından bir an kaçınayı başardığında, sanatçının kibirli davranmasına öfkelenmeyelim; ayaklarının altında kıvrılmış yatan ejderle Aziz Jorge'yi andıran kısa bir gururlanmadır bu.

Anlamaya Çağrı

Geçen yüzyılın tuttuğu türden sanat yapıtında, estetik cismin tözü durumunda bulunan bir yaşanan gerçek özü her zaman vardır. Sanat o tözü işler ve aslında yaptığı işlem de o insani özü ayıklayıp cilalamaktan, parlatmaktan, biçime sokup perdahlamaktan başka bir şey değildir. O yapı, insanların çoğunun gözünde sanat yapıtı için en doğal olandır, hatta tek olası yapıdır. Sanat yaşamın yansımasıdır, bir insan kişiliği açısından doğanın görünüşüdür, insani olan her şeyin sergilenmesidir, vb. Gel gör ki gençler de bir o kadar inançla bunun tersini ileri sürüyor. Peki ama, yarınlar ihtiyarlara karşı hep gençleri haklı çıkarıyorken, neden bugünlerde hep ihtiyarlar gençler karşısında haklı çıksın? Her şeyden önce, gücenmece, bağırmaca yok. "Bağrılan yerde gerçek bilim olmaz" diyordu Leonardo da Vinci; "Tasalanma, öfkelenme de, anla" diye öğütlüyordu Spinoza. En köklü, en kuşku götürmez kanılarımız aslında en kuşkulu olanlardır. Bizim kısıtlılığımız, sınırlarımız, tutsaklığımızdır onlar. Eğer sınırlarını genişletme yolunda müthiş bir atılımla şahlanması olmasa, yaşamın pek önemi kalmazdı. Daha fazla yaşama uğruna çırpındığı oranda yaşar insan. Alışılmış ufkumuzun çerçevesinde kalma yolunda her inadımız zayıflık, yaşam enerjilerimizin tükenmesi anlamına gelir. Ufuk bir biyolojik çizgidir, varlığımızın yaşayan bir organıdır; dolu dolu yaşadığımızda, ufkumuz uzaklaşır, yayılır, neredeyse solunum tempomuza uyarak esnekçe dalgalanır. Buna karşılık, ufkumuz bir noktada durakladı

mıydı, o artık kireçlenmiş, biz de ihtiyarlık çağına girmekteyiz demektir.

Sanat yapıtının neden ille de akademisyenlerin iddia ettikleri gibi, esin perilerinin perdahlayıp cilaladıkları bir insani özden oluşması gerektiği ise o denli açık değil. Bu, sanatı bir evresinde, salt kozmetiğe indirgemek olurdu. Daha önce belirttiğim gibi, algılama aygıtımızın değişik biçimde uyarlanmasını gerektirdiklerinden ötürü, yaşanmış gerçeğin duyumsanması ile sanatsal biçimin duyumsanması arasında ilke olarak uzlaşmazlık vardır. Bize o çifte bakışı önerecek bir sanat çıkarsa, bu şaşı bir sanat olacaktır. On dokuzuncu yüzyıl fazlasıyla şaşılık etti; bu yüzden sanatsal ürünleri, normal bir sanat türü oluşturmak şöyle dursun, beğeni tarihindeki en büyük anormalliği oluşturdular denebilir. Bütün büyük sanat çağları yapıtın ağırlığını insani şeylerde odaklamaktan kaçınmıştır.

Ve geçen yüzyılın duyarlığına egemen olan o mutlak gerçeklik buyruğu, sanatsal evrimin tarihinde tam anlamıyla benzersiz bir ucubelik örneğidir. Bundan da ortaya çıkan sonuç, görünürde öylesine acayip olan yeni esinin, dönüp dolaşıp, hiç değilse bir noktada sanatın gerçek yoluna değdiğidir. Çünkü o yolun adı "stil yaratma isteği"dir. Şimdi, bakalım: "Stilize etmek" gerçeği çarpıtmak, gerçekliğinden çıkarmaktır. Stilizasyon insanilikten çıkarmayı gerektirir. Öte yandan, insanilikten çıkarmanın tek yolu stilize etmektir. Oysa gerçeklik, sanatçıyı uysallıkla eşyanın biçimini izlemeye çağırdığından, stilsiz kalmaya da çağırmaktadır. Bu nedenle, Zurbarán'ın hayranı, ne diyeceğini bilemediğinden, onun tablolarının "kişiliği" bulunduğunu söyler, tıpkı Lucas ya da Sorolla, Dickens ya da Galdós gibi: Karakteri vardır da, stili yoktur. Buna karşılık, pek az karakteri olan on sekizinci yüzyıl stil açısından doygundur.

Sanatın İnsansızlaşması Sürüyor

Yeni kesim insani şeylerin sanata sokulmasını kesinlikle yasakladı. Şimdi bakınız: İnsani şeyler alıştığımız dünyamızı bütünleyen öğeler dizisi üç basamaklı bir hiyerarşi izler. İlk sırada

insanlar gelir, sonra canlılar, en sonunda cansız şeyler. Gelelim sanata: Yenilerin vetosu, nesnenin hiyerarşi içinde yer aldığı basamağın yüksekliğiyle orantılı. Kişisellik, insani şeylerin en insanisi olduğundan ötürü, yeni sanatın en çok kaçındığı şeydir.

Müzikte ve şiirde apaçık görülüyor bu.

Beethoven'dan Wagner'e değin müziğin konusu kişisel duyguların anlatımıydı. Müzik sanatçısı, içinde kendi özyaşam öyküsü otursun diye, büyük ses yapıları yükseltirdi. Sanat az çok bir günah çıkartma sayılırdı. Estetik zevk almanın sanatı kirletmekten başka yolu yoktu. Yine Nietzsche'nin deyişiyle: "Müzikte tutkular kendi kendilerinden zevk alırlar." Wagner *Tristan*'a, evliyken Wesendonk ile yaşadığı yasak aşkı yansıtır ve eğer yapıtının zevkine varmayı diliyorsak, şöyle iki saat süreyle bizim de evlilik dışı yasak aşkı yaşamaktan başka çaremiz yoktur. O müzik bizi üzüntüye boğar, zevk alabilmek için ağlamamız, bunalmamız ya da tutkulu bir zevkle kasılarak kendimizden geçmemiz gerekir. Beethoven'dan Wagner'e değin müziğin tümü melodramdır.

Bu dürüstlük değil, diyebilir günümüzün sanatçısı. İnsanda varolan soylu bir zayıflıktan, hemcinslerinin acısına ya da neşesine kapılma huyundan yararlanmaktır bu. O kapılma ruhsal türden değildir, tıpkı bir bıçak cama sürtüldüğünde dişlerimizi sıkmamız gibi, hiç düşünmeksizin oluşan bir tepkidir. Kendiliğinden oluşan bir etkiden başka bir şey değildir. Gıdıklanma ile keyiflenmeyi birbirine karıştırmamak gerekir. Romantik sanatçı kuşun aşk çağrısını taklit ederek çıkar ava; notaları sonra mermi yapıp bedenine saplamak için kuşun ilgisinden alçakça yararlanır. Sanat ruhsal coşku bulaşmasından fazla bir şey olmalıdır, çünkü bu bilinçsiz bir olgudur, oysa sanat baştan başa apaydınlık olmalıdır, zihnin öğle güneşi olmalıdır sanat. Gözyaşı ile kahkaha estetik açıdan hile sayılır. Güzelliğe götüren edim asla hüzün ya da gülümseme yolundan geçmez. Hatta oraya hiç varmazsa daha da iyi. *Her ustalık soğukluk yaratır* (Mallarmé).

Ben genç sanatçının yargısı oldukça yerindedir sanıyorum. Estetik zevk, zekice bir zevk olmalı. Çünkü zevklerin arasında kör olanlar da vardır, keskin görüşlü olanlar da. Sarhoşun keyfi kördür; her şey gibi onun da bir kaynağı vardır: Alkoldür o

kaynak, ama gerçek nedenden yoksundur. Piyango talihlisi de keyiflenir ama, onunki çok ayrı bir neşedir; belli bir "şeyden ötürü" neşelenmiştir. Sarhoşun neşesi gizemlidir, kendi içine kapalıdır, nereden geldiği bilinmez, hani derler ya, "temelsizdir". Piyango talihlisinin keyfi aslında ona yol açan ve haklı gösteren bir olayın bilincine varmaktan kaynaklanır. Mutludur, çünkü başlı başına mutluluk nedeni olan bir nesne görür. Görebilen bir mutluluktur bu, kendi nedeniyle varolur ve nesneden özneye doğru akar gibidir.[6]

Mekanik değil de ruhsal olmak isteyen her şey bu keskin görüşlülük, zekâ ve nedenlilik niteliğini içermelidir. Oysa bakınız: Romantik yapıtın verdiği zevk, içeriğiyle pek az ilintilidir. Burada, benim dışımda, seslerin fışkırdığı noktada bulunan bir şey olması gereken müziksel güzelliğin, bir rastlantıyla ruhumda yarattığı ve romantik çağ sanatseverlerinin tadına bir türlü doyamadıkları o derin hazlarla ne ilişkisi vardır? Bu, bir şeyin yerine başka bir şey koymak değil de nedir? Kişi sanatsal nesnenin zevkini çıkartmak yerine kendi kendisinin zevkine varmaktadır; yapıt yalnızca o zevkin kaynağı, alkolü olmuştur. Sanat, radikal bir tutumla, bir dizi yaşanmış olayın sergilenmesi olduğunda, her zaman böyle olacaktır. O olayların bizi hazırlıksız yakalaması, içimizde onları nesnel arılıklarında seyretmemizi engelleyen bir duygusal katılım uyandırmaları kaçınılmazdır.

Görmek uzaktan yapılan bir eylemdir. Ayrıca sanatların her biri nesneleri uzaklaştıran ve biçimlerini değiştiren bir yansıtıcı aygıt kullanır ustalıkla. Onun tılsımlı perdesinde nesneleri yaklaşılmaz bir yıldıza sürgün edilmiş olarak, mutlak bir uzaklıktan seyrederiz. Gerçeklikten o kopuş olmazsa uğursuz bir duraksamaya düşeriz: Nesneleri yaşayalım mı, yoksa seyir mi edelim, bilemeyiz.

Mumyalar müzesindeki balmumu heykeller hepimizde kendine özgü bir tedirginlik uyandırır, o heykellerin içerdikleri

6 Aslında bir şeyin kaynağı olmak ile nedeni olmak apayrı iki ilintidir. Bilinç durumlarımızın kaynağı olan şeyler bilincimiz açısından yoktur: Bilimin onları araştırıp bulması gerekir. Buna karşılık, bir duygunun, bir isteğin, bir inancın nedeni onun bir parçasıdır, aralarında bilinçli bir ilinti vardır.

ve bizim karşılarında belli, sürekli bir tutum benimsememizi engelleyen ani aldatmacadan kaynaklanan bir rahatsızlık. Onları canlıymışlar gibi algılayacak olursak, cesetsi gizlerini ortaya koyarak bizimle dalga geçen birer oyuncak olurlar; birer aldatıcı oyuncak gibi algılayacak olursak öfkeyle solurlar sanki. Salt cansız nesnelere indirgemenin yolu yoktur onları. Yüzlerine baktığımızda, yoksa asıl onlar mı bizi seyrediyor diye kuşkulanarak tedirgin oluruz. Sonunda o kirayla tutulmuş cesetleri andıran şeylerden tiksiniriz. Balmumu heykel salt melodramdır.

Bana öyle geliyor ki, sanata insanilik karıştırılması karşısında, yeni duyarlık, seçkin insanın balmumu heykeller karşısında hep duymuş olduğu tiksintiye pek benzer bir tiksintiye kapılıyor. Oysa, mumyalar müzesinin mezar kokulu maskaralığına ayaktakımı oldum olası bayılmıştır. Bu arada kendi kendimize, şimdilik yanıtlayamayacağımızı bile bile bazı saygısızca sorular yöneltiyoruz: Sanatta insaniliğe karşı bu tiksintinin anlamı ne? Acaba insani şeylere, gerçeğe, yaşama karşı duyulan bir tiksinti mi, yoksa bunun tersi mi daha doğru: Yaşama karşı bir saygı, onu sanatla, sanat gibi onun kat kat aşağısında bir şeyle karıştırılmış görmekten duyulan tiksinti mi? Ama sanatı böyle kat kat aşağı bir şey olarak adlandırmak da ne oluyor, şu tanrısal sanatı, uygarlığın şanı, kültürün baştacı, vb. sanatı? Dedim ya, sayın okurum, saygısızca sorular işte. Şimdilik unutalım, gitsin.

Melodram Wagner ile çılgınlığın doruğuna varır. Ve her zaman olduğu gibi, bir kalıp, doruğuna ulaştı mıydı, kendi karşıtına dönüşmeye başlar. Daha Wagner'de insan sesi başkişi olmaktan çıkmış, öteki çalgıların kozmik bağrışması arasında yok olmuştu. Ama daha radikal bir dönüşüm kaçınılmazdı. Durum artık müziği kişisel duygulardan ayıklamayı, örnek bir nesnelleştirmeyle arıtmayı gerektiriyordu. O işin üstesinden Debussy geldi. Ondan beri müziği dinginlik içinde, sarhoş olmaksızın ve ağıt yakmaksızın dinleyebiliyoruz. Şu son otuz kırk yılda müzik sanatı alanında görülen tüm değişik amaçlar yeryüzünün ötelerinde, Debussy'nin dâhice fethettiği yeni topraklarda yeşerdi. Öznelin böylece nesnele dönüştürülmesi o denli önem-

liydi ki, karşısında daha başka ayrılıklar yok olup gidiyordu.[7] Debussy müziği insansızlaştırdı, bu nedenle, ses sanatında yeni çağ onunla başladı.

Lirik şiirde de aynı serüven yaşandı. Şiir insani tözle yüklene yüklene kurşun gibi ağırlaşmıştı, gazı kaçmış bir balon gibi ağaçlara, çatıların köşelerine takılarak yeryüzünde sürüklenip duruyordu: Onu özgürlüğüne kavuşturmak yerinde bir iş olacaktı. Orada kurtarıcı Mallarmé oldu, şiire havalarda uçma ve yükseklere çıkma yetisini geri verdi. Belki emelini gerçekleştiren kendisi olmadı, ama yeni hava keşiflerinin kaptanı oldu ve her şeyi değiştiren manevra buyruğunu o verdi: Safrayı atın!

Romantik yüzyılda şiirin teması neydi, anımsayalım. Şair aklı başında bir burjuva olarak kalkıp bize bir güzel kişisel duygularını aktarırdı: Büyüklü küçüklü acılarını, dinsel ya da siyasal kaygılarını ve eğer İngilizse, piposunu çekiştirirken hayal ettiği şeyleri. Dileği şu ya da bu biçimde, gündelik yaşantısını dokunaklı şeylerle sarıp sarmalamaktı. Bireysel deha bazı durumlarda –Baudelaire'de örneğin– şiirin o insani özünün çevresine daha ince bir maddeden yapılmış, pırıl pırıl bir fotosferin yayılmasına olanak veriyordu. Ne var ki bu parıltı önceden tasarlanmış değildi. Şairin her zaman için istediği şey, insan olmaktı.

"Ne yani, gençler bunu beğenmiyor mu?" diye soruyor, bastırılmış bir küçümsemeyle, artık genç olmayan birisi. İstedikleri ne öyleyse? Ne olsun şair, kuş mu, dinozor mu, onikigen prizma mı?

Bilmiyorum, bilmem; ama sanıyorum ki genç şair, şiir yazdığında, tek dileği şair olmak. İleride göreceğimiz gibi, her türlü yeni sanat, her şeyden önce sınırların karıştırılmasından tiksiniyor ve bu açıdan yeni bilimle, yeni politikayla, yeni yaşamla aynı tutumu paylaşıyor. Yaşam başka şeydir, şiir başka şey– diye düşünüyorlar, ya da, hiç değilse, öyle duyuyorlar. İkisini birbirine karıştırmayalım. Şair, insanın bittiği yerde başlar. İnsanın yazgısı kendi insani yolunu yaşamaktır; şairin misyonu ise varolmayanı yaratmaktır. Şairin yaptığı iş ancak böyle haklı görülür. Orada, kendi başına duran gerçeğe, gerçekdışı bir anakara

7 Debussy'nin romantik müzik karşısında taşıdığı anlamın daha ayrıntılı bir çözümlemesi benim "Musicalia" (Müzik Konularında) başlıklı deneme yazımda görülebilir (*El Espectador*, cilt III).

ekleyerek, dünyayı genişletir şair. Yazar, (Latince) *auctor*, yani "arttıran kimse" sözcüğünden türemiştir. Latinler yeni bir toprak fethederek onu yurduna katan komutanlara böyle derdi.

Geçen yüzyılda şair olmayı isteyen ilk kişi Mallarmé oldu. Kendi söylediğine göre, "doğal gereçleri yadsıdı" ve insani fauna ve floradan ayrı, ufak lirik nesneler oluşturdu. Bu şiirin "duyumsanması" gerekmiyordu, çünkü, içinde insani olan hiçbir şey bulunmadığından, hiçbir dokunaklı şey de yoktu. Eğer bir kadından söz ediliyorsa o "hiçbir kadın"dı, eğer bir saat çalarsa "kadranda yer almayan saat"ti. Böyle yadsıma gücüyle, Mallarmé'nin şiiri her türlü yaşamsal tınıyı yok ediyor ve önümüze yeryüzünden öylesine uzak figürler seriyor ki, salt seyretmesi bile insanı zevkin doruğuna çıkarıyor. O yüzlerin ortasında şairlik görevini yerine getiren insanın zavallı yüzü ne yapabilir ki? Ancak bir tek şey: Gözden silinmek, buhar olup uçmak, lirik girişimin gerçek başkişileri olan sözcükleri havada tutan, kimin olduğu belirsiz bir sese dönüşüp yok olmak. O kimin olduğu bilinmeyen, dizesinin sesçil tabanından başka bir şey olmayan mutlak ses, çevresindeki insandan kendisini soyutlamayı bilen şairin sesidir.

Hangi yoldan gidersek gidelim, aynı noktaya varıyoruz: İnsan kişiliğinden kaçışa. İnsansızlaştırma yordamları çeşit çeşit. Bugün egemen olanlar herhalde Mallarmé'nin başvurduklarından çok ayrı, ayrıca onun da sayfalarında hâlâ birtakım romantik titreşimlerin ve ürpertilerin varlığı gözümden kaçmıyor. Ne var ki, günümüz müziği nasıl Debussy ile başlayan bir tarihsel kesitin parçasıysa, yeni şiirin tümü de Mallarmé'nin gösterdiği yönde ilerliyor. Eğer bakışlarımızı her bir esinin tek tek getirdiği değişkelerin ötesine yöneltip, yeni bir biçemin ana çizgisini aramak istiyorsak, onu bu iki adla ilinti içinde temellendirebiliriz.

Bugün yaşı otuzun altında olan birisinin, sanat olsun diye birtakım erkekler ile birtakım kadınların çeşitli hayhuyunun anlatıldığı bir kitaba ilgi duyması çok güçtür. Bütün bunlar onun gözünde toplumbilimi, ruhbilimi andırır ve eğer işler çorbaya çevrilmeden kendisine toplumbilim ya da ruhbilim düzleminde yönelmiş olsalar, seve seve benimser. Ama onun gözünde sanat bambaşka bir şeydir.

Günümüzde şiir, eğretilemelerin yüksek cebiridir.

"Tabu" ve Eğretileme

Eğretileme herhalde insanoğlunun elinde tuttuğu en verimli güç olmalı. Etkisinin büyüklüğü neredeyse mucizeye yaklaşır ve tıpkı hastasının karnında neşter unutan dalgın bir cerrah gibi, Tanrı'nın, yarattıklarından birini biçimlendirirken içinde unutmuş olduğu bir yaratıcılık gerecine benzer.

Tüm öteki güçler bizi gerçeğin, zaten var olanın içine tutsak eder. Yapabileceğimizin en fazlası bazı şeyleri başka şeylere katmak ya da çıkarmaktır. Yalnızca eğretileme kaçış yolunu açar bize ve gerçekte var olan şeyler arasında düşsel kayalıklar yaratır, tüy gibi hafif adalar yeşertir.

İnsanoğlunda bu zihinsel etkinliğin varoluşu, doğrusu şaşırtıcı şeydir: Eğretilemeyle bir şeyi kaldırıp, yerine bir başkasını koyarız ve koyduğumuza ulaşmaktan çok, kaldırdığımızdan kaçmaktır derdimiz. Eğretileme bir nesneyi bir başka nesnenin kılığına bürüyerek ortadan kaldırıverir ve eğer onun altında insanı gerçeklerden kaçınmaya sürükleyen bir içgüdü görüyor olmasak, eğretileme bir anlam taşımazdı.[8]

Bu yakınlarda, eğretilemenin köklerinin nerede olabileceğini kendi kendisine soran bir ruhbilimci, o köklerden birinin "tabu" ruhunda olduğunu fark edip şaşırdı.[9] İnsanoğlu için en büyük esin kaynağının korku olduğu bir çağ yaşanmıştır, kozmik dehşetin egemen olduğu bir çağ. O dönemde bazı gerçeklerden kaçınmak gereğini duyuyordu insanoğlu, öte yandan kaçınmanın yolu da yoktu. Ülkede en bol bulunan, insanın geçiminin bağlı olduğu hayvan, kutsal bir şey değeri aldı. O kutsama, ona elle dokunulamacağı fikrini de birlikte getirdi. Peki, o zaman sıra yemek yemeye gelince ne yapıyordu yerli Lillooet? Yere çömeliyor, ellerini kalçalarının altında kavuşturuyordu. O durumda yemek yenebiliyordu, çünkü kalçasının altındaki elleri eğretilemeli olarak ayaktılar. İşte size anlamı değiştirilen bir eylem örneği, sözlü imgeden önce, gerçeklerden kaçınmak kaygısıyla ortaya çıkmış ilkel bir eğretileme.

8 Eğretileme konusunda biraz daha geniş bilgi için bkz.: "İki Büyük Eğretileme" başlıklı denemem (*El Espectador*, cilt IV, 1925) ve "Önsöz Niteliğinde Bir Estetik Denemesi".

9 Bkz. Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, 1919.

Ve, ilkel insan için sözcük, söylediği şeyle biraz özdeş olduğundan, "tabu" sayılan korkunç nesnenin adını bile ağza almama gereği doğdu. O yüzden o nesne başka bir şeyin adıyla, ancak gizliden gizliye, uzaktan çağrıştırarak söylenir oldu. Böylece, krala ilişkin hiçbir şeyi ağzına almaması gereken Polinezyalı, kralın saray kulübesinde meşalelerin yandığını gördüğünde, şöyle demek zorundadır: "Gökyüzünün bulutları arasında yıldırımlar tutuşuyor." İşte size eğretileme kapısından sıvışmanın bir örneği.

Böyle tabucu biçimde yaratılan eğretileme gereci daha sonra en değişik amaçlarla kullanılabilir. Bunlardan biri, şiirde egemen olanı, gerçek nesnenin soylulaştırılmasıydı. Benzer imge, sevilen gerçeği süslemek, oya gibi işlemek için süsleme niyetine kullanılıyordu. Acaba yeni şiirsel esinde, eğretileme süs olmaktan çıkıp töz olduğunda, değersiz gerçeği soylulaştırıp yüceltmek yerine, alçaltıp yıpratan aşağılayıcı imge tuhaf bir biçimde ağırlık mı kazanıyor, bunu araştırmak ilginç olurdu. Bu yakınlarda genç bir şairin yapıtlarında okudum, yıldırım bir marangoz cetveliymiş, kışın yaprakları dökülmüş ağaçlar da gökyüzünü temizlemek için birer süpürgeymiş. Lirik silah böylece doğal nesnelere karşı harekete geçiyor, ya yaralıyor onları, ya da öldürüyor.

Gerçekliğin Ötesinde ve İçinde

Ama, her ne kadar eğretileme insansızlaştırmanın en kökten aracıysa da, tek aracı olduğu söylenemez. Değişik biçimde ulaşılabilen sayısız araç vardır.

İçlerinden biri, en basiti, alışılmış bakış açımızı değiştirmektir. İnsani bakış açısından görüldüklerinde, nesnelerin belli bir yerleşimi, bir hiyerarşisi vardır. Bazıları bize pek önemli görünür, bazıları o denli önemli değildir, bazılarının da hiç anlamı yoktur. İnsansızlaştırma kaygısıyla nesnelerin ilkbiçimlerini ille de çarpıtmak gerekmez. Hiyerarşiyi altüst etmek, yaşantının en ufacık olaylarına anıtsal bir hava verip bunları diğerlerinden ayırarak birinci plana alan bir sanat yapmak yeter.

Yeni sanatın birbirinden en uzak görünen biçimlerini birleştiren gizli bağlantı bu işte. Eğretilemeyle gerçekliğin ötesine geçerken de, gerçekliğin içinde dolanmak diye adlandırabileceğimiz biçimde de, dışavurulan şey hep o aynı olaydır: Gerçeklerden uzaklaşma, gerçeklerden kaçış. Şiirsel yücelişin yerini, doğal bakış açısı düzeyinin altına iniş de alabilir. Gerçekçiliği doruğuna çıkarmak için onu nasıl aşmak gerektiğinin –bu iş için büyüteç elde, yaşantının mikroskobik olaylarını izlemek yeter– en iyi örnekleri Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce'tur.

Ramón kadın göğüsleri üstüne –birisi onu "öteki yarıküreye doğru yelken açmış yeni Kristof Kolomb" olarak nitelemişti– ya da sirk, *Rastro** ya da *Puerta del Sol*** üstüne bütün bir kitap yazabilir. Yordam, yalnızca yaşamsal dramın başkişisi olarak dikkatimizin genelde hiç yönelmediği yoksul mahallelerin seçilmesidir. Giraudoux, Morand, vb. değişik tınlamalar vermekle birlikte, aynı lirik takımın üyeleridir.

Bu ikisinin Proust'un yapıtına büyük hayranlık duymalarının nedeni böylece ortaya çıkmış oluyor; aslında pek eski zamanların adamı olan bu yazardan genelde yenilerin büyük bir zevk almasını da açıklıyor. Kitabındaki geniş toprakların yeni duyarlıkla asıl ortak olan yanı, herhalde bakış açısının değişimidir: Romanda anlatılan insan ruhunun o eski, anıtsal biçimlerine karşı bir küçümseme; duyguların, toplumsal ilişkilerin, karakterlerin örümcek ağı yapısında yoğunlaşan insanilikten yoksun bir dikkat söz konusu.

Tersine Dönüş

Cisimleşen eğretileme, şiirsel yönelişlerin az çok başkişisine dönüşür. Bunun anlamı da yalnızca estetik ereğin yön değiştirmiş, tersine dönmüş olduğudur. Önceleri eğretileme bir gerçeğin çevresinde yer alıyordu; süsleme, çerçeve ya da koruyucu örtü gibiydi. Şimdi işler tersine dönmüştür: Eğretilemenin, şiir dışı ya da gerçek destek ortadan kaldırılarak yapılmasına çalışılmakta,

* *Rastro:* Madrid'in ünlü bitpazarı. (ç.n.)

** *Puerta del Sol:* Madrid'in merkezindeki büyük meydan. (ç.n.)

eğretilemenin kendisi şiirsel *nesne*'ye dönüştürülmek istenmektedir. Ancak, estetik sürecin böyle tersyüz edilişi bir tek eğretileme işlemine özgü değildir, tüm düzlemlerde, tüm olanaklarla gerçekleştirilmektedir, hatta bugün yapılmakta olan her türlü sanatın –eğilim olarak[10]– genel çehresi durumuna gelmiştir.

Zihnimizin nesnelerle ilişkisi onları düşünmek, onlar üstüne fikir oluşturmaktır. Aslında gerçeklerden kala kala onlar üstüne oluşturabildiğimiz *idea*'lar kalır elimizde. *İdea*'lar, dünyayı gördüğümüz *cihannüma*lar gibidir. Goethe, her yeni *idea*'nın içimizde doğan yeni bir organa benzediğini söylerken çok haklıydı. Çünkü nesneleri *idea*'larla görürüz, ama zihnin doğal yönelişi olduklarından *idea*'ların bilincine varmayız, tıpkı bir şeye bakan gözün kendi kendisini görmediği gibi. Başka bir deyişle, düşünmek, gerçeği *idea* yoluyla yakalamaya çabalamaktır; zihnin doğal işleyişi düşüncelerden dünyaya doğru yönelir.

Ama yine de düşünce ile düşünülen şey arasında her zaman mutlak bir boşluk vardır. Gerçek olan şey onu kapsamaya çalışan kavrama hiçbir zaman sığmaz. Nesne, onun üstüne oluşturduğumuz kavramdan her zaman daha fazla ve başka türlü bir şeydir. Hep öyle, bir zavallı şema, gerçeğe erişebilmek umuduyla kurduğumuz bir iskele olarak kalır. Buna karşın, doğal eğilimimiz, bizi, gerçeğin onun üstüne düşündüğümüz şey olduğuna inanmaya, dolayısıyla da gerçeği düşünceyle karıştırmaya, *idea*'yı nesnenin yerine koymaya sürükler. Sözün kısası, içimizdeki yaşamsal gerçekçilik dürtümüz bizi gerçekleri safdilce *idea*'laştırma yanlışına düşürür. Doğuştan gelme "insani" bir eğilimdir bu.

Şimdi eğer niyetlenmiş olduğumuz o yönde sürüklenmek yerine, ters yönde dönüş yapar ve gerçek denilen şeye sırtımızı çevirir, fikirleri neyse öyle –yalnızca öznel taslaklar– olarak alır, öylece, çarpık çurpuk, cılız, ama saydam ve saf olarak yaşatırsak –kısacası, bilinçli olarak, *idea*'ları gerçeğe dönüştürmeyi amaçlarsak–, onları insansızlaştırmış, gerçeklikten uzaklaştırmış oluruz. Çünkü aslında gerçekdışıdırlar. Onları gerçek diye benimsemek, *idea*'laştırmak –safdilce sahteleştirmek– anlamına

10 Bu sayfaların her birinin dibine bir not koyarak, benim yeni sanatın temeli olarak vurguladığım özelliklerin hepsinin de mutlak nitelikler anlamında değil, ağırlıklı eğilimler anlamında alınması gerektiğini ayrıca belirtmem sıkıcı olurdu.

gelir. Şöyle diyelim, onları doğrudan doğruya kendi gerçekdışılıklarıyla yaşatmak, gerçekdışı olanı gerçekdışı olarak gerçekleştirmektir. Bu durumda zihinden dünyaya gitmiyoruz; tersine gidiyor, şemaları, içsel ve öznel olanı somutlaştırıyor, nesnelleştiriyor, *dünyalaştırıyoruz*.

Portre yapan bir geleneksel ressam, gerçek kişiyi bütünleyen sayısız niteliklerden, gerçekte kendi zihninde, keyfince, kabataslak seçtiklerini tuvale aktardığında o kişinin gerçeğini yakalamış olduğu iddiasındadır. Peki, acaba ressam o kişiyi resmetmek yerine, kendi fikrini, o kişi üstüne oluşturduğu şemayı resmetmeye karar verse ne olurdu? İşte o zaman tablo gerçeğin ta kendisi olurdu ve kaçınılmaz başarısızlık önlenirdi. Tablo gerçeğe öykünmeyi bırakarak, aslına dönüşürdü: Bir tabloya – gerçekdışı bir şeye.

Ekspresyonizm, kübizm, vb. akımlar, her biri değişik ölçülerde, bu kararı sanatın radikal yönelişinde kanıtlama denemeleriydi. Nesneleri resmetmeyi bırakıp fikirleri resmetmeye geçmişlerdi: Sanatçı dış dünyaya karşı körleşen gözlerini içsel, öznel görünümlere çevirmişti.

Bazı yontulmamış yanlarına ve işlediği konunun baştan sona sıradanlığına karşın, Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* adlı yapıtı şu son zamanlarda tiyatro estetiği meraklılarını durup düşündürten tek yapıt belki. Şimdiye dek burada anlatmaya çalıştığım sanatsal temanın tersyüz edilmesi işleminin açık seçik bir örneği. Geleneksel tiyatro, bize, kişilerinde gerçek kişiler, sahnedeki abartılı hareketlerinde bir "insan" dramının anlatımını görmemizi önerir. Yenisindeyse, tam tersine, oyun kişilerinin bizi oyun kişileri olarak ilgilendirmesi sağlanır; birer *idea* ya da mutlak şema olarak yani.

Aslında bunun şimdiye değin yaratılmış bulunan ilk "fikir dramı" olduğu söylenebilir. Daha önce bu ad verilen oyunlar fikir dramları değil, *idea*'ları simgeleyen sözde kişiler arasında geçen dramlardı. *Altı Şahıs*'ta, kişilerin sahneye getirdikleri acıklı yazgı olsa olsa bir özürdür ve sahnede bozulur gider; buna karşılık, fikir olarak bazı fikirlerin, bir yazarın zihninde el kol sallayan birtakım hayaletlerin gerçek dramına tanık oluruz. İnsanı dışlama amacı apaçıktır ve o amaca erişme olanağı bu durumda kanıtlanmış olur. Aynı zamanda, geniş seyirci kitlesinin görüşünü bu tersyüz

edilmiş bakış açısına uydurmakta çektiği güçlüğe de iyi bir örnek bu. Seyirci hep insan dramını arar, oysa oyun onu sürekli bozar, geri alır, alay konusu yapar, onun yerine –birinci plana, demek istiyorum– doğrudan doğruya tiyatro kurgusunu, kurgu niteliğiyle alır. Geniş seyirci kitlesi aldatılmaktan rahatsız olur ve sanatın doyulmaz hilesinden zevk almayı bilmez, oysa yapıtın hileli dokusu ne denli açık seçikse, verdiği zevk de o denli büyüktür.

Putkırıcılık

Yeni biçemde plastik sanatların canlı biçimlere ya da canlıların biçimlerine karşı tam bir tiksinti ortaya koyduğunu söylemek abartmak olmaz sanıyorum. Şu son yılların sanatını, resim ve heykel sanatının gotik disiplininden bir karabasandan sıyrılır gibi uyanıp da Rönesans'ın büyük yeryüzü ürününü verdiği çağınkiyle karşılaştıracak olursak bu olgu apaçık ortaya dökülür. Fırça ile çekiç, insan, hayvan ya da bitki modelinin yaşamla titreşen yumuşacık bedeninde sunduğu örneği zevkle okşayarak izlerler. O varlıkların ne oldukları önemli değildir, yeter ki yaşam bedenlerinde devingen vuruşunu duyursun. Ve organik biçim tablodan ya da heykelden bezemeye doğru yaygınlaşır. Bereket kadehlerinin, boşluğuna yuvarlacık, olgun meyveleriyle dolaşmaya kalkışan yaşam selinin kaynaklarının çağıdır o.

Peki niçin günümüz sanatçısı canlı bedenin yumuşacık çizgilerini izlemekten dehşet duyuyor da onun yerine geometrik kalıplar koyuyor? Kübizmin tüm yanlışlarının, hatta hilelerinin gölgeleyemediği bir şey var: Bir süre salt Eukleides şekillerinden oluşmuş bir dilden pekâlâ da hoşlandıydık.

Tarihin belli aralıklarla bu plastik geometricilik çılgınlığına tutulmuş olduğunu anımsadığımızda, olgu daha da karmaşıklaşır. Daha tarihöncesi sanatın evriminde görülür bu: İnsanın duyarlığı canlı biçimleri aramakla başlar, ama onlardan dehşete düşmüş ya da tiksinmişçesine kaçmakla, canlı ya da kozmik figürlerin son kalıntısı olan soyut göstergelere sığınmakla sonuçlanır. Yılan stilize edilerek *meandr* figürüne, güneş stilize edilerek gamalı haça dönüşür. Canlı biçimlere karşı duyulan bu

tiksinti nefrete varır ve toplumsal çatışmalara yol açar. Doğu Hıristiyanlığının imgelere karşı açtığı savaş, Sâmiler'in hayvan resmini yasaklamaları –Altamira mağaralarını bezemiş olan insanlarınkine karşıt bir içgüdü– hiç kuşkusuz, dinsel bir anlamın yanı sıra, estetik duyarlıktan da kaynaklanıyordu, bunun daha sonraları Bizans sanatındaki etkisi apaçık bellidir.

Zaman zaman dinde ve sanatta patlak veren putkırıcılık büyük bir dikkatle incelenmeye değer. Yeni sanatta da, hiç kuşkusuz, bu tuhaf putkırıcılık duygusu işbaşı yapmıştır, sloganı da Porphyrios'un Mani'lerce benimsenen ve Aziz Augustinus'un şiddetle karşı çıktığı şu buyruğu olabilir: *Her bedenden kaçınmalı.* Canlı bedenlerden elbette. Doruğuna vardığı çağda canlı kalıpların pek dostu olan Yunan kültürünün böyle tersyüz edilişi ne tuhaf!

Geçmişin Olumsuz Etkisi

Bu denemenin amacı, söylemiş olduğum gibi, yeni sanatın bazı ayırıcı özelliklerinden yararlanarak konumunu belirlemekti. Ama aslında bu amaç da, bu sayfalarda gidermeye kalkışmak cesaretini göstermeyeceğim daha geniş kapsamlı bir meraka hizmet ediyor; sonuçta okura onu aktarıp, sonra okuru kendi kişisel düşüncelerine bırakacağım. Açıklamaya çalışayım.

Başka bir yerde[11] sanat ile mutlak bilimin, en özgür, her çağın toplumsal koşullarına en az bağımlı etkinlikler olmalarından ötürü, topluluk duyarlığında her değişimin ilk sezinlendiği alanlar olduklarına değinmiştim. İnsanoğlu yaşam karşısındaki temel tutumunda bir değişiklik yapacak olursa, yeni anlayışını, sanatsal yaratıcılığında ve ondan yayılan ideolojik ürünlerde dışavuracaktır. Her iki töz de öylesine incedir ki ruhsal meltemlerin esintisine sonsuz bir uysallıkla baş eğerler. Nasıl köyde, sabahleyin balkon kapımızı açtığımızda, gün boyu hangi rüzgârın eseceğini anlamak için evlerin bacalarından çıkan dumanları gözlersek, benzeri bir hava tahmini çabasıyla sanatı ve bilimi gözleyebiliriz.

11 *El tema de nuestro tiempo* adlı kitabımda.

Ama bunun için ilkin yeni olguyu betimleyerek başlamaktan başka çaremiz yok. Genelde hangi yeni yaşam tarzının belirtisi ve habercisi olduğunu ancak daha sonra kendi kendimize sorabiliriz. Yanıtlayabilmek için de sanatın girdiği bu tuhaf dönemecin nedenlerini araştırmak gerekir ki, bu da burada göğüsleyeceğimiz kadar ağır bir yük olur. Nereden geliyor bu "insansızlaştırma" dürtüsü, canlı biçimlere karşı bu tiksinti? Büyük bir olasılıkla, her tarihsel olgu gibi, bunun da karmakarışık sayısız kökleri vardır ve araştırılması çok keskin bir sezi gerektirir.

Tüm bunlara karşın, öbürleri ne olursa olsun, her ne kadar belirleyiciliğini iddia etmesek de, apaçık ortada bulunan bir neden var.

Sanatın geçmişinin, geleceği üstünde her zaman yaptığı etkiyi ne kadar vurgulasak azdır. Sanatçının gönlünde, kendi özgün duyarlığı ile daha önce gerçekleştirilmiş bulunan sanat arasında her zaman şiddetli bir çatışma ya da kimyasal tepki oluşur. Dünyanın karşısında bir başına değildir sanatçı; dünyayla ilişkilerinde, sanatsal gelenek hep bir çevirmen gibi araya girer. Özgün anlam ile geçmişin güzel kalıpları arasındaki o etkileşimi ne nitelikte olacaktır? Olumlu da olabilir, olumsuz da. Sanatçı geçmişle arasında bir yakınlık duyacak, kendisinin onun içinden doğduğunu, onun mirasçısı olduğunu, onu yetkinleştirdiğini duyacaktır –ya da, şu ya da bu ölçüde kendiliğinden, gelenekçi, çağında geçerli sayılan, egemen sanatçılara karşı anlatılmaz bir iğrenme duyacaktır yüreğinde. Ve nasıl birinci durumda göreneksel kuralların kalıpları çerçevesinde yerleşmekten, kutsanmış davranışları yinelemekten hiç de küçümsenemeyecek bir zevk alacaksa, ikinci durumda yalnızca eskilerin aktardıklarından farklı bir yapıt üretmekle kalmayacak, aynı zamanda o yapıtına, saygın kurallara karşı saldırgan bir hava vermekten aynı büyük zevki alacaktır.

Dünün bugüne yaptığı etkiden söz edildiğinde genellikle unutulur bu. Bir çağın yapıtlarında daha önceki bir çağınkine az ya da çok benzeme talebini görmek hiçbir zaman güç olmamıştır. Buna karşılık, geçmişin olumsuz etkisini duyumsamak, çoğu kez eski biçemlerin bilinçle yadsınmasıyla yeni bir biçemin oluşturulduğunu gözlemlemek hemen herkese güç gelir sanki.

Gelgelelim, o olumsuz hava, o saldırganlık ve eskiye karşı

o alaylı tutum estetik zevkin bir etmeni olarak hesaba katılmadıkça, sanatın Romantizm'den günümüze değin izlediği yolu anlamak olanaksızdır. Baudelaire kara Venüs'ten hoşlandıysa bunun nedeni klasik Venüs'ün beyaz olmasıydı. O zamandan bu zamana, birbirini peşpeşe izleyen biçemlerde geleneksel nitelikleri büyük bir zevkle aranıp bulunan olumsuz ve aşağılayıcı içerik dozu giderek artırıldı; o kadar ki, bugün yeni sanatın ana çizgileri salt eski sanatın yadsınmasından oluşuyor. Bunda şaşılacak bir şey de yok. Bir sanat yüzyıllar ve yüzyıllar boyunca, vahim boşluklar bırakmaksızın ya da gelişimini kesintiye uğratacak tarihsel felaketler olmaksızın, kesintisiz bir evrim izlerse, artık ürünleri üst üste yığılmaya ve yoğun gelenek yavaş yavaş günün esini üzerinde ağırlığını duyurmaya başlar. Ya da başka bir deyişle: Yeni doğan sanatçı ile dünyanın arasına gittikçe daha yoğun bir geleneksel biçem birikimi girmeye başlar ve ikisinin arasında doğrudan ve özgün iletişimi engeller. Öyle ki, iki şeyden biri olacaktır: Ya gelenek, giderek her türlü özgün gücü boğacaktır –Mısır'da, Bizans'ta, genelde Doğu'da olduğu gibi– ya da geçmişin, yaşanan günü baskı altında tutması durumu tersine dönecek, yeni sanatın kendisini boğan eski sanat illetinden yavaş yavaş sıyrıldığı uzun bir dönem başlayacaktır. Bu, Avrupa ruhunda görülen durumdur, Doğu'nun onulmaz gelenekçiliği ve geçmişçiliğine burada bir gelecekçilik içgüdüsü egemen olmuştur.

"İnsansızlaştırma" ve canlı kalıplardan tiksinme diye adlandırdığım şeyin önemli bölümü bu gerçeklerin geleneksel yorumuna karşı duyulan hoşnutsuzluktan ileri gelmektedir. Saldırının şiddeti uzaklıkla doğru orantılıdır. Bu yüzden günümüz sanatçıları daha eski biçemlere de karşıt olsalar, en nefret ettikleri, geçen yüzyılda egemen olan biçemdir. Buna karşılık, yeni duyarlık zamanda ve mekânda en uzak olan tarihöncesi sanata ve yabanıl egzotizme kuşkulu bir sempati göstermektedir. Doğrusunu söylemek gerekirse, o ilkel yapıtlarda sevdiğim şey –onların kendilerinden fazla– *saflık*'larıdır, henüz yerleşik bir geleneğin bulunmayışıdır.

Şimdi de gözucuyla bir başka soruna, sanatsal geçmişe karşı bu saldırının nasıl bir yaşamın belirtisi olduğuna bakacak

olursak, tuhaf bir görüntüyle, dev boyutlu bir dramla yüz yüze kalıveririz. Çünkü, sonuçta, böylesi bir genellemeyle, geçmişin sanatına karşı saldırıya geçmek doğrudan doğruya *Sanat*'a başkaldırmak oluyor, öyle ya, somut olarak alındığında, sanat denilen şey, bugüne değin yapılmış olan sanattan başka nedir ki?

İyi de, öyleyse mutlak sanat sevdasının maskesi altında sanattan bezginlik, nefret mi gizli yoksa? Nasıl olur? Sanata nefret ancak bilime nefret, devlete nefret, özetle kültürün tümüne nefret duyulan yerde doğabilir. Yoksa Avrupalı'nın yüreğinde kendi tarihsel özüne karşı anlaşılmaz bir hınç mı mayalanmakta, hani şu uzun manastır yıllarından sonra rahipleri kendi disiplinlerinden, yaşamlarını biçimlendirmiş bulunan kurallardan soğutan meslek nefreti gibi bir şey?[12]

İşte artık kalemi usulca kâğıttan kaldırıp, bir sürü soruyu kuşlar gibi uçuşsunlar diye serbest bırakmanın zamanı geldi.

Hedef Olarak İroni

Yeni stilin en genel çizgileriyle ele alındığında, "insani, fazla insani" sayılan öğeleri ayıklayıp, mutlak sanatsal tözü korumakla oluştuğunu yukarda belirttik. Bu, sanat karşısında duyulan büyük bir coşkunun sonucu gibi görünüyor. Ama aynı olayı evirip çevirir, bir de öteki yanını incelersek, tersine, şaşırtıcı bir hınçlı ve küçümseyici yüzle karşılaşırız. Çelişki çok açık, vurgulamakta yarar var. Sonuç olarak, yeni sanatın çift anlamlı bir olgu olduğunu bize anlatmaktadır; aslına bakarsanız, bunda da şaşılacak bir şey yok, çünkü şu yaşadığımız yıllarda cereyan eden büyük olayların tümü çift anlamlı. Avrupa'nın siyasal olaylarını birazcık çözümlersek aynı çift anlamlı özü onlarda da buluruz.

12 Dünün sanatının yarınınkini hangi ruhsal düzenekler aracılığıyla olumsuz etkilediğini çözümlemek ilginç olurdu. Şimdilik apaçık belli olan bir tanesi var: Bıkkınlık. Bir biçemin salt yinelenmesi duyarlığı yorar ve bıktırır. Wölfflin *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* kitabında bıkkınlığın zaman zaman sanatı hareketlendirerek değişime zorlamaktaki gücünü kanıtlamıştır. Edebiyatta daha da ileri gider bu. Ciceron "Latince konuşmak" anlamında hâlâ *latine loqui* diyordu, ama beşinci yüzyılda Sidonio Apolinar *latialiter insusurrare* demek zorunda kalacaktı. Yüzler ve yüzlerce yıldır aynı şeyler aynı kalıplarla söylenmekteydi.

Yine de, aynı şeye karşı duyulan sevgi-nefret çelişkisi, günün sanatsal üretimine daha yakından bakıldığında biraz olsun yumuşuyor.

Sanatın böyle kendi içine kapanmasının ilk sonucu, her türlü dokunaklılıktan sıyrılmasıdır. "İnsanilik" yüklü sanata, yaşama verilen ağır anlam yansırdı. Sanat çok ciddi, neredeyse kutsal bir şeydi. Kimi zaman –Schopenhauer'da ve Wagner'de– insan soyunun kurtarıcısı olduğunu bile iddia ederdi. Durup biraz üzerinde düşünen kişiyi şaşırtır bu, oysa yeni esin, her zaman ama her zaman, gülünçtür. Her şeyi tek perdeli, tek tonludur. O gülünçlüğün oranı değişebilir, düpedüz "palyaçoluk"tan şöyle alaylı bir göz kırpmaya değin değişebilir, ama hiçbir zaman eksik olmaz. Üstelik yapıtın içeriği gülünç değildir –öyle olsa, şöyle ya da böyle, yine "insani" tarza düşme anlamına gelirdi–, içeriği ne olursa olsun, sanatın kendisi şakaya dönüşür. Daha önce söylediğim gibi, kurmacayı kurmaca olsun diye aramak, insanın ancak keyfi yerindeyken yapabileceği şeydir. İnsanlar sanata yöneliyorsa bugün, bunun nedeni sanat güldürü olarak tanındığındandır. O denli güncel duyarlık sahibi olmayan ciddi kişilerin, gençlerin yapıtlarını anlamalarını en fazla engelleyen şey budur. Yenilerin yaptığı resim ve müziğin salt "güldürü" olduğunu –sözcüğün kötü anlamında– düşünüyorlar; birilerinin sanatın köklü ve kutsal görevini, iyicil işlevini güldürüde bulabilmesi olasılığını benimsemiyorlar. Oysa eğer günümüzün sanatçısı geçmişin "ciddi" sanatıyla boy ölçüşmeye kalkışsa ve bir kübist tablo Michelangelo'nun elinden çıkmış bir heykelin uyandırdığı neredeyse dinsel hayranlığı uyandırsa, işte asıl o zaman –sözcüğün kötü anlamıyla– "güldürü" olurdu. Ama şimdinin sanatçısı bizi şaka olan, aslında kendi kendisini alaya alan bir sanatı izlemeye çağırıyor. Zaten bu esinin gülünçlüğü de buradan kaynaklanıyor. Belli birini ya da bir şeyi alaya almak yerine, yeni sanat sanatı gülünçleştiriyor – eh, kurbansız güldürü olmaz zaten.

Lütfen kimse bunu duyunca abartılı tepkiler göstermesin, saygılı tutumumuzu koruyalım. Sanat denen tılsımlı armağanın en iyi kanıtlandığı an, böyle kendi kendisiyle dalga geçtiği zamandır. Çünkü kendi kendisini yok edermiş gibi yaptığı sırada

hâlâ sanat niteliğini sürdürür ve harika bir diyalektikle, sanatın yadsınması, korunması ve utkusu olur.

Bugünün gençlerinden birinin, alaylı bir yankı içermeyen bir dizeyle, bir fırça vuruşuyla, bir sesle ilgileneceğini hiç sanmam.

Hepsi bir yana, düşünce ve kuram olarak bu öyle tümüyle yeni bir şey değil. On dokuzuncu yüzyıl başlarında, Schlegel kardeşlerin yönetiminde bir grup Alman Romantiği ironiyi en yüce estetik kategori ilan etti; nedenleri sanatın yeni ereğiyle aynıydı. Sanat, gerçeği yeniden üretmekle, boş yere ikinci kopyasını çıkarmakla varlığını haklı gösteremeyeceği gibi, bununla sınırlanamaz da. Görevi gerçekdışı bir ufuk açmaktır. Bunu sağlayabilmek için de kendi gerçeğimizi yadsımaktan, onu o yadsıma edimimizle aşmaktan başka yol yoktur. Sanatçı olmak demek, sanatçı olmadığımız zamanlarda olduğumuz o pek ciddi kişiyi ciddiye almamak demektir.

Tabii bu kaçınılmaz ironi ereği yeni sanata, en sabırlı kişiyi bile çileden çıkaran, kendine özgü biteviye hava veriyor. Ama bunun yanı sıra, sevgi ile nefret arasındaki az önce belirttiğim çelişki de dengelenmiş oluyor. Sanatın gözünde ciddilik neyse, hınç da o; sevgi güldürüye dönüşüyor, sanat bu yoldan her şeye, hatta kendi kendine karşı zafer kazanıyor, öyle ki, her şeyin sonsuza değin birbirine yansıdığı bir aynalar sisteminde hiçbir kalıp sonuncu değil, tüm kalıplar alaya alınıyor ve salt birer imge olup çıkıyor.

Sanatın Önemsizliği

Tüm bunlar gelip gelip, genç sanatın sergilediği en sivri, en vahim, en derin belirtinin çevresinde yoğunlaşıyor; yeni estetik duyarlığın ivedilikle incelenmesi gereken tuhaf mı tuhaf bir yanı bu. Her şey bir yana, dile getirilmesi pek nazik bir konu, çünkü yerli yerince anlatılabilmesi çok güç.

En yeni kuşak insanının gözünde, sonuçları açısından, sanat önemsiz bir şey. Şimdi bu tümceyi bir kez yazmış bulundum ya, ondan türeyebilecek birbirinden ayrı sayısız anlamı fark et-

tikçe içime korku giriyor. Çünkü sorun, sanatın, bugünün insanına dünün insanına olduğundan daha az önemli ya da hiç önemsiz görünmesi değil; sanatçının kendisi sanatını önemsiz bir çabaymış gibi görüyor. Ama durumun gerçeğini bu da kesin olarak ortaya koymuyor. Çünkü olay sanatçının kendi yapıtıyla ya da işiyle pek ilgilenmemesi değil; asıl, büyük bir önemleri bulunmadığından ötürü ve bulunmadığı oranda ilgilenmesi. Durumu iyi kavrayabilmek için sanatın bundan daha otuz yıl önce ve, genelde, bütün geçen yüzyıl boyunca ne olduğuna bakarak karşılaştırma yapmak gerekir. O zamanlar şiir ya da müzik pek büyük çaplı etkinliklerdi: Dinlerin yıkılmasından, bilimin kaçınılmaz göreceliğinden sonra, sanata neredeyse insan soyunun kurtuluşuymuş gibi bakılıyordu. Sanat soylu bir anlamda önem taşıyordu. Konusu önemliydi, çünkü insanlığın en ağır sorunlarıyla uğraşıyordu; ayrıca, insan soyuna haklı bir varlık nedeni ve yücelik kazandıran bir güç olarak, başlı başına önemi vardı. Kitlelerin önüne çıkan büyük şairin ya da müzik dehasının görkemli hareketleri görülmeye değerdi, bir peygamber ya da din kurucusunun, dünyanın yazgısının sorumluluğunu taşıyan devlet adamının hareketleriydi onlar.

Ben öyle sanıyorum ki, bugünün sanatçılarından biri kendine böylesi dev boyutlu bir görev yüklendiğini, o yüzden de yapıtında o çapta yankılar uyandıracak konular işlemeye zorlandığını görse dehşete düşerdi. O, ne zaman hava ciddi olmaktan çıkıyor, olayların, nesnelerin her türlü biçimsellikten kurtulmuş, hafiflemiş olarak zıplayıp hoplamaya başladıklarını görüyorsa, ancak o zaman sanatsal ürünün zevkini almaya başlıyor. Öyle her şeylerin havalarda uçuşması sanatçı için esin perilerinin varlığının gerçek belirtisi. Eğer, sanat insanın kurtarıcısıdır, diyebilirsek, bu yalnızca onu yaşamın ciddiliğinden kurtarmasından, yüreğinde beklenmedik bir çocukluk uyandırmasından ötürüdür. Orman açıklığında oğlakları dans ettiren Pan'ın sihirli flütü bir kez daha sanatın simgesi oluyor.

Eğer ihtiyar bir dünyada bir çocukluk yaratma denemesi diye yorumlanacak olursa, bütün yeni sanat anlaşılabilir duruma gelir, hatta bir ölçüde büyüklük de kazanır. Öbür tarzlar dramatik toplumsal ve siyasal hareketlerle ya da derin mi derin

düşünsel ya da dinsel akımlarla bağlantılı olarak ele alınmayı gerektiriyorlardı. Yeni stil ise, tam tersine, çeşitli spor dallarının ve oyunların günümüzdeki zaferine yakın tutulmayı diliyor. Aynı kökenden gelen kardeş olaylar bunlar.

Şu birkaç yıl içinde spor olaylarının deniz gibi kabararak gazetelerin ovalarını bastıklarına, ciddiliğin hemen tüm gemilerini batırdıklarına tanık olduk. Köşe yazıları sayfaların uçurumlarında kaybolurken, yüzeyde kürek yarışlarının bayrakları zaferle dalgalanıyordu. Bedene tapınma oldum olası çocukluk esininin belirtisidir, çünkü insan yalnız gençliğinde güzel ve çeviktir; ruha tapınma ise yaşlanma talebinin göstergesidir, çünkü ancak beden çökme yolunu tuttuğu zaman olgunluğa erişir. Sporun zaferi, gençlik değerlerinin yaşlılık değerleri karşısında zafer kazandığı anlamına gelir. Bedensel sanatların başında gelen sinema için de aynı şey söylenebilir.

Benim kuşağımda yaşlılığın değerleri hâlâ baştacıydı. Yeni yetişen delikanlı gençlikten elden geldiğince erken vazgeçme yolunu tutuyor, yaşlıların yıpranmış havalarına öykünüyordu. Bugünün kızlarıyla oğlanları ise çocukluğu uzatmanın yolunu arıyor, gençler gençliklerini alabildiğine vurguluyorlar. Hiç kuşku yok: Avrupa bir çocukluk çağına girmede.

Olay bizi şaşırtmamalı. Tarihin hareketi büyük biyolojik ritimler izler. En büyük değişimleri ayrıntıda kalan ikincil nedenlerden kaynaklanamaz; tersine, çok ilkel etmenlerden, kozmik nitelikli birincil güçlerden kaynaklanır. Canlılardaki en büyük, kutupsal ayrılıklar –cinsler ve yaşlar– dönemlerin ana çizgilerini de etkilemesin, olur mu hiç! Gerçekten de, tarihin o kutupların birinden ötekine ritmik düzenle gidip geldiği kolayca gözlemlenebilir. Böylelikle, bazı dönemlerde erkeksi, bazılarındaysa kadınsı nitelikler baskın çıkar; kimi zaman gençliğin özellikleri göklere çıkarılır, kimi zaman da olgunluk ya da yaşlılığın sırası gelir.

Avrupa'nın varlığının tüm düzlemlerde aldığı hava bir erkeklik ve gençlik çağına girildiğini haber veriyor. Bir süre için kadınlar ve yaşlılar yaşamı delikanlıların yönlendirmesine boyun eğmek zorunda; bu arada dünyanın ciddiliğini yitirir gibi görünmesine şaşmamak gerek.

Yeni sanatın tüm özellikleri, burada değindiğimiz önemsizleşme olgusunda özetlenebilir; o da sanatın insan kaygıları ya da ilgilerinin sıralamasındaki yerinin değişmiş olmasından başka bir şey değildir. Kaygı ve ilgilerimiz iç içe bir dizi daire olarak gösterilebilir, dairenin yarıçapı en yüce kaygılarımızın etkin olduğu yaşantımızın eksenine olan dinamik uzaklığın ölçüsüdür. Her düzlemdeki –yaşamsal ya da kültürel– şeyler, sistemin yüreğini oluşturan merkezin az çok çekimine kapılmış olarak, o değişik yörüngelerde dönüp dururlar. Şimdi ben diyorum ki: Eskiden sanat –bilim ya da politika gibi– kişi olarak bizi ayakta tutan coşku ekseninin çok yakınında yer alıyorken, artık kenar kesimlere doğru çekilmiş bulunuyor. Dış özelliklerinden hiçbirini yitirmiş değil, ama uzaklaşmış, ikincilleşmiş ve eskisi gibi önemli olmaktan çıkmış.

Arı sanatı hedef almak, genelde sanıldığı gibi, kibir belirtisi değil, tam tersine, büyük bir alçakgönüllülüğün belirtisi. Sanat dokunaklı insani içeriğinden sıyrıldıkça, önemli sonuçlar vermekten de vazgeçiyor – salt sanat olarak kalıyor, başka iddiası olmaksızın.

Sonuç

"Adı tükenmez İsis", binbir adlı İsis, derlerdi eski Mısırlılar tanrıçalarına. Bir bakıma, gerçeğin tümü öyle. Sayısız bileşeni, sayısız çehresi var. Bir şeyi, en ufacık bir şey bile olsa, birkaç tanecik adla tanımlamak aşırı cesaret değil mi? Doğrusu, sonsuz sayıda özellik arasından bizim vurguladıklarımızın gerçekten belirleyici oldukları ortaya çıkarsa, bu müthiş bir rastlantı sayılmalı. Aslında varla yok arası olan bu olasılık, boşluktaki yolculuğuna yeni başlayan, yeni doğmuş bir gerçek söz konusu olduğunda, büsbütün azalır.

Dolayısıyla, yeni sanatı tanımlama yolundaki bu denememizin de, yanlışlardan başka bir şey içermemesi olasılığı pek yüksek. Tamamlarken, şimdi içimde, onun tuttuğu yerde yeni bir merak ve umut doğmada: Ardından gerçeğe daha çok yaklaşan başka denemeler yapılabilir mi, diye. O binbir adı birçok kişi aramızda paylaşabiliriz.

Ancak, benim yanlışım, yalnızca parçaya ilişkin olan ya da bu anatomide zaten varolan bir niteliği ötekilerden ayırarak düzeltilmek istenirse, yanlışı yinelemekten başka bir şey yapılmış olmaz. Sanatçıların sık düştükleri bir hatadır bu; kendi sanatlarından söz ederken, gerektiği gibi, olaylarla aralarına geniş açıdan bakabilmelerine olanak sağlayacak uzaklığı koymazlar. Yine de, hiç kuşku yok, gerçeğe en fazla yaklaşan formül, en fazla sayıda özelliği kapsayacak, en birleştirici ve uyumlu anlatımı sağlayan –tıpkı bir dokuma tezgâhındaki gibi, bir vuruşla bin ipliği düğümleyen– formül olacaktır.

Beni bu yola düşüren –ne öfke, ne hayranlık– yalnız ve yalnızca anlamaya çabalama zevki oldu. Yeni sanatsal ereklerin anlamını çıkarmaya çalıştım, ki bu da hoşgörü dolu bir ruh haliyle yaklaşımı gerektiriyordu elbette. Zaten herhangi bir konuyu kısırlığa mahkûm etmeksizin ona başka türlü yaklaşmanın yolu var mı?

Denebilir ki yeni sanat şimdiye değin hiçbir değerli şey üretmedi; benim düşüncem de buna pek yakın. Genç yapıtlardan amaçlarını soyutlamaya çalıştım, bu da pek keyifli bir işti, ancak amacın gerçekleşme biçimiyle hiç uğraşmadım. Yeni doğmakta olan bu tarz bize kim bilir kendinden neler verecek! Girişim olarak harika – yoktan yaratmak istiyor. Benim umudum odur ki ileride daha azla yetinsin ve daha başarılı olsun.

Ama yanlışları ne olursa olsun, bana kalırsa yeni tutumda değişmesi olanaksız bir nokta var: Geriye dönüşü olmayışı. Bu sanatçıların esinine yöneltilecek tüm eleştiriler doğru çıkabilir; yine de onlar olumsuz yargılamak için yeterli nedeni sağlamayacaklardır. Eleştirilere eklenmesi gereken başka bir şey var: Sanata, onu böyle insansızlaştırmaktan ayrı, ama bin kez geçilerek aşındırılmış yolları da yinelemeyen bir başka yol göstermek.

Sanat her zaman gelenek çerçevesinde sürdürülebilir, diye bağırmak pek kolay iştir. Gel gör ki fırçası ya da kalemi elinde, somut bir esin bekleyen sanatçıya bu rahatlatıcı sözlerin hiç mi hiç yararı olmuyor.

ROMAN ÜSTÜNE DÜŞÜNCELER

Roman Üstüne Düşünceler

Kısa bir süre önce, Pio Baroja[1]* bu yakınlarda basılan, *Balmumundan Heykeller* başlıklı kendi romanı hakkında bazı notlar yayımladı. Orada roman tekniği konusunda kaygılanmaya başladığını ve şimdi, benim söylediğim gibi, ağır *tempolu* bir kitap yazmaya niyetlendiğini belirtiyor. Baroja, notlarında bu yazınsal tür konusunda aramızda geçmiş olan bazı konuşmalara değiniyor. Roman konusunda bilgilerimin kıtlığına karşın, son yüzyıl yazınındaki canlı topluluğunu oluşturan şu imgelemsel varlıkların anatomisi ve fizyolojisi konusunda birkaç kez kafa yormuşluğum var. Eğer o iş için benden daha uygun nitelikler taşıyan kişilerin –romancılar ile yazın eleştirmenlerinin– konu üstüne yaptıkları irdelemeleri lütfen bize de bildirdiklerine tanık olsaydım, arada bir kafamı kurcalayan düşünceleri kâğıda dökme cesaretini bulamazdım. Ancak daha güvenilir düşüncelerin yokluğu, aşağıda aklıma geldikleri gibi, kimselere bir şey öğretme iddiasında bulunmaksızın ortaya koyduğum düşüncelere bir değer kazandırır herhalde.

Roman Türünün Çöküşü

Yayıncılar roman piyasasının daraldığından yakınmaktalar. Gerçekten de eğilim, aslında eskiden olduğundan daha az sayıda roman satılıyorken, ideolojik içerikli yapıtlara olan talebin artması yolunda. Bu yazınsal türün çökmekte olduğunu ile-

1 *El Sol* gazetesinde. Kendisi daha sonra benim bu notlarıma da *Çılgınlar Gemisi* başlıklı romanın girişinde yer alan kuramsal nitelikli Önsözle karşılık verdi.

* Pio Baroja (1872-1956): İspanyol yazınının 98 Kuşağı yazarlarından romancı, Ortega'nın çağdaşı ve arkadaşıdır. (ç.n.)

ri sürmek için romanın kendinden kaynaklanan daha içsel nedenler bulunmasaydı bile, kuşkulanmak için bu istatistiksel veri yeterdi. Kimi dostlarımdan, özellikle de bazı genç yazarlardan bir roman yazmakta olduklarını işittiğimde, bunu nasıl olup da sakin bir ses tonuyla söylediklerine pek şaşıyor, onların yerinde olsam tir tir titrerdim diye düşünüyorum. O sükûnetin altında büyük çaplı bir bilinçsizliğin yattığından kuşkulanıyorum, belki de haksızımdır, ama başka türlüsü elimden gelmiyor işte. Öyle, çünkü iyi bir roman üretmek her dönemde pek güç bir iş olmuştur. Ama eskiden bunun için yetenekli olmak yeterliydi. Oysa şimdilerde işin güçlüğü hesaplanamayacak ölçüde artmış durumda, çünkü günümüzde iyi bir roman yaratmak için romancı yeteneğine sahip olmak yeterli değil.

Şimdi bunun farkına varmamak bile, az önce değindiğim o bilinçsizliğin içerdiği öğelerden biridir. Bir yazınsal türün tükenebilmesi olasılığını kabul etmeyen kişi, sanat yapıtının koşulları üstüne pek az kafa yormuş demektir. Sanat yaratısının, yalnızca adına esin ya da yetenek denilen o öznel ve bireysel kabiliyete bağlı olduğunu varsaymak, boş hayallere kapılma ve sorunu rahatça ortadan kaldırma isteğinden başka bir şey değildir. Buna göre, bir türün çöküşü yalnızca dâhiyane kişiliklerin rastlantısal yokluğu demektir. Herhangi bir anda, bir dâhinin birdenbire ortalıkta belirmesiyle, en çökmüş tür bile kendiliğinden canlanacaktır.

Ne var ki bu dâhi ve esin unsuru, durumu açık seçik görmeyi isteyen kişinin dilediği her zahmetten sıyrılmasını sağlayan bir tılsımlı değnektir. Sahra çölünde dâhiyane bir oduncunun durumunu düşününüz. Esnek kaslarıyla, keskin baltası hiçbir işine yaramayacaktır. Kesecek ormandan yoksun bir oduncu bir soyutlamadır ancak. Sanatta da olan budur. Yetenek ancak belli bir maddeye uygulanan öznel bir yatkınlıktır. Madde ise bireysel yeteneklerden bağımsızdır, o olmadı mıydı deha ve ustalığın hiçbir yararı olmaz.

Her yazınsal yapıt bir türe aittir, tıpkı her hayvanın bir türe ait olduğu gibi. (Croce'nin,* yazınsal türlerin varlığını reddeden düşüncesi, estetik bilinçte en ufak bir iz bile bırakamamıştır.) Sa-

* Benedetto Croce (1866-1952): İtalyan yazar, filozof, tarihçi ve politikacı. İtalyan liberalizminin önde gelen düşünürlerindendir. (ç.n.)

natsal tür de tıpkı hayvan türleri gibi, sınırlı bir olanaklar listesi anlamına gelir. Üstelik sanatsal açıdan, ancak birbirinin tekrarı sayılamayacak denli farklı olanakların değer taşımasından ötürü, sanatsal türün pek sınırlı bir olanaklar listesi oluşturduğu sonucuna varılır.

Romanı –özellikle de modern romanı kastediyorum– içinden hep yeni yeni biçimler çıkartabilen sonsuz bir âlem olarak düşünmek hatadır. Muazzam genişlikte, ama sınırlı bir taş ocağı olarak düşünmek daha yerinde olur. Romanda belli sayıda olası konu vardır. Öyle ya, taş ocağına sabahın erken saatlerinde gelen işçiler kolayca yeni bloklar, yeni şekiller, yeni konular bulmuşlardır. Bugünkü işçilere ise, olsa olsa derinlerdeki ufak taş damarları kalmıştır.

Yetenek işte tür denilen o nesnel olasılıklar listesi üzerinde çalışır. Ve taş ocağı tükendi miydi, yetenek, ne denli büyük olursa olsun, hiçbir şey yapamaz. Kuşkusuz, bir türün ne zaman tümden tükenmiş olduğu asla matematiksel bir kesinlikle söylenemez; ama bazı durumlarda, yeterli bir kılgısal yaklaşımla ileri sürülebilir. Hiç değilse, kimi zamanlar maddenin kıtlaşmış olduğu apaçık ortaya konabilir.

Benim görüşüme göre, günümüzde romanın başına gelen de budur. Yeni konular bulmak pratikte olanaksız artık. Yaşadığımız çağda, beğenilebilir bir roman yazmanın kişisel değil de, nesnel nitelikli olan muazzam güçlüğünün ilk etmeni işte budur.

Bir dönemde romanlar yalnızca konularının yeniliğiyle yaşayabilmişlerdir. Her yenilik, makine gibi, sanki bir elektrik devresi açılmışcasına, kendiliğinden gelip konunun değerini artıran bir ek akım üretir. O nedenledir ki, bugün bize çekilmez gibi gelen nice roman, zamanında okunabilir yapıtlar olarak görülmüşlerdir. Türün "*novela*" (=roman), yani "*novedad*" (=yenilik) diye adlandırılması boşuna değildir. Yeni konular bulmanın bu güçlüğüne, belki de daha vahim olan bir başka güçlük daha eklenir. Olası konuların hazinesi ışığa çıktıkça, okur kitlesinin duyarlığı bilenmiş, keskinleşmişti. Önceki gün kabul edebileceği şeyleri dün artık tatsız buluyordu. Daha nitelikli, daha alışılmadık, daha "yeni" konular gereksiniyordu. Öyle ki, yeni ko-

nuların tükenmesine koşut olarak, "daha yeni" konuları arayış arttı, sonunda okurun etkilenme yetisi köreldi. Günümüzde türün tamamına gölgesini düşüren güçlüğün ikinci etmeni budur.

Bugünkü çöküşün, günümüz romanlarının başarısız olmalarından değil, daha derin nedenlerden kaynaklandığının kanıtı şurada: Roman yazmak giderek güçleştiği oranda, eski ünlü romanlar ya da "klasikler" de daha kötüymüş ya da o kadar iyi değilmiş gibi geliyor. Okurun sıkılarak elden bırakması sonucunda kazaya uğrayarak batıp gitmekten kurtulmuş olanların sayısı pek az.

Okurdan kaçınmanın yolu yoktur ve yazarlar o yüzden cesaretlerini yitirmemelidir. Tam tersine. Çünkü nitelikli roman, sonuçta yazarların yavaş yavaş kitleyi eğitmelerinden, kitlenin algılama yetisini keskinleştirmelerinden, zevkini inceltmelerinden doğar. Bir öncekinden daha kusursuz olan her yapıt, onu da, onun düzeyindeki diğer bütün yapıtları da silip geçer. Aynen bir savaşta olduğu gibi, galip çıkan, zafere, düşmanlarını öldürerek ulaşmıştır ve sanatta zafer acımasızdır, zafere erişen bir yapıt, kendisinden önce beğeni kazanmış olan bir alay yapıtı anında yok eder.

Özetle, sanıyorum ki roman türü, kaçınılmaz biçimde tükenmiş olmasa bile, kuşkusuz, son demlerini yaşamakta, hem öylesine bir konu kıtlığına düşmüş durumda ki, yazar o eksikliği bir romanın bütünü ortaya koyabilmek için gerekli olan diğer öğelerin seçkin niteliğiyle dengelemek zorunda.

Otopsi

Gerçek şu ki, bir-iki kitabı dışında, o büyük Balzac bugün bize çekilmez geliyor. Daha yerli yerince, daha sahici gösterilere alışmış olan görme aygıtımız, *İnsanlık Güldürüsü*'nün evrenine egemen olan alışılmışlık, sahtelik, yaklaşıklık özelliğini anında fark ediyor. Balzac'ın yapıtının bana neden kabul edilmez göründüğü sorulacak olursa (oysa Balzac'ın kendi, birey olarak muhteşem bir insanlık örneğidir), yanıtım şudur: "Bana sunduğu tablo bir karalamacadan ibaret de ondan." Karalamacayla nitelikli

resim arasında ne fark vardır? Nitelikli resmin gösterdiği nesnenin kendisi bizzat orada vardır diyebiliriz, olanca varlığıyla, mutlak bir mevcudiyettir. Karalamada ise, nesne ortada yoktur, tuvalde ya da panoda olsa olsa, yetersiz, özünden uzak bazı değinmeler vardır o nesneye. Karalamayı da ne kadar uzun süre seyredersek, nesnesinin yokluğunu o denli açık seçik görürüz.

Salt değinme ile sahici varlık arasındaki o ayrım, aslında bence sanatın her türünde kesin belirleyicidir; ama özellikle romanda kendini büsbütün belli eder.

Kırmızı ve Siyah'ın konusunu pekâlâ şöyle bir düzine sözcükle aktarabiliriz. Peki, bizim öylece anlatıverdiğimiz o konu ile romanın kendisi arasında ne fark vardır? Farkın biçemden kaynaklandığı söylenmesin, çünkü aptalca bir yanıt olur. Önemli olan şudur: Biz "Madam Rênal, Julian Sorel'e aşık olur" dediğimizde, olaya değinmekten öte bir şey yapmış olmayız, oysa Stendhal'in yaptığı ona değinmek, özetlemek değildir; Stendhal açık seçik, canlı gerçeğiyle önümüze sunar olayı.

Şimdi bakınız, romanın başlangıcından günümüze değin evrimini irdeleyecek olursak, türün, değinmeden ibaret olan salt anlatımdan, giderek olayları kesinkes temsile yöneldiğini görürüz. Başlangıç aşamasında, konunun yeniliği okurun salt anlatıdan keyif almasına olanak vermiş olabilir. Serüven onu ilgilendirmiştir, aynen sevdiğimiz birinin başına gelenlerin bizi ilgilendirdiği gibi. Ne var ki çok geçmeden, başlı başına konular çekici gelmekten çıkar, işte o noktada zevk alınan şey kahramanların yazgısı ya da serüveni değildir, yapıttaki etkin varlıklarıdır. Onları doğrudan doğruya karşımızda bulmaktan, iç âlemlerini anlamaktan, kendimizi onların dünyasına ya da ortamına dalmış duymaktan hoşlanırız. Tür ilkin anlatısal ya da dolaylı iken, giderek betimleyici olmaktadır, yani doğrudan doğruyadır. Sunucu olmaktadır demek daha uygun düşer. Emilia Pardo Bazán'ın* upuzun bir romanında, kişilerden birinin pek nükteli biri olduğu yüz kez yinelenir, ama o kahraman önümüzde hiçbir nükte yapmadığı için, roman sinirimize dokunur. Romanın buyruğu otopsidir. Bir kişisinin na-

* Emilia Pardo Bazán (1851-1921): Galicia'lı kadın romancı, doğalcılığın İspanya'daki önde gelen temsilcilerindendir. (ç.n.)

sıl olduğuna değinmenin yararı yoktur: Nasıl olduğunu kendi gözümüzle görmemiz gerekir.

Sorumlu okurların beğenisinde kendini kurtarmış olan eski romanları irdeleyiniz, nasıl da hepsinin aynı otopsi yöntemine başvurduklarını göreceksiniz. Hepsinden fazla da *Don Quijote*. Cervantes, kişilerinin mutlak varlığıyla gönlümüzü doldurur. Onların sahici konuşmalarını dinler, sahici hareketlerini izleriz. Stendhal'in ustalığı da aynı kaynaktan beslenir.

Tanımlamamak Gerek

Demek ki gerekli olan, bizim roman kahramanlarının yaşamını gözümüzle görmemiz ve yazarın onları bize hikâye etmekten kaçınmasıdır. Her türlü gönderme, hikâye etme, anlatma edimi olsa olsa gönderme yapılan, hikâye edilen, anlatılan kişinin sahnedeki eksikliğini vurgular. Oysa nesnelerin kendilerinin var oldukları yerde onları anlatmak fazlalıktır.

Dolayısıyla romancının düşebileceği en büyük hata kişilerini tanımlamasıdır.

Bilimin görevi tanımlamalar oluşturmaktır. Nesnenin kendinden sıyrılıp kavramına ulaşma yolunda yöntemsel bir çabadır. Bakınız şimdi, bilgi ya da tanım bir kavram dizisinden başka bir şey değildir, kavram ise nesneye bir zihinsel değinmeden öteye gitmez. *Kırmızı* kavramı hiçbir kırmızılık içermiyordur; yalnızca zihnin o ad verilen renge doğru yaptığı bir harekettir, o doğrultuya yönelttiğimiz bir gösterge ya da işarettir.

Yanlış hatırlamıyorsam Wundt* söylemişti, kavramın en ilkel biçimi işaret parmağımızla yaptığımız gösterme hareketidir. Çocuk, görme derinliğinin yeterince gelişmemiş olmasından ötürü, hep kendine yakın sandığı şeyleri yakalamaya çabalar. Birçok kez başarısız olduktan sonra, nesnelerin kendisini ellemekten vazgeçer, elini gösterme hareketiyle nesneye doğ-

* Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920): Alman fizyolog, psikolog ve yapısal filozof. Bir algılama kuramı geliştirdikten başka, bugün toplumsal psikoloji diye adlandırılan dalın temellerini kurmuş, psikolojiyi fiziksel ve doğal bilimsel arasına yerleştirmiştir. (ç.n.)

ru uzatmak olan o yakalama değinişiyle yetinir. Kavram, aslında, salt göstermek ya da işaret etmektir. Bilim nesnelerin kendisiyle ilgilenmez, onların yerini alabilecek olan göstergeler dizgesiyle ilgilenir.

Sanatın görevi onun karşıtıdır ve alışılmış göstergeden, nesnenin kendisine doğru yönelir. Muhteşem bir görme iştihasına kapılmıştır sanat. Fiedler* resmin amacının bize nesnelerin, onlarla gündelik ilişkimizde elde ettiğimizden daha gönül doldurucu, daha eksiksiz bir görünümünü sunmak olduğunu ileri sürdüğünde hiç de haksız sayılmaz.

Ben sanıyorum ki romanda olan da aynı şey. Başlangıç aşamasında roman açısından en önemli şeyin kurgusu olduğu düşünülmüş olabilir. Sonraları giderek fark edilen şu olmuştur: Önemli olan *görünen şey* değildir, insanla ilintili bir şeyin iyice *görülmesidir*, hem ne olursa olsun. Günümüzden bakıldığında, ilkel roman bize çağdaş romandan daha ileri bir ölçüde salt anlatısal nitelikli görünür. Ama bu görüş üzerinde biraz işlenmesi gerekir. Belki de bir hata söz konusudur. Belki de ilkel roman okuru çocuklar gibiydi, birkaç satırda, basit bir şemada, nesneyi bütünüyle, olanca varlığıyla gördüğünü sanıyordu. (İlkel plastik sanat ve olağanüstü önemli bazı yeni psikolojik bulgular bunu kanıtlamakta.) Eğer öyle ise, roman aslında değişmiş değildir: Günümüzdeki betimleme, daha doğrusu sunuş biçimi, yalnızca anlatının eski zamanlarda daha esnek ruhlar üzerinde yaptığı etkinin aynısını, yıpranmış bir duyarlık üzerinde yapmak amacıyla kullanılması gereken yeni araçtır.

Eğer bir romanda "Pedro huysuzdu" sözlerini okursam, bundan yazarın kendi betimlemesinden yola çıkarak beni Pedro'nun huysuzluğunu hayalimde canlandırmaya davet ettiği sonucunu çıkarırım. Demek oluyor ki, beni romancı olmaya zorluyor. Oysa bence etkili olan bunun tam tersidir: Romancı gelsin, bana öyle gözle görülür olaylar sunsun ki, ben kendim Pedro'yu keşfetmeye, onu huysuz biri olarak tanımlamaya seve seve zorlanayım. Uzun lafın kısası, yazar, tuvalin üstüne benim orada bir elma görmem için gerekli öğeleri yerleştirip, o malze-

* Konrad Fiedler (1841-1895): Alman sanat kuramcısı; sanatın biçime dayandığını ve algılama deneyiminin gelişmesi üstüne temellendiğini ileri sürmüştür. (ç.n.)

meye kusursuz biçimini verme işini bana bırakan empresyonist ressamın yaptığını yapmalı. Empresyonist resimden hiç eksik olmayan tazelik tadını veren de odur. Tablodaki nesneleri sürekli *status nascens* (=doğuş durumu) içinde görür gibi oluruz. Ve her şeyin yazgısında üstün bir dramatizm ve ibret verici bir dinamizm anları vardır: Doğum anı ile ölüm anı, ya da *status evanescens* (=yok oluş durumu). Oysa empresyonist olmayan resimde, diğer erdemleri ne olursa olsun, hatta empresyonist resminkilerden üstün bile olsa, nesneleri tamamlanıp bitmiş, sırf sonuçlanmış olduklarından ötürü kaskatı kesilmiş, mumyalaşmış, sanki geçip gitmiş gibi sunmanın sakıncası vardır. Empresyonist resimdeki güncellik, nesnelerin yakın zaman içindeki varlığı onda her zaman için eksik kalır.

Roman, Ağırdan Alan Tür

Buna göre, roman günümüzde öykünün tersi olmalıdır. Öykü salt olayların anlatımıdır. Öykünün fizyolojisi bu özelliğinde vurgulanır. Çocuksu tazelik başlı başına serüvene odaklıdır, nedeni belki de çocuğun bizim güncelleştiremediğimiz şeyleri belirgin varlıklarıyla öylece görmesidir. Bizi bugün ilgilendiren şey serüven değildir, ya da olsa olsa, içimizdeki çocuğu ilgilendirir, hani hepimizin biraz da barbarlık kalıntısı olarak yüreğimizde sakladığımız o çocuğu. Kişiliğinizin kalanı, tefrika romanların* belki de bizde kendiliğinden uyandırıverdiği tutkuya katılmaz. O yüzden, harcıâlem romanı okuyup bitirdiğimizde, tatsız bir duyguya kapılırız, sanki aşağılık, seviyesiz bir ilişkiye girmişiz gibi. Süzülmüş duyarlığımızı ilgilendirebilecek bir serüven icat etmek günümüzde pek zor artık.

Dolayısıyla serüven, kurgu, yalnızca bir bahaneye dönüşüyor, işlevi ancak gerdanlığın incilerini bir arada tutmaya yarayan ipliğinki gibi. Öte yandan o ipliğin de niçin vazgeçilmez olduğunu ileride göreceğiz. Ama şimdi dileğim, bir romanı okur-

* Yazar *tefrika roman*la, özellikle on dokuzuncu yüzyılda gazete sayfalarında ya da ekinde sunularak popüler olmuş, hızlı üretim temposu, baş döndürücü serüvenleri, psikolojik yapılandırmasının basitliği ile nitelenen türü kastediyor. (ç.n.)

ken sıkılıyor olmamızı "konusunun ilginç olmadığına" bağlamamıza yol açan bir çözümleme kusuruna dikkat çekmek. Eğer öyle olsaydı, bu tür ölmüş sayılabilirdi. Çünkü konu üzerine biraz kafa yoran herkes kabul edecektir ki, bugün artık yepyeni konular icat etmek pratikte olanaksızdır.

Hayır, hoşumuza giden şey konu değildir, bize zevk veren şey falancanın başına ne geleceğini bilme merakı değildir. İşte kanıtı: Bütün romanların konusu birkaç sözcükle anlatılabilir, işte *o zaman* ilgimiz kalmaz. Özet bir anlatım keyif vermez bize: Yazarın durup bizi kişilerinin çevresinde dolaştırmasını gereksiniriz. O zaman onlarla haşir neşir olduğumuzu, onların kafamızı doldurduklarını duydukça zevk alırız, her şeylerini bildiğimiz eski dostlar gibi duyumsarız o kişileri, karşımıza çıktıklarında yaşantılarının olanca zenginliğini önümüze sererler.

O nedenle roman, özü gereği, ağırdan alan bir türdür –bunu bilmiyorum Goethe mi yoksa Novalis mi söylemişti–. Ben daha ileri gidiyorum: Günümüzde ağırdan alan ve ağırdan almak zorunda olan bir türdür – dolayısıyla öykünün, tefrikanın ve melodramın tam tersidir.

Şu bazı Amerikan filmlerinin verdikleri –elbette bir damlacık– keyfin nereden geldiğini bazen kendi kendime açıklamaya çalışmışımdır: Hani uzun bir dizi halinde bölümleri, ya da İspanya'nın şu ipe sapa gelmez yeni burjuvalarının deyişiyle "olayları" bulunan filmler. (Yalnız olaylardan oluşan bir yapıt sırf mezelerden oluşan bir yemeğe, ya da yalnızca perde aralarından oluşan bir tiyatro oyununa benzer.) O keyfin hiçbir zaman aslında aptalca olan konudan değil de, doğrudan doğruya kişilerin kendilerinden kaynaklandığını anlayınca bayağı şaştım. Kahramanları, gerek oynadıkları rol, gerekse aktörün ana fikri canlandıran fiziği açısından hoş, merak uyandırıcı olan filmlerdi beni oyalayan. Detektif ile Amerikalı genç kadının cana yakın tipler oldukları bir film, bizi yormaksızın sürgit devam edebilir. Onların ne yaptıkları önemli değildir: Gidip gelişlerini, nasıl davrandıklarını görmek hoşumuza gider. Ne yaptıkları değildir bizi ilgilendiren, tersine, ne yaparlarsa yapsınlar, yapan onlar olduğundan ötürü bizi ilgilendiriyordur.

Şimdi çağlarının okurunun kılı kırk yaran titizliğine karşı zaferi kazanmış olan, geçmişin o en büyük romanlarını hatırlayınız, fark edeceksiniz ki dikkatimiz kişilerinin serüvenlerinden çok kendilerine odaklanmıştır. Bizi eğlendiren Don Quijote ile Sancho'nun kendileridir, başlarına gelen olaylar değil. İlke olarak, şövalye ile seyisinin başına çok farklı serüvenler gelen ve aslı kadar değerli bir *Don Quijote* romanı daha hayal edilebilir pekâlâ. Aynı şey Julian Sorel ile David Copperfield için de geçerlidir.

İşlev ve Madde

Dolayısıyla ilgimiz kurgudan kahramanlara, olaylardan kişilere kaymıştır. Şimdi bakınız –bunu bir perde arası olarak söyleyeyim–, bu kayma fizik biliminde – ve en çok da felsefede, yirmi yıl önce başlamış olan bir kaymayla örtüşüyor. Kant'tan 1900'lere değin, maddeleri kuramdan ayıklamak ve onların yerine işlevleri geçirmek yolunda şiddetli bir eğilim egemen oldu. Eski Yunan'da, Ortaçağ'da, *operari sequitur esse* deniyordu, yani eylemler özün sonucu ve türevidir anlamında. On dokuzuncu yüzyılda onun tam tersi bir sayılır: *esse sequitur operari*, yani varlık kendi eylemlerinin ya da işlevlerinin bütününden başka bir şey değildir.

Acaba şansımız yaver gidiyor da, bugün eylemlerden kişiye, işlevden öze geri mi dönüyoruz? Bu yeni doğan bir klasikçiliğin belirtisine eşdeğerli olur.

Ama bu daha derinine yorumlanmayı hak ediyor ve bizi Fransız klasik tiyatrosu ile özgün İspanyol tiyatrosunu karşılaştırarak kendimize bir yön aramaya davet ediyor.

İki Tiyatro

İspanya ile Fransa'nın yazgıları arasındaki ayrım konusunda bizi en incelikle yönlendirecek olan birkaç şeyden biri, klasik Fransız tiyatrosu ile bizim özgün tiyatromuz arasındaki yapı

farkıdır. Bizimkini de klasik olarak adlandırmıyorum, çünkü, değerinden hiçbir şey eksiltmeksizin, her türlü klasikçilik niteliğini ondan esirgemek şarttır. Her şeyden önce, halka malolmuş bir sanattır o, ve tarihte halka malolduğu halde sonunda klasik sayılmış olan hiçbir şeyin bulunduğunu sanmıyorum. Buna karşılık, Fransız trajedisi soylu sınıflar için yaratılmış bir sanattır. Yani her şeyden önce yöneldiği seyirci kitlesinin sınıfı açısından, bizim tiyatromuzdan farklıdır. Aynı şekilde, estetik amacı da bizim popüler oyun yazarlarımızı harekete geçirenin neredeyse tersidir; tabii ki her iki biçemin bütününü kastediyorum, ikisinde de istisnalar bulunduğunu yadsımam, ama istisnalar, her zaman olduğu gibi, kaideyi bozmaz.

Fransız trajedisi aksiyonu en aza indirger. Yalnız üç birlik anlamında değil (onların "yaratılması gereken" roman açısından yararını ilerde irdeleyeceğiz), dahası, anlatılan öyküler en ufak boyutlarına indirgendiğinden ötürü. Bizim tiyatromuz ise sığdırabildiği tüm serüvenler ile olayları bir araya toplar. Yazarın maddeten zor, olağandışı ve tehlikeli maceralara tutkun bir seyirci kitlesini oyalamak zorunda olduğu bellidir. Fransız trajedi yazarı, hayli bilinen ve başlı başına ilgi uyandırmayan bir "hikâye"nin dokusu üstünde, yalnızca iki-üç anlamlı anı vurgulamayı başarır. Dıştan gelen serüvenden ya da âni değişikliklerden kaçınır. Gerek yazar gerekse seyirci, kahramanların tutkularından değil, o tutkuların çözümleniş biçimden keyif alır. Bizim tiyatromuzda ise, tam tersine, duygular ile karakterlerin ruhsal anatomisi sık görülmez ya da en azından önemli sayılmaz. Onlar topluca ve dışarıdan ele alınarak yola çıkılır ve dram ya da serüven büyük, esnek bir sıçrama yapsın diye yararlanılır. Çünkü başka türlü olsa İspanyol tiyatro sahnelerinin basit, düşünmekten çok alevlenmeye yatkın ruhlu halkı sıkılırdı.

Buna karşın, Fransız trajedisinin son amacı ruhsal çözümleme değildir. Daha çok, kuşkusuz kendisini Yunan ve Roma tiyatrosuna bağlayan başka bir şey için salt araç olarak kullanılır o. (Seneca'nın trajedilerinin klasik Fransız dramaturjisine etkisi hesaplanamayacak kadar büyük olmuştur.) Soylu seyirci kitlesi trajik olayın ibretlik ve kurallayıcı niteliğinden hoşlanır. Sahne yapıtını Fedra'nın ya da Attalie'nin azaplı yazgısından ötürü

üzülmekten çok, o devasa kahramanların ibret verici halleriyle azametlenmek için seyreder. Aslında, Fransız tiyatrosu etik bir seyirliktir, bizimki gibi hayati bir tutkulanma değildir. Sahneye taşıdığı aksiyon rastgele değildir, etik açıdan yansız birtakım olaylar değildir, yaşamın büyük dönüm noktalarında görülen ibret verici bir tepki türüdür, bir kurallayıcı davranışlar listesidir. Nitekim kişileri birer kahramandır, seçkin karakterlerdir, alicenaplık kurallarıdır, birer insanlık örneğidir. O nedenle o tiyatro krallar ile büyük insanlar dışındaki kişileri ele almıyordu, yaşantının ilk gereksinimlerinden sıyrılmış, taşkın enerjilerini salt ahlaksal çatışmalara adayabilecek kişilerdi onlar. Çağın Fransız toplumunu tanımasak da, o trajedileri okumak bizi karşılarında yüce vakar örneklerini seyredip içselleştirmeye istekli, kendi kendisini mükemmelleştirme arzusunda bir seyirci kitlesi bulunduğunu varsaymaya çağırır. Biçemleri her zaman ölçülü, teknikleri soyludur: O üslupta aslında belki de ona hoş bir renk katabilecek olan hiçbir kabalığa yer yoktur, taşkınlık son haddine vardırılmaz. Tutku kendini kapıp koyvermez, davranışlarda kaskatı bir düzgünlük sergilenir, sanatsal, kentsel, hatta dilbilgisel yasaların çığrını aşmaz. Fransız trajedi sanatı kendini bırakmama sanatıdır, öncelikle davranış ve söz için onları en iyi şekilde düzenleyecek kuralı arar. Özetle, Fransız trajedi sanatında, Fransa'nın kuşaklar boyunca yaşamını ve soyunu pırıl pırıl perdahlamasına olanak sağlayan o seçkinlik arzusu, düşünce yoluyla nitelik kazanma dileği kendini belli eder.

Aşırılık, kendini kapıp koyverme her düzeyde halk davranışına uygun olan şeylerin özelliğidir. Örneğin halk dinleri oldum bittim kendilerini cümbüşlü törenlere kaptırmıştır, seçkin ruhların din anlayışı ise oldum bittim onlara karşı savaşmıştır. Brahmanlar büyüye karşı, Konfüçyusçu mandarinler Taocu bâtıla, Katolik Konsilleri mistiklerin Tanrı aşkıyla kendilerinden geçmesine karşı çıkarlar. Birbirleriyle taban tabana zıt olan bu iki yaşamsal tavrı şöyle özetleyebiliriz: Birisi –soylu, müşkülpesent olan– için varoluşun ideali kendini bırakmamak, aşırılıklardan kaçmak iken, öbürü –halk işi olan– için yaşamak demek, kendini coşkularına kapıp koyvermek, tutkuda, törelerde ya da alkolde doludizgin bilinçsizliği aramaktır.

İspanyol seyircisi, ülkemizde yapılandırılan ateşli dramlarda bu ikincisinden bir şeyler bulmayı istiyordu. Bu da hiç beklenmedik bir yoldan giderken, bizim İspanya'mızın bütün tarihinde keşfettiğimizi sandığım "halk gibi" halk özelliğini doğrulamakta. Seçici ve ölçülü olmak değil, tersine tutkuya terk etmek kendini. Tutkuya karşı bu alkolik susuzluğunun büyüklükten uzak olduğuna kuşku yoktur. Ben şu anda ırkların ya da üslûpların değerini kıyaslamaya çalışıyor değilim, yalnızca iki zıt karakteri hafif terimler içinde betimliyorum.

Genellikle bizim tiyatromuzda erkeklerle kadınların kişilikleri belirsizdir. En ilginç olan yanları kişilikleri değil, onları dünyanın dört bir yanında koşuşturan şeydir, sürüklendikleri serüvenlerin fırtınasıdır. Dağlarda yolunu kaybetmiş, saçı başı darmadağın hatunlar daha dün sahnenin loş fonunda süslü püslü boy göstermiş olanlardır, yarın da müslüman kılığına bürünmüş olarak, Kostantinopolis'in kapısından gireceklerdir. Ateşler saçan, tüyden hafif yürekleri yakıp kavuran, apansız alevlenivermiş tılsımlı aşklar! Atalarımıza çekici gelen şeyler bunlardı. *Azorín*'in* enfes bir yazısında İspanya'nın bağrında bir kasabada bir tiyatro temsili anlatılır; bir nokta gelir, tehlike içindeki esas oğlan hayatı bıçak sırtında olduğu bir sırada, o çetin ânı cafcaflı, tutuşmuş çıralar misali kıvılcımlar saçan, bitki ve hayvan topluluğunun tamamını içeren imgelerle tıklım tıklım dolu dizelerle –hani plastik sanatlarda, zafer çelenkleri, fişeklikler, meyveler, oğlak ya da keçi kafataslarıyla dolu Rönesans sonrası levhalar üretmiş olan o söz sanatı– sevgilisine aşkını ilan etmekle geçirir; ve o sırada, sahneyi seyretmekte olan elli yaşlarında bir muvazzaf askerin hüzünlü çehresinde kapkara gözleri ateşlenir, sinirli eliyle kır düşmüş keçi sakalını sıvazlar. *Azorín*'in bu notu bana İspanyol tiyatrosu hakkında okuduğum bütün kitaplardan daha fazlasını öğretmiştir.[2] Tiyatro türü insanların ruhunu ateşlemek içindir – demek oluyor ki Fransız tiyatrosunun olmayı dilediği, mükemmellik kurallarının tam

2 Bkz. Américo Castro'nun, *La Lectura*'nın hayranlık uyandıran *Kastilya Klasikleri*'nde, Tirso'ya adanmış cildin başındaki denemesi.

* *Azorín* (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz) (1873-1967): İspanyol romancı, eleştirmen ve deneme yazarı. (ç.n.)

tersidir. Kendi halinde bir Kastilyalı ünlü bir komediyi görmeye ibret alınacak bir kişilik seyretmek için gitmezdi, kendini kapıp koyvermek, serüvenlerin ve kahramanların başına gelen çeşitli işlerin selinde sarhoş olmak için giderdi. Konunun karmaşık, biçim biçim kurgusu üzerinde, özentili lafazanlığını nakış gibi işlerdi şair, koyu gölgelerle, pırıl pırıl yansımalarla dolu, şimşekler misali eğretilemelerle bezeli salkım saçak söz dağarcığı, çağının kilise mihraplarını taçlandıran kabartmalara pek benzerdi. Tutkulu yazgıların ateşinin yanında, seyirciler düşgücünün yangınını, Lope ya da Calderón'un* dörtlüklerinin o müthiş havai fişeklerini bulurdu.

Bizim tiyatromuzun içerdiği zevkin özü, o çağda yakıcı bir Tanrı aşkıyla kendinden geçen rahip ve rahibelerin mistik esrimesiyle aynı soydan, Dionysos âlemlerinin soyundan gelir. Bir kez daha söylüyorum, düşüncelere dalmakla hiç ilgisi yoktur. Öyle ya, düşünmek için soğukkanlılık, nesne ile aramıza mesafe koymak gerekir. Bir ırmağı seyretmeyi dileyen kişinin yapmaya çalışması gereken ilk şey, suya kapılıp sürüklenmemektir.

Demek ki iki tiyatroda birbirine zıt iki amaç görüyoruz: Kastilya dramında esas olan serüvendir, kaderin cilveleridir, onun yanı sıra da nakış gibi işlenmiş dizelerin lirik süslemeleridir. Fransız trajedisinde ise önemli olan kahramanın kendisidir; ibret verici, kural yerine geçecek özellikleridir. O nedenle Racine bize soğuk ve renksiz gelir. Diyebiliriz ki bizleri öyle bir bahçeye buyur eder ki, içinde heykeller dile gelmişlerdir, önümüzde hep aynı pozu sergileyerek hayranlık yetimizi zora sokarlar. Ona karşılık Lope de Vega'da heykelden çok resimle karşılaşırız. Karanlıklar ve aydınlıklarla dopdolu, gepgeniş bir tuvaldir, her şey renk saçar, hareket halindedir, soylu ile halk adamı, başpiskopos ile subay, kraliçe ile köy kadını, tedirgin, kararlı, coşkulu, aşırı kişiler, rütbesiz-kuralsız, çılgın gibi mekik dokurlar ortalıkta, bir su damlacığındaki bakteriler misali kaynaşırlar. Bizim tiyatromuzdaki muhteşem kitleyi görebilmek için, bir profilin çizgilerini izlercesine, gözleri fazla aç-

* Lope de Vega (1562-1635) ve Calderón de la Barca (1600-1684) İspanyol Altın Çağı'nın önde gelen şair ve tiyatro yazarları. (ç.n.)

mamak, tersine, ressamların yaptığı gibi, biraz kısmak gerekir, Velázquez'in nedimelere, cücelere, kral ile kraliçeye bakarken yaptığı gibi.*

Günümüzde tiyatromuzu en uygun açıdan görmeye olanak verenin bu bakış olduğuna inanıyorum ben. İspanyol edebiyat uzmanları –benim o konudaki bilgim çok sınırlı– bunu uygulamayı denemeliler. Belki de verimli olur da çözümlemeyi o devasa şiir hasadının gerçek değerlerine yöneltir.

Benim şu anda insan figürlerine odaklı bir sanatı, serüvene odaklı bir sanata karşı çıkarmaktan başka iddiam yoktu. Çünkü aklıma şöyle bir düşünce geliyor: Günümüzde üst düzeydeki romanın yapması gereken, başka bir yoldan da olsa, ikincisinden birincisine geri dönmektir, başlı başına ilginç kurgular icat etmektense –pratikte olanaksız bir şey o–, çekici kişilikler yaratmalıdır.

Dostoyevski ve Proust

Başka büyük yazarlar çağın gizemli gelgit dalgasıyla sürüklenerek günbatımına doğru ilerlerken, Dostoyevski en yükseklerde yerini almış bulunuyor. Günümüzde onun yapıtlarına duyulan coşkulu hayranlıkta belki de biraz abartı olabilir, ben o konudaki yargımı vaktimin daha bol olduğu bir zamana bırakmak istiyorum. Ama her şekilde, yüzyılımızın bu noktasında, Dostoyevski'nin geçen yüzyıl romanının uğramış olduğu toplu kazadan sağ çıkmış bulunduğu kuşku götürmüyor. Mesele şu ki, o zaferi, o hayatiyeti açıklamak üzere hemen her zaman ileri sürülen nedenler bana yanlış görünüyor. Çünkü Dostoyevski romanlarının uyandırdığı ilgi, konularına veriliyor: Efendim eylemin gizemli dramatizmi, efendim kahramanların son haddinde sayrılıklı kişilikleri, efendim bizim tertemiz, açık seçik, çizgileri belirgin karakterlerimizden öylesine farklı olan o Slav ruhlarının keşmekeşli karmaşıklığı içindeki egzotizmi falan. Tüm bunların Dostoyevski'nin bize bahşettiği zevke katkısı ol-

* Velázquez'in bugün Prado Müzesi'nde bulunan başyapıtı "Meninas" (Nedimeler) tablosuna değinme. (ç.n.)

duğunu inkâr etmiyorum; yine de onu açıklamak için yetersiz geliyor bana. Dahası var, aslında o içerik öğeleri, bizi alıp sürüklemekten çok, içimizi sıkmaya elverişli olumsuz etmenler olarak da görülebilir. O romanları okumuş olanlar, okuduktan sonra içlerinde beğeniyle karışık, acılı, tatsız, bulanık bir izlenim de kalmış olduğunu hatırlasınlar.

Bir sanat yapıtını kurtaran, asla konusu değildir, heykele değerini verenin maddesindeki altın olmadığı gibi. Sanat yapıtı maddesinden fazla biçimiyle yaşar, özünden yayılan güzelliği, yapısına, organizmasına borçludur. Yapıtta aslında sanatsal olan şey odur, sanat ve edebiyat eleştirisi de onu göz önüne almalıdır. İncelikli bir estetik duyarlığı olan her kimse, bir tablo ya da bir şiir karşısında, birisinin çıkıp da yapıtın belirgin öğesi olarak "konu"yu göstermesinde derhal bir görgüsüzlük sezinleyecektir. Elbette ki onsuz sanat yapıtı olmaz, kimyasal süreçler dışında yaşam olamayacağı gibi. Ama nasıl yaşam kimyasal süreçlere indirgenemezse, yaşam nasıl kimyasal yasalara yeni bir düzenin özgün karmaşıklığını eklemesiyle ortaya çıkıyorsa, sanat yapıtı da o niteliği maddesine ya da konusuna dayattığı biçimsel yapısından ötürü kazanır.

Sıradan insanlara soyut ve etkisizmiş gibi gelen biçimselliğin, sanatın asıl özünü oluşturduğunu kabul etmekte meslekten kişilerin bile zorlanmaları beni her zaman şaşırtmıştır.

Yazarın ya da eleştirmenin görüş açısı niteliksiz okurunkiyle aynı olamaz. Sıradan okur yalnızca yapıtın onda bıraktığı son ve bütüncül etkiyle ilgilenir, aldığı keyfin neden ileri geldiğini çözümlemekle uğraşmaz.

O yüzden Dostoyevski'nin romanlarında olup bitenler üstüne çok söz sarfedilmiş, ama biçimi üstüne hemen hiçbir şey söylenmemiştir. Bu muhteşem yazarın betimlediği eylemlerin ve duyguların alışılmamışlığı eleştirmenlerin gözlerini kamaştırmış, kitabın en derinine nüfuz etmesini engellemiştir, ki o da her türlü sanatsal yaratıda olduğu gibi, en bağımlı ve yüzeysel görünen şeydir: Romanın başlı başına yapısı. Bundan tuhaf bir göz aldanması doğmuş. Kahramanlarının bilinçsiz, fırtınalı karakteri Dostoyevski'ye mal ediliyor ve romancının kendisi romanlarının kişilerinden birine dönüştürülüyor. O kişiler, ilkel

ve adsız, yıldırımla akraba, fırtınayla kardeş, şeytansı bir esrime ânının ürünü gibi görülüyor.

Ama tüm bunlar sihirbazlık ve görüntü oyunudur. Uyanık bir zihin tüm o kozmogonik imgelerden zevk alır gerçi, ama onları ciddiye almaz ve sonuçta berrak fikirleri yeğler. İnsan Dostoyevski'nin cin çarpmış bir zavallı, ya da, daha çok hoşunuza gidiyorsa, bir peygamber olmuş olması da mümkündür; ama romancı Dostoyevski bir edebiyat adamıydı, hayranlık uyandıran bir uğraşın özenli uygulayıcısıydı, o kadar. Her ne kadar tümüyle başaramadımsa da, birçok kez Baroja'yı şuna inandırmaya çalışmışımdır: Dostoyevski, başka her şeyden önce, olağanüstü bir roman ustasıydı, roman biçiminin en büyük yenileyicilerinden biriydi.

Bu türün özelliği olan, ağır gelişim dediğim şeyin bundan iyi örneği olamaz. Dostoyevski'nin kitapları hemen her zaman uzun mu uzundur, oysa anlattığı olay genellikle kısacıktır. Kimi kez üç güne, hatta birkaç saate sığan bir olayı anlatması iki cilt tutar. Ama ondan yoğun bir roman olur mu? Yoğunluğun bir alay olayı bir araya sığdırmakla elde edildiğini sanmak hatadır. Tam tersine: Olaylar az sayıda ve inceden inceye ayrıntılı, yani gerçekleşmiş olmalıdır. Başka birçok şeyde olduğu gibi burada da *non multa, sed multum** kuralı geçerlidir. Yoğunluk serüven üstüne serüven yığınakla değil, her serüvenin en ufacık bileşenlerinin bol miktarda sunulmasıyla sağlanır.

Dostoyevski'nin tekniğinin özelliği olan, kurgunun zaman ve mekân içinde dar bir alana toplanması, hiç akla gelmeyecek bir bakımdan, klasik trajedinin kadim "birlikler"ine dönüldüğünü düşündürüyor. Nedeni bilinmeksizin, yazarları ölçülü ve sınırlı davranmaya davet eden o kural, şimdilerde o içsel yoğunluğu sağlamak, romanın hacmi içinde bir tür atmosfer basıncı oluşturmak için verimli bir yordam olarak görünüyor.

Dostoyevski, roman kişilerinin sonu gelmez söyleşileriyle sayfalar ve sayfalar doldurmaktan hiç çekinmez. O gürül gürül söz ırmağı sayesinde o kişilerin ruhları giderek içimize dolar, hayalî kahramanlar yavaş yavaş hiçbir betimlemenin veremeyeceği açık seçik bir bedenselliğe erişir.

* Latince: Çokluk nesnelerde değil, nitelikte olmalı. (ç.n.)

Dostoyevski'nin, okurunun karşısındaki kurnazca tutumunu yakalamak son derece esinleyicidir. Dikkatle bakmayan biri yazarın kişilerinden her birini tanımladığını sanır. Gerçekten de, birisini tanıtacağı her sefer işe kısaca onun yaşamöyküsünü aktarmakla başlar, öyle ki o kişinin huyu ve yetilerinin yeterli bir tanımlamasını edindiğimizi sanırız. Ama kahraman eyleme geçer geçmez –yani söyleşmeye ve birtakım şeyler yapmaya başlar başlamaz– kafamızın karıştığını hissederiz. Kişi, tanımlama sayılan o ilk görüntünün bize umdurduğuna uygun biçimde davranmıyordur. Bize sunulan ilk kavramsal imgeyi bir ikincisi izler, onda kişiyi yaşarken görürüz, yazarın bize hazır sunduğu bir tanımlama değildir o, hatta ondan hayli farklıdır. O noktada, okurda kendiliğinden, kaçınılmaz bir biçimde, kahramanı o çelişkili verilerin kavşağında elden kaçırma kaygısı doğar ve istemeden harekete geçer okur, onu kovalamaya koyulur, çelişkili belirtileri yorumlamaya çabalayarak, bütüncül bir çehreye ulaşmaya çalışır; yani o kişiyi kendisi tanımlamakla uğraşır. Şimdi bakınız, hayatta da insanlarla karşılaşınca başımıza gelen budur. Rastlantı onları karşımıza çıkarır, kimse bize onları resmen tanıtmayı üstlenmeksizin, bireysel yaşantımızın çerçevesine sızdırır. Her an karşımızda onların çetin gerçekliğini buluruz, basit kavramlarını değil. Ve diğer kişinin sırlarını asla yeterince bilmeyişimiz, o kişinin, hakkındaki düşüncelerimize tümüyle uymaya direnişi, işte onu bizden bağımsız kılan şeydir, o sayede onu sahici, gerçek ve bizim hayallerimizi aşan bir şey olarak duyumsarız. O noktadan yola çıkarak beklenmedik bir uyarıya varırız: Dostoyevski'nin "gerçekçiliği" –büsbütün karmaşıklaştırmamak için böyle adlandıralım onu– anlattığı şeylerde ve olaylarda değildir, okurun kendini onların karşısında davranmaya zorlanır gördüğü biçimdedir. Yazarın "gerçekçiliğini" oluşturan şey yaşamın maddesi değildir, biçimidir yaşamın.

Okurun kafasını böyle karıştırma stratejisinde işi acımasızlığa vardırır Dostoyevski. Çünkü yalnız kahramanlarını nasıl olduklarını tanımlayan önbilgilerle belirlemekten kaçınmakla kalmaz, roman kişilerinin davranışları da her aşamada değişik olur, her birinin farklı yönlerini sunar bize, öyle ki sanki gözümüzün önünde oluşup bütünleşirler. Dostoyevski karakterleri

sadeleştirmekten kaçınır, onların belirsizliklerinin ortaya dökülmesinden hoşlanır, tıpkı sahici yaşamda olduğu gibi. Okur, tereddütler ve düzeltmeler arasında yeniden yapılandırır o kişileri, hep o değişken yaratıkların kesin profilinde yanılmış olma korkusu içindedir.

Dostoyevski, kitaplarının –iyileri olsun, kötüleri olsun– asla sahte, basmakalıp görünmemek olan o eşsiz özelliğini bu ve benzeri hünerlere borçludur. Okur asla tiyatronun kulisiyle karşılaşmaz, zaten hep kendisini kusursuz bir gerçek-eşiti ortama dalmış duyar, her zaman sahici ve etkin olan bir ortama. Çünkü roman türü –diğer söz sanatı türlerinden farklı olarak– roman özelliğiyle algılanmamayı gerektirir, ne ara perde, ne de sahnedeki levhalar görülmelidir. Balzac, günümüzde okunduğunda, her sayfasında bizi roman düşümüzden uyandırır, çünkü romancının kurduğu inşaat iskelelerine çarparız kafamızı. Yine de, Dostoyevski'nin romana sağladığı yapının en önemli koşulunu açıklamak aslında daha zordur, buna daha ileride değinmeyi yeğliyorum.

Buna karşılık, bu belirlememe, hatta kafa karıştırma tutumunun, karakterlerin öyle durmadan değişmesinin, o aynı zaman ve mekânda yoğunlaşma, yani ağırdan alış ya da yavaş temponun Dostoyevski'ye özgü olmadığını belirtmekte de yarar var. Bugün hâlâ zevkle okunabilen romanların hepsi o özellikleri az çok paylaşmakta. Batı'dan bir örnek olarak, tüm büyük romanlarıyla Stendhal gösterilebilir. Bir yaşamöyküsü romanı olduğundan, bir adamın hayatının birkaç yılını anlatan *Kırmızı ve Siyah*, üç-dört tablo biçiminde yapılandırılmıştır, her biri içinde Rus üstadın bütün bir romanını barındırır gibidir.

Büyük romanların sonuncusunda –Proust'un devasa yapıtında– o gizli yapı büsbütün bellidir, yazar bir bakıma abartıya vardırır onu.

Ağır anlatım, yavaşlık Proust'ta son haddine ulaşır ve handiyse hiç hareketsiz, gelişimsiz ve gerilimsiz bir dizi durağan düzlemlere dönüşür. Okurken, aslında uygun yavaşlık ölçüsünün aşılmış olduğu sonucuna varırız. Kurgu neredeyse sıfıra indirilmiş durumdadır, dramatik ilginin son kalıntısı da silinmiştir. O haliyle roman salt durağan betimlemeye indirgenmiş olur,

gerçekte roman türünün özü olan, bulanık, hava cıvadan oluşmuş, somut eylemden yoksun niteliği alabildiğine abartılmıştır. Bir iskeletin, şemsiyenin telleri gibi görev yapan sert, gergin bir desteğin yokluğunu fark ederiz. Romanın bedeni kemiklerinden ayıklanmıştır, şekilsiz bir buluta, figürsüz bir plazmaya, kabuksuz bir meyveye dönüşmüştür. O nedenle, daha önce dedim ki, günümüz romanında kurgu ya da eylemin rolü en aza indirgenmiş bile olsa, romanın roman olabilmesi için, tümüyle ortadan kaldırılması olanaksızdır, inci kolyenin dizildiği ipliğinkine, şemsiyenin tellerininkine, çadırın direklerine eş işlevini sürdürür, tabii ki mekanik olmaktan ileri geçmeyen bir işlev.

Benim düşüncem şu –ve okur tarafından reddedilmeden önce, inanın bana, dikkate alınmayı hak ediyor–: Dramatik ilgi denen şey, romanda estetik değerden yoksundur, ancak onun mekanik bir gereğidir. O gereğin nedeni insan ruhunun genel yasasından doğar, o ise kısa da olsa bir açıklamayı hak ediyor.

Eylem ve Düşünme

On yılı aşkın bir süre önce, ben *Don Quijote Üzerine Düşünceler*'de, somut, çok belirgin bir çizgi ve gelişim izleyen bir eylemi anlatan diğer epik biçimlerden –destan, öykü, serüven romanı, melodram ve tefrika– farklı olarak, modern romanın temel görevinin bir ortamı betimlemek olduğunu yazmıştım. Bir sonuca doğru elden geldiğince hızla ilerleyen bir hareket olan somut eyleme karşılık, ortam yaygın ve durgun bir şey anlamına gelir. Eylem bizi dramatik koşusuna alıp sürükler; ortam betimlemesi ise bizi sadece durup düşünmeye davet eder. Resim sanatında, içinde "hiçbir olay geçmeyen" açık havaya odaklı bir peyzajı temsil eder, oysa tarihsel konulu bir tablo bir kahramanlığın profilini çizer, bir olayı anlatır kısaca. Peyzajla birlikte, *plein air*, yani açık hava tekniğinin icat edilmiş olması rastlantı değildir.

Daha sonraları ancak o ilk düşüncemi pekiştirme fırsatım oldu, çünkü en nitelikli okurun zevki ve yakın zamanlardaki yazarların en şanlı denemeleri, romanın o yaygın tür olma yaz-

gısını gittikçe daha açık seçik ortaya koyuyordu. Üstün düzeydeki yaratıların sonuncusu olan Proust'un yapıtı, sorunu en son haddinde açıklığa kavuşturur: Romanın dramdan yoksunluk özelliği en aşırı abartıya varıyor. Proust, okuru bir eylemin dinamizminden yararlanarak sürüklemekten tümüyle vazgeçer, onu salt düşünme tavrı içinde tutar. Şimdi bakınız, o köktencilik okurun Proust'u okurken karşılaştığı güçlüklerin ve doyumsuzluğun nedenidir. Her sayfanın sonunda, yazarın bize öylesine aşırı bollukla sunduğu şeyin dramatik ilgi değil, en nefis bir gıda olduğunu kabullenmekle birlikte, yazardan birazcık onu da bekleriz içimizden. Yazarın bize sunduğu şey insan ruhlarının mikroskop altında çözümlemesidir. Eğer ona birazcık da dramatizm katsaydı –doğrusu ya, bir tutamıyla da yetinebilirdik– yapıtı kusursuz olurdu.

Acaba nasıl uzlaştırılabilir bunlar? Değer verdiğimiz bir romanı okurken niçin içinde biraz da olsa aslında o değer vermediğimiz eyleme gereksinim duyuyoruz? Sanıyorum ki, büyük romanları okurken aldığı keyif üstünde biraz derinine düşünecek olan herkes aynı çelişkiyle yüz yüze kalacaktır.

Bir şeyin bir başka şey için gerekli olması başlı başına beğenilir olmasını sağlamaz. Bir suçu keşfetmemiz için, birisinin çıkıp onu ele vermesi gerekir, ama o nedenle kalkıp da ispiyonculuğu beğenmeyiz.

Sanat, bir tabloyu seyrettiğimizde ya da bir kitabı okuduğumuzda ruhumuzda olup biten bir olaydır. O olayın ortaya çıkması için bizim ruhsal düzeneğimizin iyi işlemesi gerekir, onun mekanik gereksinimler dizisinin tümü sanat yapıtına gereken katkı maddeleri olacaktır, ama estetik değeri yoktur, olsa bile ancak yansıma ve türevdir. Şimdi bakınız, bana kalırsa, dramatik ilgi romanın ruhsal bir gereksinimi olmaktan ileri geçmez, ama onun gerisinde de kalmaz. Genellikle böyle düşünülmez. Yapıtın büyük estetik etmenlerinden birinin esinleyici bir kurgu olduğu sanılır, dolayısıyla elden geldiğince bol kullanılması istenir. Buna karşılık, sanıyorum ki, eylem öğesi mekanik olmaktan ileri geçmediğine göre, estetik açıdan ölü bir ağırlıktır, dolayısıyla en aza indirgenmelidir. Yine de, Proust'un karşısında, o en azı vazgeçilmez sayıyorum.

Sorun roman alanının, hatta tüm sanatın sınırlarını aşıyor, felsefede en geniş boyutlarına ulaşıyor. Bu konuyu üniversitedeki derslerimde birkaç kez uzun boylu irdelediğimi hatırlıyorum.

Eylem ile düşünce arasındaki zıtlık ya da karşılıklaşma gibi başat bir sorun söz konusu. İki insan tipi vardır birbirine karşıt: Biri salt düşünceye odaklıdır; öteki, hareketi, olaylarda etkin olmayı, coşmayı yeğler. Biri olayların ne yönde geliştiğini salt durup onları seyrettiği ölçüde anlar. İlgi seyretme işlemini gölgeler, bir tarafa gözlerimizi kapattırıp, öbür tarafı aşırı bir aydınlığa boğarak bizi bir tarafı tutmaya zorlar. Esasen bilim o durup düşünme tavrını benimsemiştir, kozmosun binbir çehresini olduğu gibi yansıtmaktan başka şey yapmamaya kararlıdır. Sanat da kendi açısından, durup düşünmekten keyif almaktır.

Bu durumda, bir konu üstünde düşünmekle, onunla ilgilenmek bilincin iki karşıt kutup biçimi olarak görünür, ilke olarak da birbirlerini dışlarlar. O yüzden eylem adamı berbat bir düşünürdür ya da hiç düşünmez, ve bilge ideali, örneğin Stoa'da, onun her şeyden sıyrılmış, etkinlikte bulunmayan bir varlık olmasını gerektirir, üstündeki gökyüzünden geçen bulutları kayıtsızca yansıtan kıpırtısız bir göldür ruhu.

Ama bu kökten karşıtlık, bütün köktencilikler gibi, geometri ruhunun bir ütopyasıdır. Salt düşünce diye bir şey gerçekte yoktur, var olamaz. Her türlü somut ilgiden sıyrılmış durumda evrenin karşısına geçecek olsak, hiçbir şeyi doğru dürüst göremeyiz. Çünkü bakışlarımızı eşit hakla çağıran nesnelerin sayısı sonsuzdur. Diğerlerini bırakarak belli bir noktaya odaklanmak için bir neden bulunmaz, ve belli bir bakış açısı olmayan gözlerimiz, kayıtsızlıkla, düzensizce şuraya buraya kayarak, evrenin manzarası üstünde herhangi bir noktaya odaklanma yetisinden yoksun dolaşır. Herkesçe bilinen, oysa sık sık unutulan basit gerçek uyarınca, görmek için bakmak gerekir, bakmak içinse odaklanmak, dikkat etmek gerekir. Dikkat, başka şeylerdense belli şeylere yönelttiğimiz öznel tercihtir. Falan şeylere dikkat edebilmek için filan şeylere dikkat etmemeliyiz. Dolayısıyla dikkat, nesnelerin belli bir alanı üstünde topladığımız elverişli ışık demetidir, çevresinde ise, dikkatimizin dışında loş bir alan bırakırız.

Sadece durup seyretmek gözbebeğimizin kesin bir yansızlığı olma iddiasındadır, gerçeğin gösterisini yansıtmakla yetinir, özne o gösteriye hiçbir katılım ya da çarpıtma uygulamaz. Ama şimdi şunu fark ediyoruz ki, onun ardında, kaçınılmaz bir koşul olarak, dikkat düzeneği işlemektedir, bakışı öznenin içinden yönetir ve kendi kişiliğinin derininden kaynaklanan bir bakış açısını, bir biçim ve bir sıradüzenini nesnelerin üzerine boca eder. İnsan gördüğüne dikkat etmez, tam tersine, ancak dikkat ettiği şeyi görür. Dikkat, ancak etkin tercihlerden ötürü işlerlik bulan bir ruhsal önseldir, yani ilgilerden ötürü.

Yeni ruhbilim, zihinsel yetilerin geleneksel düzeninde çelişkili bir değişiklik yapmak zorunda kalmıştır. Skolastik düşünür de, eski Yunan düşünürü gibi, *ignoti nulla cupido* –bilinmeyen şey arzulanmaz, ilgi uyandırmaz– diyordu. Oysa aslında bunun tersi olur: Biz ancak bir şekilde istemiş olduğumuz, ya da daha yerli yerince söylersek, önceden bizi ilgilendirmiş olan şeyi iyi biliriz. Henüz bilinmeyen bir şeye nasıl ilgi duyulacağı ise *Değerlendirme Sorununa Giriş* başlıklı yapıtımda açıklığa kavuşturmaya çalıştığım çetin çelişkidir.

Şimdi böylesine üst düzeyde bir meseleye el atmaksızın, her birimizin kendi geçmişinde dünyayı hangi koşullar içinde daha iyi tanımış olduğunu keşfetmesi yeter, onların kararlı biçimde görmeye ve yalnızca görmeye niyet ettiği durumlar olmadığını fark edecektir. En iyi gördüğümüz peyzaj, turist olarak gezdiğimiz yerinki değildir. Turistin sonuçta hiçbir şeyi doğru dürüst görmediği, herkesçe bilinen şeydir. Kentten ya da bölgeden öylece kayıp geçer, üstlerine abanıp da içeriklerini gani gani sunmaya zorlamaksızın. Oysa ilke olarak, en fazla bilgi toplayan kişinin, durup seyretmekten başka şeyle uğraşmayan turist olması gerekirmiş gibi görünür. Öbür uçta ise kırla ilişkisi yalnızca ilgiye dayalı olan rençper vardır. Kırlarda dolaşma alışkanlığı bulunan herkes şaşkınlıkla fark etmiştir ki, köylü kır hakkında aslında tam anlamıyla cahildir. Çevresindeki bütün şeyler üstüne, yalnızca çiftçi olarak kendi faydacı ilgisinin kapsamına girenden ötesini bilmez.

Bu da, bilmek –yani en çok sayıda ve en iyi nitelikli nesnel veriler edinmek– için en iyi konumun sırf durup düşünmek ile,

ivedilikli ilgi arasında bir yer olduğunu gösterir. Fazla baskılayıcı ve daraltıcı olmayan herhangi bir yaşamsal ilgi düşüncemizi düzenlemeli, sınırlamalı, çerçevesini çizmeli ve eklemlemeli, ona bir dikkatin bakış açısını sağlamalıdır. Kır örneğini sürdürürsek, emin olunuz, eşit koşullarda, değişken arazinin en fazla yönüyle ya da cephesiyle en verimli ilişkiyi kurabilecek kişi amatör avcıdır. Bir başka benzer durum da şudur: En iyi tanıdığımız kentler, âşık olduğumuzda yaşadığımız kentlerdir. Aşk ruhumuzu keyif veren nesnesine odaklamış olur, ve algılama yetimize öylesine güçlü bir duyarlık kazandırmıştır ki, çevreyi görüşümüzün merkezi haline getirmeye niyetlenmeksizin, taşıp onu da kaplamıştır.

Ruhumuzun en derinine nüfuz eden tablolar, "tablo seyretmeye" gittiğimiz müzedekiler olmaz, belki de hayatın bizi çok başka kaygılarla sürüklediği bir odadaki önemsiz bir resim olur. Konserdeki müziğe dikkat etmeyebiliriz de, sokakta, kendi düşüncelerimize dalmış giderken bir âmâ çalgıcıdan duyduğumuz müzik yüreğimizin bamtelini titretir.

Şurası kesindir ki, insanoğlunun yazgısı öncelikle düşünce değildir. O nedenle, düşünmek için en iyi koşulun oturup düşünmek olması, yani düşünmeyi öncül bir etkinliğe dönüştürmek hatalı olur. Buna karşılık, düşünceye ikincil bir işlev tanıyıp ruhumuzda bir ilginin dinamizmini uyandırmakla, galiba en ileri düzeyde bir algılama ve kavrama gücüne erişebiliriz.

Eğer bu böyle olmasaydı, kozmosun karşısına geçen ilk insan onu bakışlarıyla bir yandan öbürüne olduğu gibi delip geçerdi, tümüyle görürdü onu. Oysa aslında olan şey farklıdır: İnsanlık evreni ancak yavaş yavaş, parça parça, bir halka ardından başka bir halka olarak görmüştür, sanki yaşamsal durumlarının, işlerinin, ihtiyaçlarının her biri çevredeki dar bir alanı gözden geçirmek için algılama duyusu olmuştur ona.

Böylece ortaya şöyle bir durum çıkar: Salt düşünceye köstek olacağı sanılan şeyler –belli ilgiler, duygular, ihtiyaçlar, duygusal tercihler– tam tersine, düşüncenin olmazsa olmaz araçlarıdır. Korkunç bir işkenceye dönüşmemiş her insan yazgısından dört dörtlük bir düşünme aygıtı –bir gözlemevi– yapılabilir, öyle ki başka hiçbir şey, hatta görünürde en elverişli olan araçlar bile

onun yerini alamaz. O bağlamda, en kendi halinde ve acıklı bir hayat, kuramın kutsal aracı olabilir, kimseye aktarılamayacak bir bilgelik görevi yüklenebilir, ama şu da gerçek ki, ancak belli tipte yaşantılar en iyi bir tanıma etkinliğine en elverişli koşullara sahiptir.

Ama o denli uzağa gitmeyelim de, şu uyarıyı aklımızdan çıkarmayalım yeter: Durup düşünmek ancak bir eylemle mümkündür. Bir romanda önümüze sunulan peyzajlar ve hayvan topluluğu hayalî olduğundan, yazarın da bizim zihnimizde ona dinamik destek olacak ve görme yetimize bir bakış açısı sağlayacak hayalî bir ilgiye, ufacık olsun bir coşkuya bağlanması gerekir. Okurun ruhsal açıdan kavrayışı geliştikçe, dramatizm açlığı azalmış bulunuyor. Talihli bir olay bu, çünkü romancı bugün yapıtı için alışılmadık büyük çaplı kurgular yaratma olanağından yoksun kalmış. Ancak bundan ötürü kaygılanmamalı. Birazcık gerilim ve hareket yeterlidir ona. Ama o birazcıktan da vazgeçilemez. Proust felce uğramış bir roman yazmakla, hareketin gerekliliğini kanıtlamış oluyor.

"Taşra Yaşantısı" Olarak Roman

Demek ki terimler tersyüz edilmek durumunda: Eylem ya da kurgu, romanın öz maddesi değil, tam aksine, yapı kafesi, salt mekanik desteğidir. Roman türünün özü, olup biten şeylerde bulunmaz, tersine, doğrudan doğruya "başa gelen" bir şey olmayanda, salt roman kişilerinin, özellikle de bütünü ya da ortamı çerçevesinde yaşamasında, varlığında ve varoluşunda bulunur. Bunun dolaylı bir kanıtı, en iyi romanlardan, serüvenleri, kahramanlarının başına gelen olayları değil, kahramanların kendilerini hatırlarız ve bazı kitapların adını anımsamak bir süre yaşadığımız bir kentin adını anmayla eşdeğerlidir; derhal bir iklim, kentin belli bir kokusu, insanlarının genel havası ve yaşantısının özgün temposu gelir aklımıza. Belli bir sahneyi ancak sonradan hatırlarız, o da şayet hatırlarsak.

Dolayısıyla romancının ille de bir "eylem" bulmak için çok fazla didinmesi hatadır. Herhangi bir eylem işini görecektir. Ro-

man keyfinin kurgudan bağımsızlığının klasik bir örneğini ben hep Stendhal'in ancak yarısına kadar yazmış olduğu ve değişik başlıklarla yayımlanmış olan bir yapıtında bulmuşumdur: *Lucien Leuwen*, *Yeşil Avcı*, vb. Romanın elimizdeki kısmı bir hayli sayfa tutar. Tutmasına tutar da, o sayfalarda hiçbir olay geçmez. Bir genç subay bir bölge başkentine gelir ve eşraftan bir hanıma âşık olur. O iki varlıkta mutluluk veren bir duygunun filizlenişine tanık oluruz; hepsi o kadar. Eylem kurguya dönüşecekken yazı biter, ama bizde öyle bir izlenim bırakır ki, Fransa'nın o köşesini, o meşrutiyetçi hanımı, o horozibiği rengi üniformalı genç subayı anlatan sayfalar ve sayfalarca romanı öylece sürgit okuyabiliriz.

Ee, peki, bundan fazlası da niçin gerekli olsun ki? Ve herşeyden çok, lütfedip biraz düşününüz: Bu olmayan "diğeri", o "ilginç şeyler", o harikalı serüvenler neler olabilir ki..? Romanın düzeni çerçevesinde, o mevcut değildir (şimdi burada tefrikadan ya da Poe, Wells, vb. türünde bilimsel serüven öyküsünden söz etmiyoruz). Hayat işte doğrudan doğruya güncel olandır. Romanın kendine özgü hoşluğunu sergilemesi onun ötesinde, olağanüstü olaylarda değildir, berisinde, sade, efsanelerden uzak bir saatin harikalığındadır.[3] Eğer onun önümüze alışılmadık serüvenler sererek, gündelik yaşantımızın ufkunu genişletmesini bekliyorsak, roman türünün anlamıyla ilgili olduğumuzu iddia edemeyiz. *Tam tersi yönde hareket etmesi gerekir*, okurun ufkunu daha da daraltmalıdır. Açıklayayım.

Eğer ufuktan muradımız herkesin kendi âlemini bütünleyen varlıklar ve olaylar çemberi ise, şöyle bir hataya düşebiliriz: Öylesine geniş, öylesine çeşitli, öylesine kuraldışı bazı ufuklar vardır ki, onlar sahiden ilginçtir, oysa diğer ufuklar öylesine kısıtlı ve tekdüzedir ki, ilgilenmeye değmezler diye hayal edebiliriz. Ham hayaldir bu. Kasiyer kız düşes hanımın dünyasının

3 Böyle güncele estetik değer tanınması ve her türlü harikalı olayın kesinlikle dışlanması, bu denemede verilen anlamıyla "roman" türünü belirleyen en önemli özelliktir. Okurun, şövalyelik kitaplarının ve onların karşıtı olan *Don Quijote*'nin bazı bağlamlarda aynı sözcükle belirtilmesine bakarak yanılgıya düşmeyeceğini umarım. Aslında, terimin en güncel anlamında romanın koşullarını kavrayabilmek için, her türlü olağanüstü ve harikalı öğeyi resmen ortadan kaldıran bir destan yapıtının nasıl oluşabileceğini düşünmek yeterlidir.

kendisininkinden daha dramatik olduğunu varsayar, oysa aslında düşes de kendi ışıklı ortamında tıpkı romantik kasiyerin kendi yoksul, karanlık çevresinde sıkıldığı gibi sıkılıyordur. Düşes olmak da başka herhangi biri gibi, güncel yaşamın bir biçimidir.

Oysa gerçek o hayalin tam zıttıdır. Hiçbir ufuk mevcut değildir ki, başlı başına, özel içeriğinden ötürü, özellikle ilginç olsun; tersine, her ufuk, nasıl olursa olsun, ister geniş ister dar, ister aydınlık ister karanlık, ister değişken ister tekdüze, sizin ilginizi uyandırabilir. Bunun için kendimizi ona hayati olarak uyarlayalım, yeter. Hayatiyet öylesine cömerttir ki, en iğrenç bir çölde bile er geç alevlenip titreşmek için birtakım nedenler bulur. Bir büyük kentte yaşarken, insanın nasıl da küçücük bir köyde yaşayabileceğine akıl erdiremeyiz. Gel gör ki rastlantılar bizi oraya sürüklerse, kısa süre sonra yörenin incir çekirdeğini doldurmayacak meselelerine nasıl da merak sardığımıza kendimiz de şaşarız. Fernando Poo'ya* gidenler kadın güzelliği konusunda aynı şeyi duyarlar; ilkin yerli kadınlardan tiksinir, ama çok geçmeden o iğrenmeye alışırlar, sonunda *Bubi* dişileri gözlerine Vestfalya prensesleri gibi görünmeye başlar.

Benim fikrimce bu, roman açısından pek önemlidir. Yazarın stratejisi okuru kendi sahici ufkundan uzaklaştırıp, bir romanın iç ortamı olan ufacık, sımsıkı kapalı, hayalî ufka hapsetmek olmalıdır. Tek sözcükle, *romanköy*e taşımalıdır onu, kendisine tanıttığı insanlarla ilgilendirmeyi başarmalıdır. O insanlar pek hayran olunacak kişiler de olsa, okuru çevreleyen ve sürekli olarak dikkatini bekleyen etten kemikten insanlarla yarışamaz. Her okuru bir "taşralı"ya dönüştürmek, benim fikrimce romancının büyük sırrı budur işte. O nedenle az önce diyordum ki, okurun ufkunu genişletmeye çalışmak yerine daraltmaya, sınırlamaya yönelmelidir – hangi roman ufku ya da âlemi sahici ufukların en mütevazısından daha geniş ve zengin olabilir ki? Okur ancak böylece, yalnız böylece roman bağlamında olup bitenlerle ilgilenebilir.

Tekrar ediyorum, hiçbir ufuk kendi maddesi bakımından ilginç değildir. Ama herhangi biri *biçimi* açısından, ufuk biçimi

* Fernando Poo: Bugünkü Ekvator Ginesi Cumhuriyeti'nin parçası olan Bioko adasının eski adı. (ç.n.)

olarak ilginç olabilir. Mikrokozmos da, makrokozmos da aynı şekilde kozmostur; ancak çaplarının büyüklüğü açısından farklıdırlar; ama her biri, içinde yaşayan kişi için aynı mutlak büyüklüğe sahiptir. Poincaré'nin* Einstein'a esin vermiş olan savını anımsayınız: "Şayet evrenimiz büzüşüp küçülecek bile olsaydı, içindeki her şey bize boyutlarını koruyormuş gibi görünürdü."

Ufuk ile ilgi arasındaki görecelik –her ufkun kendine göre ilginç olması–, romanı mümkün kılan hayatî yasadır.

Bundan da roman türü için bazı kurallar ortaya çıkar.

Yalıtılmış Bir Evren

Büyük bir romanı okuyup bitirdiğimiz anı gözlemleyelim. Kendimizi sanki bir başka yaşantıdan dönüyormuş gibi duyarız, bizim âlemimizle ilişkisi bulunmayan bir dünyadan çıkmış gibiyizdir. O ilişkisizlik apaçık bellidir, çünkü birinden öbürüne geçişi algılayamayız. Bir an öncesinde Parma kentinde, kont Mosca, Sanseverina, Clelia ve Fabricio'ylaydık; onlarla birlikte yaşıyor, başlarına gelenlerden dolayı kaygılanıyor, o insanlarla aynı havayı soluyor, aynı zamanı ve mekânı paylaşıyorduk. Şimdi apansız, hiç arasız, kendimizi koltuğumuza oturmuş, kendi kentimizde, kendi günümüzün tarihinde buluruz; sinirlerimizin çevresinde âşina kaygılarımız uyanmaya başlamıştır bile. Arada bir kararsızlık, bir duraksama anı vardır. Belki bir hatıranın sert bir kanat çırpışı bizi birdenbire yeniden romanın evrenine geri döndürür, ve biraz çabayla, sanki sıvı bir maddenin içinde kulaç atıyormuşçasına, kendi yaşantımızın kıyısına değin yüzmek zorunda kalırız. Bize bakan biri varsa, gözbebeklerimizin tıpkı bir kazazedeninkiler gibi iri iri açılmış olduğunu fark edecektir.

Ben roman diye işte bu etkiyi yapan edebiyat eserine derim. Bu muhteşem modern sanatın sihirli, devasa, eşsiz gücü odur. Ve bunu başaramayan roman, başka hangi erdemleri olursa ol-

* Jules Henri Poincaré (1854-1912): Fransız matematikçi, kuramsal bilimci ve bilim felsefecisi. Özel İzafiyet olarak da bilinen Sınırlı İzafiyet Kuramı'nın bazı temel kavramlarını ortaya koymuş, bunlar sonradan A. Einstein tarafından geliştirilmiştir. (ç.n.)

sun, kötü bir roman sayılır. Varlığımızı katlayan, bizi özgürleştiren ve çoğaltan yüce güç, hayırlı güçtür o, cömert ruhgöçleriyle zenginleştirir bizi!

Ancak o etkiyi sağlayabilmek için, yazarın ilkin bizi romanının kapalı ortamına çekmeyi bilmesi, ardından bütün çıkış yollarını kesmesi, arkamızda bıraktığımız sahici mekândan tümüyle koparması gerekir. Bunlardan birincisi kolaydır; herhangi bir esinleme bizi romancının önümüze açtığı kapıya yöneltecektir. İkincisi daha güçtür. Yazar dışa sımsıkı kapalı bir evren kurmalıdır, romanın iç mekânından bakınca gerçeğin ufkunu görebileceğimiz hiçbir delik ya da aralık bırakmamalıdır. Bunun nedeni karmaşık sayılmaz. Eğer kitabın iç âlemini dış dünya ile kıyaslamamıza olanak bırakır da bizi "yaşamaya" davet ederse, romanda sunduğu tüm boyutların, geniş ufkun, sorunların, kaygıların oranı öylesine küçülür, yoğunluğu öylesine azalır ki, bütün etkileme gücü buhar olup uçar. Sanki bahçede durmuş da bir bahçe tablosu seyrediyormuşuz gibi oluruz. Tablodaki bahçe, olsa olsa bir odanın kapalı ortamında, kişiliksiz bir duvara asıldığında çiçeklenir, yeşillenir, hayalî bir öğle vaktine bir pencere açar.

Bu bağlamda şöyle bir şey söylemeye cesaret buluyorum: Ancak romanının dışında bıraktığı gerçekliği kendisi unutma ve böylece bize de unutturabilme yeteneğine sahip olan kişi romancıdır. O dilediğince "gerçekçi" olsun, yani romanının mikrokozmosu en gerçek öğelerle kurulmuş olsun, ama biz o mikrokozmosun içine dalmışken, surlarının dışında kalmış olan gerçekliği hiç mi hiç özlemeyelim.

İster siyasal, ister ideolojik, ister simgesel ya da yergisel olsun, aşkın niyetlere dayanan her türlü romanın ölü doğması bundandır. Çünkü bu etkinlikler öyle bir niteliktedirler ki, kurgusal olarak uygulanamazlar, ancak her bireyin kendi sahici ufkuna göndermeyle işlerlik kazanırlar. Onlar canlandırılınca sanki bizi romanın hayalî suriçinden dışarıya itiyorlarmış, sahici yaşantımızın bağımlı olduğu saltık evrenle iletişimimizi capcanlı, dikkat halinde tutmaya zorluyorlarmış gibi gelir. Eğer yazar beni kendi siyasal ya da metafizik yazgımın çetin sorunlarıyla yüzleşmeye zorluyorsa nasıl olur da birtakım roman kişilerinin hayalî yazgılarıyla ilgilenebilirim! Tam tersine, romancı

bizi gerçeğin karşısında uyuşturmaya, okuru hayalî bir yaşantının hipnozuna hapsetmeye çalışmalıdır.

"Tarihsel roman" denilen türe ilişkin, asla açıklıkla belirtilmese de muazzam olan güçlüğün –belki de imkânsızlığın– nedenini ben işte burada buluyorum. Hayalî evrene aynı zamanda tarihsel bir gerçeklik verme iddiası iki ufuk arasında bitmeyen bir çatışmayı sürdürür. Ve o ufukların her biri görme aygıtımızın farklı biçimde uyarlanmasını gerektirdiğinden, biz tavrımızı durmadan değiştirmek zorunda kalırız; okur huzur içinde romanı düşlemeye bırakılmadığı gibi, kesinkes tarihi de düşünmeye bırakılmaz. Her sayfada, olayı ya da kişiyi hayalî ufka mı yoksa tarihsel ufka mı yansıtacağını bilemeden duraksar, böylelikle her şey bir sahtelik ya da uydurma uzlaşı havasına bürünür. İki dünyayı birbiri içine nüfuz ettirme denemesi yalnızca ikisinin de birbirini karşılıklı reddetmesi sonucunu verir; yazar tarihi bize fazla yaklaştırarak sahteleştirir –bize öyle gelir– ve romanı tarihsel gerçek düzlemine yönelterek, bizden fazlasıyla uzaklaştırıp niteliğini bozar.

Yalıtılmışlık, sanatın genel buyruğunun romanda edindiği özel biçimden başka bir şey değildir: Önemsizliktir o buyruk. Bütün karışık kafalarla bulanık ruhları öfkelendirir o. Öyle de, kaçınılmaz yasa uyarınca, her bir şey her neyse o olmaya, başka şey olmaktan vazgeçmeye zorunlu olduğuna göre, elden ne gelir ki! Kimi insanlar vardır, her şeyi birden olmak isterler. Sanatçı olmakla yetinmeyerek, politikacı olmayı, kalabalıklara hükmedip yönlendirmeyi diler, ya da peygamber olup kutsallığı yönetmeyi, vicdanlara emretmeyi dilerler! Öylesine bol keseden bir iddiaya kendi şahısları açısından sahip olmalarına diyecek yok; gelgelelim öylesi bir hırs onları nesnelerin de aynen biçim biçim bir yazgıları olmasını istemeye sürükler. Ve işte o olanaksızdır. Sanatlar, onları uygulayarak sanatçıdan başka bir şey olmayı dileyen herkesten öc alırlar, o tür kimselerin yapıtları sanatsal düzeye bile erişemez. Aynı şekilde, şairin politikası hep safdilce bir sakat tavrından ileri geçemez.

Salt estetik bir gereksinim romana yalıtılmışlığı dayatır, her türlü etkin gerçeğe sımsıkı kapanmış bir âlem olmaya zorlar onu. Ve bu koşul, başka birçok sonucun arasında, şu sonucu da

doğurur: Sanat yapıtı, doğrudan doğruya felsefe olmayı, siyasal ileti olmayı, toplumbilimsel inceleme ya da ahlaksal vaaz olmayı amaçlayamaz. Romandan başka bir şey olamaz, *iç evreni kendi kendisini aşıp dışındaki hiçbir şeye dönüşemez*; tıpkı düşlerde olduğu gibi: Kolumuzu uyanıklık durumuna kaydırıp, gerçek bir nesneyi yakalayarak onu gördüğümüz düşün sihirli ortamına sokmaya kalkıştığımız anda düş bitmiştir. Düş âlemine dalmışken, kolumuz bir gül yaprağını bile tutamayacak kadar güçsüz bir hayalettir. İki evren birbirine öylesine sımsıkı kapalıdır ki, birinin öbürüyle en ufak teması ikisini de yok eder. Çocukken parmağımızı sabun köpüğünün sedefli balonuna sokmayı her denediğimizde başarısız kalırdık. Suyun üstünde salınan o incecik kozmos anında patlayıp yok oluverirdi, geriye kala kala zeminde köpükten bir gözyaşı kalırdı.

Bir romanın, tadına doyulmaz bir uyurgezerlik halinde yaşandıktan sonra, ancak ikincil bir etki olarak, içimizde her türlü yaşamsal yankıyı uyandırmasının bununla hiçbir ilgisi yoktur. *Don Quijote*'nin simgeciliği kendi içinde değildir, biz onu dışarıdan, okuduğumuz kitabın üstünde düşünerek yapılandırırız. Dostoyevski'nin dinsel ve siyasal fikirlerinin, romanın varlığı bağlamında uygulayıcı bir niteliği bulunmaz; ancak roman kişilerinin çehreleriyle ve dizginsiz tutkularıyla aynı türden kurgular değerindedirler.

Ey romancı, Floransa Vaftizhanesi'nin Lorenzo Ghiberti tarafından oya gibi işlenmiş kapısına bir bak! Orada, bir dizi ufak tablo içinde, Yaratının hemen tümü vardır: Erkekler, kadınlar, hayvanlar, meyveler, binalar. Heykeltıraşın tüm biçimleri birbiri ardından şekillendirmenin doyumundan başka bir iddiası olmamıştır; İbrahim peygamberin kurban etmeye hazırlandığı koyunun alnının yuvarlaklığını, elmanın tostoparlak biçimini ve binanın perspektifini veren çizgileri eliyle belirginleştirirken duyduğu zevk ürpertisini biz de hâlâ duyumsar gibi oluruz. Aynı şekilde, romancı ancak ve ancak başka bütün emellerinin üstünde, hikâye etmenin, erkekler, kadınlar, sohbetler, tutkular düşlemenin o güzelim sarhoşluğunu hisseden, kendini olduğu gibi roman denen o içbükey evreni biçimlendirmeye adayan, onun dışında bıraktığı gerçek yaşama karşı hiçbir özlem duyma-

yan, sihirli bir kozanın kurtçuğu gibi, o evrenin kovuğunun içine kapanıp kubbesinin içini iyice sıvayarak, gerçek havanın ya da ışığın sızabileceği bir delik bırakmamaktan zevk alan kişidir.

Ya da daha basit sözcüklerle söylersek: Romancı, yazdığı sırada, ilgisini başka her türlü olası evrenden fazla, kendi hayal dünyasına odaklayan kişidir. Eğer öyle olmazsa, eğer onunla kendisi ilgilenmezse, bizim ilgilenmemizi nasıl sağlayabilir ki? Tanrısal bir uyurgezer olan romancı, o bereketli uyurgezerliğini bize de bulaştırmalıdır.

Roman, Yoğun Tür

Romanın yalıtılmışlık niteliği diye adlandırdığım şey, onu lirik türle karşılaştırırsak apaçık ortaya çıkar. Lirik mucizenin gerçeğin fonu üzerinde, çevresindeki peyzajın arasında yükselen bir yapay fıskiye gibi belirdiğini görünce zevkine varırız. Lirizm, heykel gibi, Yunan tapınağı gibi, dışarıdan görülmek için doğar. Bizim gerçeğimizle çatışmaya girmez, ya da, daha doğrusu, kendine özgü güzelliği o gerçeğe karşıt olarak belirmesindedir, onun ortalık yerinde kendi gerçekdışılığının çıplaklığını tanrısal bir masumiyetle konumlandırır. Buna karşılık, roman kendi içinden görülmek içindir, sahici dünya ile olan da aynı şeydir, ve kaçınılmaz bir fizikötesi yasa sonucu, her birey yaşantısının her anında o gerçek dünyanın merkezidir. Romanın keyfine varabilmek için, kendimizi dört bir yandan romanla sarılı olarak duyumsamalıyız, romanı başka nesnelerin arasında az çok seçilen bir nesne olarak konumlandırmak olmaz. En ileri ölçüde "gerçekçi" bir tür olması nedeniyle, dış gerçek ile uyuşması olanaksızdır. Kendi iç gerçeğini zihinlerde canlandırabilmek için, çevredeki gerçeği uzaklaştırmak, yok etmek zorundadır.

O zorunluktan da, türün işaret ettiğim tüm koşulları kaynaklanır: Hepsini "yoğunluk" sözcüğüyle özetleyebiliriz. Böylelikle, otopsi buyruğu, kaçınılmaz biçimde, romancının gerçek dünyayı kendi hayalî dünyasıyla örtme gereksiniminden doğar. Bir şeyi görmez olmamız için, onu örtmek üzere, başka bir şeyi, yani onu örtecek olanı görmemiz gerekir. Hayaletin özelliği

gölge yapmaması, ardındaki bir evren parçasını gizlememesidir. İki belirti de mezarötesi varlıklara, aralarından geçip giden Dante'nin gerçekliğini belli eder.* Dolayısıyla yazar, roman kişisini ya da duyguyu tanımlamak yerine, onları kafamızda canlandırmalıdır, öyle ki onların varlığı bizim çevremizin görülmesini engellemelidir.

Bakınız şimdi, sanırım bunu başarmanın tek yolu romanın ayrıntılarını cömertçe, bol bol sunmaktır. Okuru ortamından koparmak için onu açık seçik sezinlenebilen ıvır zıvırın yoğun çemberine almaktan başka çare yoktur. Öyle ya, yaşantımız zaten hiçliklerin devasa bir bileşiminden başka nedir ki? Acaba düş mü görüyorum diyen kişi, uyanıklığını kanıtlamak için hiç de öyle yiğitçe bir belirtiye başvurmaz, kendini çimdiklemek gibi basitin basiti bir şey yapar. Romanda söz konusu olan da doğrudan doğruya o çimdiği düşlemektir.

Abartı her zaman bizde bilinmeyen bir ölçünün bilincini uyandırdığından, ıvır zıvır ayrıntıları sınırsız bollukta sergileyen Proust'un yapıtı, farklı ölçüde de olsa, bütün büyük romanların özünde kılı kırk yardıkları uyarısını verdiriyor bize. Nitekim Cervantes'in, Stendhal'in, Dickens'ın, Dostoyevski'nin kitapları yoğun türdendir. Onlarda her şey sezisel bir dolulukla tıklım tıklım köpüklendirilmiştir. Hep aklımızda tutabileceğimizden fazla sayıda veriyle karşılaşırız da, hâlâ bize bildirilenlerin ötesindeki başka birçok gücül verinin varlığını sezinleriz. En büyük romanlar binler ve binlerce minimini hayvancıktan oluşan mercan resifleridir, kırılgan görüntülerine karşın, denizin darbelerini dizginlerler.

Bu da romancıyı okura bol bol sezinletebileceği konulardan başkasına el atmamaya zorlar. Verdiğini kucak dolusu sunmalıdır. Ayağını dibe değdirdiği sığ sularda dolaşmakla asla başarıya ulaşamayacaktır.

Durumu nasılsa öyle kabullenmek gerekir. Roman, hafif, kıvrak, kanatlı bir tür değildir. Bugün tercih ettiğimiz tüm büyük romanların yükte ağır kitaplar oluşturması o açıdan zaten

* Dante'nin *İlâhi Komedya*'sında, şair öbür dünyada ruhların arasında geziyorken, somut varlıkları bulunmadığından ötürü gölgeden yoksun olan ruhlar, onun bir canlı olduğunu peşi sıra bir gölge sürüklemesinden anlar. (ç.n.)

bir fikir vermelidir. Şair sazını koltuğunun altına kıstırıp gidebilir, oysa romancı muazzam bir yükü yüklenerek hareket etmek durumundadır, tıpkı gezgin sirkler ya da göçebe halklar gibi. Dünyanın bütün donanımını sırtlamış haldedir.

Çöküntü ve Kusursuzluk

Şimdiye değin saydığım koşullar yalnızca romanın başladığı çizgiyi belirtir, ve sözgelimi, onun kıtasına denizin seviyesini gösterir. Yapıtın düzeyinin az ya da çok yüksek olmasına yol açan başka koşullar onun üzerinde biçimlenir.

Romanın bedeninin dokusunu oluşturan ayrıntılar çok çeşitli nitelikte olabilir. Kendi halinde burjuvanın yaşantısında ileri süregeldiği türden basmakalıp, sıradan gözlemler olabilirler. Ancak hayat denilen uçurumun derinliklerine dalındığında erişilen daha gizli bir düzlemden kaynaklanan uyarılar da olabilirler. Ayrıntının niteliği kitabın hangi düzeye ait olduğunu belirler. Büyük romancı, kişilerinin birinci planını vermeyi küçümseyecek, her biri için denizin uçurumlarına dalarak, avucunda oralardan bulup çıkardığı incilerle yüzeye dönecektir.

Türün evriminin başlangıcında, iyi romanlarla kötüleri birbirlerinden bu denli farklı değildi. Henüz hiçbir şey dile getirilmemiş olduğundan, iyileri de, kötüleri de ilk verileri açık seçik sunmakla işe başlamak zorundaydılar. Günümüzde, türün çöküntüye girdiği bu dramatik anda, iyi romanlarla kötü romanlar arasında çok daha büyük fark var. Dolayısıyla, kusursuz yapıta erişmek için, pek zor da olsa, olağanüstü bir fırsat bu. Çünkü çöküş evresini her anlamda olumsuz saymak, ancak havai bir zihnin düşebileceği bir hata olur. Tersine, her zaman görülmüştür ki, en yüce yapıtlar çöküntü evrelerinin ürünüdürler, çünkü evrim sırasında birikmiş olan deneyim, yaratıcı sinirlere en ileri bir incelik sağlamıştır. Bir türün çöküşü de, bir ırkın çöküşü gibi, ancak orta düzeydeki yapıtları ve insanları olumsuz etkiler.

Ben evrensel politika gibi, sanatın da yakın geleceği üstüne oldukça karamsarın –ama bilimlerin ya da felsefenin değil–,

yine de romanın hâlâ seçkin, belki de şimdiye değin elde edilmiş ürünlerin tamamından daha ileri düzeyde meyveler verebilecek pek az çalışmadan biri olduğuna inanmamın nedenlerinden biri işte budur. Taş ocağında her türlü gayretli çalışmaya açık olan ana damarlar tükenmiş durumda. Ama gizli damarlar yerli yerinde duruyor, derinliklerde gözüpek araştırmalar yapılabilir, belki de en nitelikli kristaller orada saklıdır. Ne var ki bu iş ender rastlanan seçkin ruhların harcı bir çabadır.

Roman türünde kusursuzluğun son sınırı, hemen her zaman ancak son dönemde erişilebilen o yetkinlik, henüz eksik. Ne biçimi ya da yapısı, ne malzemesi henüz son bir imbikten geçirilmiştir. Malzeme bakımından, şimdi söyleyeceğim iyimserlik nedenini oldukça geçerli görüyorum.

Romanın malzemesi tam olarak hayalî psikolojidir. O da öteki iki kardeşi, yani bilimsel psikoloji ve hayatta başvurduğumuz psikolojik sezi ile atbaşı ilerlemekte. Şu noktaya dikkat buyrulsun, son elli yılda Avrupa'da belki de hiçbir şey ruh konusundaki bilgi kadar ilerlememiştir. İlk kez olarak bir psikoloji bilimi var, henüz emekleme aşamasında kuşkusuz, ama bu haliyle de daha önceki çağlarda bilinmeyen bir şey. Ve onun yanı sıra, diğer insanları çözümlemek ve kendi mahremiyetimizin anatomisini çıkarmak için incelikli bir duyarlığımız var. Gerek bilimsel düzlemde, gerekse doğaçlama düzeyinde, çağdaş ruhta öylesine yüklü bir psikolojik bilgelik birikmiş durumda ki, romanın bugünkü başarısızlığı büyük ölçüde ona atfedilebilir. Dün son derece seçkin sayılan yazarlar, bugün artık çocuksu geliyorlar, nedeni okurun kendi başına yazardan üstün bir psikolog olması. (Acaba Avrupa'nın, benim görüşümce *henüz ortaya çıktığından çok daha derin ve ağır olan* siyasal kargaşası da aynı nedenden kaynaklanıyor olmasın? Çağdaş tipteki devletler yalnızca yurttaşların büyük bir psikolojik beceriksizliğe düştükleri dönemlerde mi gerçekleşebiliyor yoksa?)

Onunla ilintili bir başka olgu da tarihin klasiklerini okurken duyduğumuz doyumsuzluk. O yapıtlarda uygulanan psikoloji bize yetersiz, silik geliyor, demek ki daha incelmiş olan okur hevesimizle dengeli değil.[4]

4 Tarihte bu sorun konusunda, *Las Atlantidas* adlı kitabıma bakınız.

Nasıl olmuş da bu psikolojik süreçten roman ve tarih düzleminde yararlanılmamış? İnsanlık, açık seçik ve somut olduklarında arzularını her zaman tatmin etmiştir. Yakın geleceğin, felsefe bir yana, bize sakladığı en güçlü zihinsel heyecanların tarihten ve romandan geleceğini ileri sürersek, pek de sakıncalı bir kehanette bulunmuş olmayız.

Hayalî Psikoloji

Roman konusundaki bu notlarım öylesine hiç bitmeyecekmiş gibi kararlı ilerlemekte ki, şiddete başvurarak son vermekten başka çare gözükmüyor. Bir adım daha atmak felaket olacak. Çünkü buraya geniş bir alanda genellemeler yaparak ulaştık, tek tek örneklere değinmekten kaçındık. Oysa ahlakta olduğu gibi estetikte de, genel ilkeler ancak tek tek örnekleri ele almak, daha somut bir çözümleme yapmak üzere çizilen bir şemadır. O çözümleme başladığında sorunun en çekici yanı da başlar, ama aynı zamanda kendimizi sınırsız bir alana çekilmiş buluruz. Dolayısıyla, son sağduyu anından yararlanıp bu noktada durmak gerekiyor.

Yine de önerilerime son vermeden önce bir noktaya daha işaret etmeyi isterim.

Diyordum ki, romanın malzemesi, her şeyden önce hayalî psikolojidir. Bunun ne anlama geldiğini birkaç sözcükle tümüyle aydınlatmak kolay değil. Psikolojik olanın da deneysel fizik gibi, yalnızca olaylara dayanan kurallara uyduğu, dolayısıyla da, varolan ruhları gözlemleyip kopya etmekten başka şey yapılamayacağı düşünülür. Demek ki, psişik bir dünyayı hayal etmeye, geometrik cisimlerin hayal edilip yaratıldığı üzere ruhlar icat etmeye yer yoktur. Oysa roman okumanın zevki bunun tam tersi üstüne temellenmiştir.

Romancı bir psikolojik süreci geliştirdiğinde, onu bir olay dizisi gibi kabullenmemizi beklemez –gerçekliğini bize kim garantileyebilir ki?–, bizim içimizde bulunan ve matematiği olanaklı kılan bir gerçeklik gücüne başvurur. Söylediğimiz sürecin, yaşamımızda deneyimle tanıdığımız olaylarla örtüştüğü

zaman bize iyi geldiğini söylemesin kimse. Romancı şu ya da bu okurun edinmiş olduğu deneyimlerin rastlantısını izleyecek değil ya. Daha önce Dostoyevski'nin kendine özgü çekici yanlarından birinin kişilerinin egzotizmi olduğunu hatırlatmıştık. Sevillalı bir okurun, ruhu Karamazovlar gibi kargaşalı ve fırtınalı kimseleri kendi hayatında tanımış olması kolay değildir. Buna karşın, o okur pek duyarlı biri olmasa da, o ruhların psişik düzeneği ona öylesine güçlü, öylesine açık seçik belirlenmiş gelir ki, hiç görülmemiş bingenlerden söz eden bir geometrik kanıtlama gibi işlev yapar.

Nitekim matematikte olduğu gibi psikolojide de, bir önsel gerçeklik vardır, her iki düzlemde de hayalî yapılandırmaya olanak veren odur. Yalnızca olayların yasalarının olduğu, ama bir imgelem yasası bulunmayan yerde yapılandırma olanaksızdır. Salt ve sınırsız bir kapris olur ki, o bağlamda hiçbir şeyin varlık nedeni bulunmaz.

Bu nokta bilinmediğinden ötürü, romandaki psikolojinin gerçek hayattakinin aynı olduğu, dolayısıyla yazarın ancak onu kopya edebileceği gibi beceriksizce bir varsayım benimsenir. Öyle yontulmamış bir düşünceye gerçekçilik adı verilir. Şimdi bu çetrefil terimi burada tartışmaya girişme niyetinde değilim, kuşku götürdüğünü belirtmek için hep tırnak içinde kullandım onu. Ama gerçekçiliğin, aslında içinden çıkarsandığı varsayılan yapıtlara uygulanamadığını fark eden hiç kimsenin, onun uyarsızlığından kuşkusu kalmayacaktır. Roman kişileri, hemen her zaman, çevremizde rastladığımız kişilerden öylesine değişiktirler ki, aslında sahici varlıklar da olsalar, okur için öyle olamazlar. Romandaki ruhların gerçektekiler gibi olmaları gerekmez; olası olsunlar, yeter. Ve hayalî diye adlandırdığım o olası ruhların psikolojisi bu edebiyat türü açısından önemi olan tek psikolojidir. Eğer roman bunun yanı sıra sahici tiplerin ve toplumsal çevrelerin psikolojik yorumunu da sunacak olursa, yapıta bir başka çekici özellik olarak eklenir o, ama öze ilişkin bir şey değildir. (Değinmeden konu dışı bıraktığım noktalardan biri, romanın nasıl olup da sanata yabancı öğeleri en fazla sayıda barındıran tür olduğunu göstermek. Romanın *içine* her şey sığar: Bilim, din, politika, toplumbilim, estetik yargılar – yeter ki hepsi sonradan

kendi özlerinden uzaklaşıp romanın hacmi çerçevesine katılsınlar da, sonunda uygulayımsal bir güçleri kalmasın. Başka türlü söyleyecek olursak: Bir romanda istenildiği oranda toplumbilim katkısı bulunabilir; ama romanın kendisi sosyoloji olamaz. Kitabın kaldırabileceği yabancı öğelerin dozu sonuçta yazarın onları romanın kendi atmosferi içinde eritebilmekteki hünerine bağlıdır. Görüldüğü üzere, sorun tek tek örneklerin alanına giriyor, ben de onu dehşetle kendimden uzaklaştırıyorum.)

Böylece bir ruhsal yaratıklar topluluğu yapılandırma olanağı yeni romanın üzerinde işleyebileceği en büyük araçtır. Her şey ona iletiyor. Kurgunun dış düzeneğine yönelik ilgi bugün zorunlu olarak en azına sınırlanmış durumda. Böylesi çok daha iyi: Kişilerin iç düzeneğinden yayılabilecek olan, daha üst düzeydeki ilgiye odaklanabilir roman. Ben roman türü açısından en parlak geleceği "eylemler" icat etmekte değil, ilginç ruhlar yaratmakta görüyorum.

Yollama

Roman üstüne, Baroja'nın bir değinmesinin beni kaleme almaya özendirdiği düşüncelerim bunlar. Tekrarlayayım ki, bu konularda benden fazla şey bilenlere ders vermek gibi bir iddiam yok. Tüm söylediklerimin baştan aşağı yanlış olması da mümkündür. Şayet sanatları için ciddi kaygı duyan bazı genç yazarları, romanın kadim yazgısının önünde hâlâ var olan ve yeraltında bulunan çetin olanakları keşfetmeye özendirmişse yanılmamın hiç önemi yok.

Ama şu var ki, romanlarını yazmaya girişmeden önce uzun süre dehşete kapılmamaları durumunda, sonradan taş ocağının o gizli, derin damarlarının izini bulabileceklerinden kuşkuluyum. Çünkü bu türün üstüne günümüzde yüklenmiş çağların ne mene ağırlığı olduğunu önceden algılamayan kişiden hiçbir şey beklenemez.

José Ortega y Gasset, Camus'ye göre, "Nietzsche'den sonra belki de en büyük Avrupa'lı yazardır".

1955 yılında hayata veda eden İspanyol filozof José Ortega y Gasset, 1925 yılında kaleme aldığı "Sanatın İnsansızlaştırılması" ve "Roman Üstüne Düşünceler" başlıklı iki uzun denemesinde, çağının sanatı ve edebiyatı üzerine düşüncelerini ortaya koyuyor.

"Sanatın İnsansızlaştırılması" ve "Roman Üstüne Düşünceler" çarpıcı, cesur, derinlikli ve isabetli saptamalarıyla, güncelliğini koruyan, her zaman heyecanla okunacak klasik metinlerden.

"Kimi dostlarımdan, özellikle de bazı genç yazarlardan bir roman yazmakta olduklarını işittiğimde, bunu nasıl olup da sakin bir ses tonuyla söylediklerine pek şaşırıyor, onların yerinde olsam tir tir titrerdim diye düşünüyorum. O sükûnetin altında büyük çaplı bir bilinçsizliğin yattığından kuşkulanıyorum, belki de haksızımdır, ama başka türlüsü elimden gelmiyor işte."

161001
ALN
001 ALN

ISBN 978-975-08-2155-4
9 TL
9 789750 821554