payel

PICASSO
SAINT - JOHN PERSE
KAFKA

ROGER GARAUDY

ÖNSÖZ: ARAGON

Çeviren: Mehmet H. Doğan

3. basım

ROGER GARAUDY

❑

PICASSO

SAINT - JOHN PERSE

KAFKA

❑

3. basım

PAYEL YAYINLARI : 95
Sanat Kuramı Kitapları : 12

dizgi: Hil
•
baskı: Teknografik Matbaası
•
kapak filmleri: Ebru Grafik
•
kapak baskısı: Çetin Ofset
•
cilt: Esra Mücellithanesi

Roger Garaudy, 1913 yılında Marsilya'da doğdu. Felsefe öğrenimi gördü. Fransız Komünist Partisi'ne girdi. 1945'te Parti'nin Merkez Komitesine getirildi. 1945-1951 yıllarında Tarn milletvekili seçildi. Seine bölgesini hem Mecliste, hem de Senatoda temsil etti. 1953'te *Maddeci Bilgi Kuramı* başlıklı doktora tezini verdi. 1956'da FKB Siyasal büro üyesi seçildi. Clermont-Ferrand (1962) ve Poitiers (1965) Üniversitelerinde öğretim üyeliği yaptı. Marx'çı inceleme ve araştırma merkezinin yöneticiliğine getirildi. Birçok kitap yazdı: Başlıca yapıtları arasında şunlar sayılabilir: *Yirminci Yüzyıl Marx'çılığı* (1966), *Marx'çılar ve Hıristiyanlar Karşı Karşıya* (1969), *Sosyalizmin Büyük Dönemeci* (1970), *Erkek Sözü* (1975), *Yaşayanlara Çağrı* (1979), *Kadının Yükselişi İçin* (1981).

Yapıtın özgün adı: D'un Realisme sans Rivages

•

Fransızca ilk basım: Plon, 1963

•

Türkçe ilk basım (Kafka bölümü): Hür, 1965
(Picasso bölümü): Hür, 1966
(Saint-John Perse bölümü): Uğrak, 1967

•

İkinci basım: Aydın Yayınevi, 1979

•

Üçüncü basım: Ekim 1991

Roger Garaudy'nin *D'un Réalisme sans Rivages* adlı yapıtı, Türkçeye ilk kez yine Mehmet H. Doğan tarafından çevrilerek *Gerçekçilik Açısından Kafka* (Hür, 1965), *Gerçekçilik Açısından Picasso* (Hür, 1966) ve *Gerçekçilik Açısından Saint-John Perse* (Uğrak, 1967) adlarıyla her bölüm ayrı bir kitap olarak basıldı. Kitabın bütünüyle yeniden gözden geçirilmiş çevirisi, ikinci kez *Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine* adıyla Aydın Yayınevi (İzmir) tarafından yayımlandı (1979). Elinizdeki üçüncü basım için kitap bir kez daha gözden geçirildi.

ROGER GARAUDY

PICASSO
SAINT - JOHN PERSE
KAFKA

Önsöz: Aragon

Fransızca aslından çeviren
MEHMET H. DOĞAN



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

İ Ç İ N D E K İ L E R

ÖNSÖZ 13
PICASSO 23
SAINT-JOHN PERSE 87
KAFKA 115
I. Yaşadığı Dünya ve Çatışmaları 121
II. İç Dünyası ve Belirsizlikleri 137
III. Kurduğu Dünya ve Çelişmeleri 157
SONSÖZ YERİNE 177

Biz, ki her yerde serüven peşinde
Biz, düşmanınız değiliz sizin.
Uçsuz bucaksız, bilmediğiniz dünyalar istemez misiniz,
Gizlerin çiçek açtığı, toplanmayı bekleyen,
Yepyeni ateşler orda, yeni renkler hiç görülmemiş
Binlercesi yakalanmaz görüntünün
can verilmesi gereken...
...Acıyın, sonsuzluğun ve geleceğin
Sınırlarında dövüşen bizlere.

Guillaume APPOLINAIRE
(*Calligrammes*, «La jolie rousse»)

ÖNSÖZ

BU KİTAP başlı başına bir olaydır, diyorum.

Anlattıkları ve anlatan bakımından. Yayımlandığı zaman bakımından, geleceğin bir güvencesi olması bakımından. Bir bitiş ve bir başlangıç noktası olması yönünden. Yıktığı şeyler bakımından, yol açtığı şeyler bakımından. Yadsıdıklarıyla, başlattıklarıyla.

İlkönce gözlerimizi bu insana, Garaudy'ye çevirmeliyiz: Çünkü bu kitap, eyleminin ilkelerine göre ve eylemiyle uyumlu olarak, nerede olduğundan, nerede yaşayıp etkinlik gösterdiğinden, haklı saydığı görüşten söz eden belli bir insanın kitabı. Bu insan, Saint-John Perse'in bir şiiriyle sarsıldığı, ya da Picasso'nun bir tablosunu gördüğü için yazı yazmaya rastgele oturmuş biri değil. Bütün bunlar bu insan için temel özellikte şeylerdir. Kendi iyilik ve kötülük anlayışıyla, kendi varoluş ve ölüm nedenleriyle, onu acı çeken büyük yığının yanıbaşına getiren şeyle sıkı sıkıya bağlıdır; söyledikleri düş ürünü, duygusal, kendince şeyler değil; gerek kendi, gerekse başkaları adına yüklenilmiş sorumluluğu, bu alanda işlenen bir hatanın başka davranışlardaki hataların bir yansısı olduğu inancını, gidişin düzeltilmesini, düşüncenin doğrulanmasını anlatmaktadır.

Alışkın olduğumuz bir eleştirmen hakkındaki yargımızı, kuşku-

suz önce, neyi savunduğuna, söz ettiği konudaki beğenisine, duyarlılığına bakarak veririz. Değeri kabul edilmiş, artık tartışma konusu olmaktan çıkmış falan ya da filan şeyi bizden önce gördüğü için haklı olur gözümüzde. Fakat fikirlerinin oluşturduğu bütüne pek önem vermeyiz. Sainte-Beuve, kuşaklar boyunca ünlü şairleri ya da romantikleri tanıtan kimse olarak okunmuş, onun bir Saint-Simon'cu olduğu unutulmuştur.

Roger Garaudy'ye gelince iş değişiyor. Örneğin Kafka'yı zaten tanıyan kimseler için, Kafka'dan bir Marx'çı tarafından ve böyle bir şekilde söz edilmiş olması önemlidir.

Kuşkusuz bu, Marx'çılığın kendi yapısından ileri gelmektedir. Her eleştiri daima az çok duyulur bir biçimde genel bir dünya görüşüne bağlıdır. İşte yazar o egemen dünya görüşü ile okurlarıyla uyuşum halinde bulunur; böylece eleştirmenin yetkesi, benimsenmiş ya da benimsenecek fikirlerin yetkesi olmaktadır. Belli bir çağda, belli bir toplumsal düzende eleştirmen, bir ulusun o çağla ve o düzenle ilgili fikirlerini bir halkın diliyle ifade eder. Bu, eleştirmenin anlattıklarını hem yüceltir, hem de sınırlar. Güzellik, iyilik «Altın Çağ»daki İspanyol için başkadır. XIV. Louis Fransa'sındaki bir Fransız için başka. Kendi ülkesinde, Malherbe'den önceki her şeyi karman çorman bulan Boileau, Gongora'yı anlayabilir miydi? Ya da Shakespeare'i. Hem düşünmeliyiz ki, o sıralarda dünyanın hiç değilse bir bölümünde evrensellik savında bulunan ve bu yüzden Katoliklik adını taşıyan genel bir dünya görüşü egemendi. Oysa, dünyanın o bölümünde, hatta evrensellik çerçevesi içinde, tikelcilik yeniden doğuyordu, hem de yalnızca inanç ayrılıkları yüzünden, geliştiği ülkelerin karakterine bürünen Protestanlık yüzünden değil, aynı dinin içinde doğuyordu; Saint-Jean de la Croix ile Bossuet arasındaki uçurum, Calderon ile Racine arasındaki uçurumdan daha az değildir.

Marx'çılık, yalnızca —yaşama koşullarını bildiği ve paylaştığı— çevresindeki kimseler için değil, oluşum çizgileri kendisininkinden farklı olan ve kendi hayatlarını yaşayan bütün insanlar için konuştuğunu aklından hiç çıkarmamak zorunda bulunan ilk —hatta tek, demek gerekir— girişimdir.

Marx'çı insan, bir *bahse* tutuşmuş olarak konuşur —giriştiği bahis bilimsel bir hipotezdir, diyebiliriz— ve tutuştuğu bu bahsi tehlike-

ye atacak her hatası, onun gözünde, insanlığa karşı işlenmiş bir suç değerindedir.

Bu satırları, bu türlü hataların eşi görülmemiş bir suçlama konusu olduğu bir zamanda; bu suçlamanın, Marx'çılıktan yana olan herkesi, *inançlarını*, yani yetkililerce verilmiş kararlardan doğru diye hazırlop kabul ettikleri fikirleri inceden inceye kantara vurmak zorunda bıraktığı bir zamanda yazıyorum; hani, bir savaş sırasında cephenin iki yakasındaki insanların şiddet kavramlarını benimsemeleri, sonra barış olunca buna kendilerinin de şaşmaları gibi. Bir Hıristiyan için, hükümetlerin kendisinden istediği insanlıkdışı hareketleri haklı görmek, o hareketleri diniyle bağdaştırmak doğru mudur, değil midir, bilmem: Bunu tartışmak bana düşmez, fakat benim iyi bildiğim bir şey var ki, o da, Marx'çılıkta taşkınlıklara ve suçlara doğal bir yer olmadığı, olamayacağı ve bu türlü davranışların Marx'çılığın bir yozlaşması, Marx'çılığa bir ihanet, Marx'çılıktan bir uzaklaşma olduğudur. Marx'çılıktan uzaklaşma hareketinin, Stalin'den sonraki dönemde, eşi görülmemiş şekilde suçlanışı hiç kuşkusuz bundan ileri gelmektedir.

Söz konusu olan, Marx'çılığın revizyonu değil, tam tersine, önceki durumuna kavuşturulmasıdır. Ve tarihte, bilimde, edebiyat eleştirisinde dogmacı uygulamadan, yetke kanıtlarından, ağızları tıkayan ve tartışmayı olanaksız kılan —kutsal kitaplara— göndermelerden kurtulmaktır. Fazla uzağa gitmeden örneğin edebiyatta, Engels'i tanık göstermek, hani Engels'in Balzac'ı yerli yerine oturttuğu o metne başvurmak, Balzac'a yakıştırılan nitelikleri yerle bir etmeye yeter de artar bile. O metni okuyup da kendini Marx'çı sanan birtakım insanlar, sanat yapıtlarında dokunulmaz bir hiyerarşi kuruyorlardı; oysa unutuyorlardı ki, eğer Engels özellikle Stendhal'dan hiç söz etmediyse bu, onu okumamış olmasındandı. Burada Engels'ten alınacak *örnek*'in, Engels'in *metni*, Balzac hakkındaki tümcesi değil, Engels'in Balzac karşısındaki tutumu olduğunu, bu örneği devam ettirmenin, dua okur gibi o tümceyi ezberden yinelemek değil, başka bir olgu karşısında Engels'in ya da Marx'ın kavrayış gücünü göstermek olduğunu anladıkları filân yoktu.

Bu kitap başlı başına bir olay, diyorum. Yaşamımın ve düşüncelerimin en can alacak yerlerine dokunması bakımından. Burada bu kitaptan kişisel bir görüşle söz etmek istiyorum.

Bütün ömrümce, kendi dışımda var olan şeyleri benden önce olmuş, ben göçüp gittikten sonra da ayakta kalacak olan şeyleri dile getirmeye uğraşmış durmuşumdur. Soyut dilde bunun adına gerçekçilik denir ve bundan, trajik bir edayla söz etmemeye çalışılır. Gerçekçi kimse bir el kumar oynamaktadır, o bir elde kazanacağı ya da yitireceği şey de, o eli oynayan da kendisidir. Bu yetenekte bir kimse yitirirse her şeyi yitirmiş olur: geriye hiçbir şey kalmaz ondan; siz tutup tam tersini ileri sürseniz de, her insanın gönlünün derinliklerinde, bazı şeylerin kendisinden sonraya kalması, kendisinden sonra ayakta durması, kendisinden bir iz bırakması için bir tutku yatar. Adlarını ağaçlara, taşlara yazan bir sürü insan yok mu? Benim dramım, onların dramı işte.

Gerçekçilik, gerçekçi sözcükleri karışıklığa yol açıyor; ya da hiç değilse, önüne gelen bu sözcüklere, birbirine karışan anlamlar veriyor. Büyük sanatçıların birçoğu bu sözcüklerden tiksinirler; ama yine de, o sanatçılar ancak *gerçekçi* olan yanlarıyla yarına kalacaklar. Örneğin Henri Matisse'i düşünüyorum: Bir yandan, gerçekliğin kendisi için bir sıçrama tahtası olduğunu, ondan vazgeçmeyeceğini söyler, ama *gerçekçi* sözcüğü ağzından ancak küçültücü bir anlamda çıkardı. Yakın sözcükler sorunu, o yürekler acısı yakın sözcükler sorunu... *Gerçekçi* sözcüğünü bir ayıp gibi göstermenize omuz silkip geçemem. Yaşamda ve sanatta gerçekçi tutum, benim yaşamımın ve sanatımın anlamıdır. Hem, benim gibi böyle niceleri var daha... Oysa bu sözcüğün kötüye kullanılışı, sanatın bayağı biçimlerine (bir çeşit maddecilik için de söylendiği gibi) mal edilişi, söz ya da imge esnafının gerçekçi sözcüğünü kötü kullanmaları, yaşadığımız yüzyılda bu sözcüğün büyük ölçüde gözden düşmesine yol açmıştır. Benim için sorun, modaya uymak değil. Açık açık gerçekçiliğe düşman olanlara ya da sözde gerçekçilere cephe almam, gerçekçi tutumdan sıtkımın sıyrılması ve öyle gerçekçilikten uzaklaşmam, cephe aldığım kimselerden, onların yaygaralarından, ya da metelik etmeyen yapıtlarından ileri gelmiyor. Anamın karnından gerçekçi doğmadım ben, bir vahiy gibi gökten de düşmüş değil bana gerçekçilik. Benim için gerçekçilik, yaşamım boyunca görüp geçirdiklerimden sonra düşüncemin kesin kararı, dönülmez kararı olmuştur. Gerçekçilik uğrunda neler feda ettiğim herhalde bir gün anlaşılacaktır.

İşte bunun için, *gerçekçiliğin nerede, ne durumda olduğunu saptayan,* altmış yıla yakın bir zamandır insanların zihninde oluşmuş şeylerle bağıntılı olarak, gerçekçiliğin yeniden değerlendirilmesini isteyen bu kitap, bugün benim için yalnızca ilginç bir metin değil, hem zaten olamaz da. Bu kitap sorunun canevine, oldum olası hep aynı şekilde kalmayan ve ancak yeni olguları hesaba katarak ayakta kalmaya devam edebilen gerçekçiliğin yazgısına parmak basmaktadır. Örneğin yeryüzünü dümdüz sanan, güneşi dünya çevresinde dolandıran kimselerin dünyaya bakışına bağlı kalan bir gerçekçilik nedir? Peki ya, gerçeklik üzerindeki daha yeni buluşlardan, görelilikten, radarlardan, atomun yapısından haberi olmayan kimselerin dünyaya bakışına bağlı gerçekçilik? Yine de çoğu kez işte bu *dogmatik* gerçekçiliği gösteriyorlar bize. Yarının gerçekçiliği, bizi yargılayacak insanlara uygun düşecek olan gerçekçilik, kimliğini, yalnız eski bir gerçekçiliğin kopyasına, hareketsiz modellere mi borçlu olacaktır? Peki ya gerçek hakkındaki donuk bilgileri *sarsarken* gerçekçi adını taşımak istemeyen, gerçekçi olmaktan inatla kaçınan Matisse, Joyce, Jarry gibi insanlara hiçbir şey borçlu olmayacak mıdır?

Jarry'nin adını anmam hiç de rastgele değil. Alfred Jarry'nin yapıtı, bu yapıtın coşturucu değerinin nelerle meydana geldiğini o sıralar açıkça görmeksizin, genç kafamı besleyen yapıtlardan biri olmuştur. Orada ilkin göze çarpan şey üniversitelinin komikliği olduğu halde, Übü'yü Rennes kolejindeki felsefe öğretmeniyle açıklayan kaba yorumlara nasıl kulak asabilirdim? Mizah olsa olsa geçici bir açıklamadır. Geçenlerde T.N.P. sahnesinde *ÜBÜ* yeniden oynanırken bugünün gençliği, açıkça görülüyordu ki, iki şeyi birden alkışlıyordu: Hem, bir zamanlar bizim yaptığımız gibi, Übü'deki sözleri, hem de *o sözlerden fazla olarak,* tarihten doğma bazı şeyleri, bir acayipliği [aynı seyirci kitlesine *La Résistible Ascension d'Arturo* Ui'yi (Arturo Ui'nin Önlenemez Yükselişi) kabul ettiren bu acayipliği, örneğin ben, olayların bir tanığı olmam dolayısıyla, çağın betimlenmesindeki ayrıntılara bağlı kalınmasını beklediğimden, kabul edemem] alkışlıyordu. T.N.P. sahnesindeki oynanan ÜBÜ artık öğrenci sululuğu da değildir, geçen yüzyılın son günlerinde BOK! diye bağırma skandalı da. Bu yapıt yazarının aklından bile geçmeyen daha sonraki dış koşullardan ötürü, gerçek bir yankı kazanmış, yapıtın ufku yüz kat genişlemiştir.

Aynı olay Kafka için de olmuş; Kafka'nın, önceleri hasta bir düş gücünün ürünü gözüyle bakılan dünyası ile *tarihsel gerçeklik* arasında benzerlikler seçilmeye başlanmıştır. Aynı olay Mayakovski'nin tiyatro yapıtlarında da kendini açığa vurmuş, o yapıtlardaki 1928-29 yıllarının abartmaları, bürokrasinin dolaysız bir yergisi olup çıkmıştır. Bu yergi, şairin otuz beş yıl önce tasarladığından başka türlü etkili olmakta; bugünkü Pobédonossikov'lar kendilerini bu oyunlarda başka nedenlerle tanıdıkları ve de açıkça kendilerinden söz edildiğini yadsıma yoluna saptıkları için —*bizde öylesi olmaz, doğal değil bu, bunu da nereden çıkarmış, benzerlik yok, yeniden elden geçirilmeli, yumuşatılmalı, şiirleştirilmeli, uyumsuzlukları giderilmeli*— başka türlü tehlikeli olmaktadır.

Gerçekliğin az sonra, güçlü bir şekilde yorumlayacağı bir sanatı, gerçekçilik, hiç de gerçekçi olmayan bir ön yargıyla reddetmeli midir? Gerçekçilik, sanat yapıtlarının gerçeklik adına yeniden elden geçirilmesini, yumuşatılmasını, şiirleştirilmesini, uyumsuzluklarının giderilmesini isteyenlerden yana mı olacaktır? Gerek Apollinaire, Claudel ya da Reverdy, gerekse Barrès ya da Kipling karşısında bu sorular akla, yani benim gibi düşünen bir insanın aklına geliyor; resim sanatında Breughel ve Goya'nın tabloları olsun, günümüzde *Quernica* freski olsun yine bu soruları karşımıza çıkarmaktadır.

Dogmatik ölçülerin «gerçeklik» saymadığı her şeyi sistemli bir şekilde reddetmek, gerçekçiliği kuşa çevirmek, onu cılızlaştırmak olur, özellikle de sanattaki oluşumun temel sorunlarından birini, kültür mirası dediğimiz sorunu karanlıkta bırakır. Çünkü bir yandan, tarihsel gerçekliğin yarınki anlatımı olmayı göze alan yapıtları (Falstaff, Figaro, *Révizor*, Übü, Pobedonossikov) reddederken, öbür yandan, Marx'çı görüşe uygun olarak bir halkın kültür alanındaki mirası nasıl savunulabilir? Kafka konusunda bu denli dar bir görüşün, uzun yıllar devam eden yanılmalardan sonra, bu büyük yazarın kendi *toplumcu* ülkesinde kesinlikle reddedilmiş olması, böyle bir tutumun devam edemeyeceğini iyice göstermekte ve insanların gelecekte haklı çıkacağına güven vermektedir. Burada son zamanlardaki tartışmaların ayrıntılarına girmek istemiyorum, fakat böylesine örnekler karşısında kabul etmek gerekir ki, sanattaki değerler *tartışması*, bir savaş

gibi yürütülmez. İnsan aklının, çoğu kez şiddetli tartışmalara —bir çoğunluğun bireyi baskı altına alması demek olan Devlet zoru'ndan başka bir şiddettir bu— girişmeden gelişebileceği, ulusal kültürlerdeki gelişmeleri izleyebileceği bir an için olsun düşünülemez.

Sanatçılar, gerçekçi olsun ya da olmasın, birbirlerine cephe almaktan, birbirlerini yadsımaktan hiçbir zaman vazgeçmeyeceklerdir: aralarındaki görünürdeki barış hiçbir zaman bir dış görünüşten başka bir şey değildir. *İdeolojilerin barış içinde bir arada yaşayabileceğinden* kim söz edebilir? Sanatta barış içinde birlikte yaşama nasıl olur? Anlamsız bir şeydir bu; tıpkı yaratıcı düşünceyi bir'leştirme, Pobedonossikov'ların, Übü'lerin kof kurallarına bağlı kılma eğilimi gibi anlamsız bir şeydir.

Keyfî davranışların bilim maskesi, dogmatizmin sanat çehresi takınmaya yeltendiği bir dünyada Garaudy'nin kitabı başlı başına bir olaydır. Ben bir gerçekçi olarak, yanılmayın sakın, bir *toplumcu gerçekçi olarak* onun sakin gözüpekliğini selamlıyor; bizde her şeyin, hakkında kesin yargıya varılmış, mahkûm edilmiş ve yaşamda yeri kalmamış bir şeymiş gibi gerçekçilikten yüz çevirmeye kışkırttığı genç insaların bu kitapta dünyanın dönüştürülmesinde sanata da bir pay ayıran canlı bir düşüncenin başlangıcını göreceklerini düşünerek seviniyorum.

ARAGON

PICASSO

PICASSO, kendisi hakkında yazılmış bir yapıtı okuduktan sonra: «Ben bir Merih'li miyim acaba?» diye soruyor ve yazara şu öğütte bulunuyordu: «Kitaba bir bölüm daha eklemeli ve şöyle denmeliydi orda: Pablo Picasso'nun da herkes gibi iki kolu, iki bacağı, bir başı, bir burnu, bir kalbi vardır ve dış görünüşü ile tıpatıp bir insana benzer.»

Bu öğüdü tutalım. Ve öyle başlayalım: Picasso, bir insandır. Evet, bir insan, yoksa bir mit değil. Hatta yüzyılımız onda kendi imgesini bulsa bile... Zaten mit'in tanımı da budur.

Bir insan. Ne bir peygamber, ne de bir soytarı. Ne gökten düşmüş bir göktaşı, ne de Cehennemin dışarı fırlattığı bir şeytan. Hatta ne de tansıklar yaratan bir ermiş kişi.

Bir insan, ama hemen ekleyelim, bir ressam; yani, dört açılmış gözleri ile dünyayı algılayan ve... eli ile onu yeniden ortaya koyan bir insan. Bu gözlerle el arasındaki bir insan kafası ve yüreği, bu kafa ile yürekteyse bir çeşit özümleme ve başkalaştırma vardır.

Sorun, bu özümlemenin ve başkalaştırmanın yasalarını bulup çıkartmakta. Bu başkalaşımı yapan kişinin içinde neler geçmektedir?

Pek sayın Dr. Jung, Picasso'nun Zürih'teki bir sergisini bir doktor dikkati ile uzun uzun muayene ettikten sonra, bu cins tanılara özgü gösterişli bir güvenle şöyle buyurur: «Tipik şizofreni belirtisi.»

İlk belirti: o «kırık-kırık çizgiler... O, görüntüyü boydan boya geçen ruhsal çatlaklar.» Daha tehlikeli bir belirti: «cehenneme iniş»in simgesi mavi dönem. Daha da kötüsü: «Çirkinliğin ve kötülüğün şeytanca çekicilik gücü.» Picasso olgusu üzerine son karar: «Duyuların çelişmesi, hatta duygululuğun tümden yokluğu.» Hepsi bu kadar!

Aynı uzmanlıktan ve aynı ülkeden bilgin birisi, daha geçenlerde, Lamartine'in, memeden çok erken kesildiği için büyük bir hatip ve büyük bir şair olmuş olduğunu açıklayarak ün kazanmadı mı!

Biz bu uzmanları temel bir nedenle kendi kurguları ile başbaşa bırakacağız: Bu tip açıklamalar, doğru verilere dayansalar bile, hiçbir şey ortaya koymazlar. Picasso «şizofren» olsa bile, her şizofren Picasso değildir; zamanından önce memeden kesilen her çocuk da mutlaka Lamartine gibi hatip ya da şair olmaz. Sanat, birtakım etkenlerin bileşkesi değildir.

Ortam ve yaşanılan çağ, bir yapıtın oluşumunda büyük bir rol oynar. Ama sanat yapıtı bunlardan ibaret değildir. Bunlar, insanın önüne birtakım sorular koyar. Eğer o kişi bir yaratıcı ise, bunlara yanıt getirecektir.

Ruhçözümlemesinde olduğu kadar tüm öteki mekanik açıklama yöntemlerinde de hep bu «küçük olaylara düşkünlük» vardır. Sansasyoncu basın, hatta biyograficiler, bazan da eleştirmenler, sanatçının özel yaşamına ya da aşklarına ilişkin küçük küçük olaylara düşkündürler. Oysa, burada beni ilgilendiren, Picasso'nun başına ne geldiği değil, onun bu başına gelenlerden ne meydana getirdiğidir. Eğer olaylar onu meydana getirmiş olsaydı, o, bırakın başka ressamlar gibi olmayı, en sıradan insanlardan biri olurdu. Onu, cinsel yaşamı ya da siyasal görüşleri bir ressam yapmamıştır; çağının çok çeşitli olayları ve akımları onda birikir, ama ancak o bunlara bir şekil verdiği, her büyük sanat yapıtını meydana getiren insanî varlığın bu üstün şeklini verdiği içindir ki onda evrensel ya da tarihsel bir anlam kazanırlar.

Sanat, bir yaşayış biçiminden başka bir şey değildir. İnsanın yaşayış biçimiyse, bölünmez şekilde, yansı ve yaratmadır.

Çünkü bu insan yapayalnız değildir. Tamamen açılabildiği zaman küçük bir evrendir o. Kendinde, insan soyunun geçmiş kültürünü taşır. Onun varlığı, çağının kendisindeki yansısıdır. O, New York borsasında bir iflâsı, Moskova'da bir kongreyi ya da İspanya'da bir grevi

kişisel bir şey, bir iş haline getiren bu dünyasal yaşamını yaşar. Saint-John Perse'in deyişiyle «dünyanın tüm yollarının avucundan yemlendiği» bu dünyasal ve tümel yaşam içinde o, evrenin ve tarihin tüm hareketine katılır. Katılır yani hem onu yansıtır hem de onun oluşumunda yer alır.

Picasso bir insandır, bu insan ise bir ressamdır, gibi iki beylik düşünceyi açmak için bu felsefi dolambaçlara girdiğimden dolayı bağışlayın beni. Bu düşünceleri şimdi şöyle koyabiliriz: o, dünyayı kendinde taşır, yapıtlarıysa bizi yaşanılan dünyadan kurulan dünyaya geçirir.

Picasso'nun resmi, bugün üçte ikisi geçmiş olan XX. yüzyılı kapladı. Bu yüzyıl, tıpkı bir sismograftaki gibi, bu yapıtta yörüngesini çizdi. Mekanik bir yolla değil. Sismograf, edilgen bir kayıt aleti değildir; bir sarsıntıyı bir diyagrama *geçirir*; bu diyagramsa, bir yasanın şekille anlatımıdır.

Picasso belki de kendi plastik dilinde, yüzyılımızın yasasını okumayı öğretmiştir bize.

Mavi dönemden pembe döneme, kübizmden klâsik döneme, *Guernica*'dan *Yaşama Sevinci* arabesklerine, yaşanılan dünyadan kurulan dünyaya geçen, bir insan yüreğinin kasılıp gevşemelerini duyuran bu yapıt, XX. yüzyılın özyaşamöyküsü olarak ortaya çıkmaktadır.

O, bu dünyayı ve bu yüzyılı ne kopya etmiş, ne idealize etmiş, ne de basit bir şekilde biçimini değiştirmiştir. Ondaki rastlantısal değil derin yasaları yakalamıştır. Ve başka yasalarla bir başka dünya yaratma olanağını göstermiştir. Gerçeklik ağacı üzerinde yeni dallar sürdürmüştür. Bilinmedik türden varlıklar, hattâ ucubeler yaratmış, fakat bunu, yaşayan ve büyük bir sorma ve kışkırtma gücüyle canlanmış varlıkların organik birliği yoluyla yapmıştır. Olağanın ve düşlemselin resmi, gerçek ve gündelik olanın resmini normal sınırların ötesine götürür. İzleyiciyi asla kendi haline bırakmaz.

Çünkü Picasso yalnızca resmi değiştirmemiştir: 1907'den, *Avignon'lu Kızlar*'dan sonra artık öncekiler gibi resim yapılamaz; ama o, bizim görüş tarzımızın, gözlerimiz ve ellerimizin hareketinin değişmesine yardım etmiştir. Bir sandalye, bir ayakkabı, bir ev şeklinden, başka şeyler bekliyoruz artık. Artık istemediğimiz birtakım eğriler, simetriler, çekicilikler var. İstiyoruz ki, eşyalar, çağımızın ritmine karşılık versin; işte Picasso bu çağa damgasını vurmuştur.

İsteklerimizdeki bu değişiklik nasıl oldu, bu değişimde Picasso'nun payı nedir?

O, güzellik sorununu yeniden koydu, yerleşik kurallara ve sistemlere saldırdı.

Bunları bir çırpıda yapmadı. Ama yine de Picasso'da bir evrimden pek söz edilemez. Daha çok, başkaldırının diyalektiği söz konusu olabilir.

1945'e doğru birgün onun şöyle söylediğini duydum: «*Hayır, evet*'ten önce gelir.»

Onun gelişim yolunun diyalektik yasasıdır bu. Biz de, yapıtının her büyük dönemi karşısında kendi kendimize bu soruyu sorarak bu yasayı ortaya çıkarmaya çalışacağız: Picasso, *neye karşı çıkarak resim yapıyor?*

Onun, bir başkaldırıdan diğerine, dünyanın ve resmin gittikçe daha derindeki görünüşlerine, onların temel yasalarını soru konusu edene dek, saldırdığını göreceğiz. Onun yapıtı, bir kavgadır. Don Kişot gibi Picasso da: «Ben savaşarak dinlenirim» dese yeri var. Ve Goethe'nin Mefisto'su gibi: «Ben, daima yadsıyan ruhum,» diyebilirdi.

Şimdi, başkaldırının bu diyalektiğindeki duraklara, zamandizinsel sırayla bakalım.

Başlangıçta, Picasso değil, hakkında Chateaubriand'ın Pascal üzerine ünlü sözlerini daha da genişleterek söyleyebileceğimiz, küçük bir harika çocuk vardı: sekiz yaşında, akademik desen tekniklerini özümlemiş; on yaşında, bir yağlıboya kompozisyona gücü yeten; ondört yaşında, Barselona Güzel Sanatlar Okulu'na girişte, öbür adayların bir ayda hazırladıkları giriş sınavı kompozisyonunu bir günde tamamlayan bir insan vardı. Fakat bu olağanüstü öykü, Blaise Pascal'ın: bu müthiş dehanın, bütün insanî bilimlerde dolaştıktan ve onların hiçliğini fark ettikten sonra yüzünü Tanrıya çevirdiğini söyleyen Chateaubriand'ın öyküsü gibi bitmeyecektir.

Biz daha basitçe diyeceğiz ki, Pablo Picasso: Hiçbir müthiş yanı olmayan bir deha, yirmi altı yaşında, geçmişin resim yaşantılarını bir bir dolaştıktan sonra asla onların hiçliği sonucuna varmadı, tersine, dostu Juan Gris'e yazdığı gibi, «bir ressamın niteliği, içinde taşıdığı geçmişin niceliğine bağlıdır» kanısına vararak yapıtını geleceğe çevirdi ve 1907'de resimde yeni bir dönem açtı.

Picasso'nun daha sonraki yapıtları üzerinde yanlış yorumlamalar yapmamak için, önemle üzerinde durulacak şey, tekniğindeki, bütün desen ve resim sanatı tekniklerindeki tam ustalığıdır: bu ustalık, ona, hangi sanatsal gereksinmede olursa olsun, mutlak bir el hâkimiyeti verir ve yaşamının bütün dönemlerinde, 1915'deki Max Jacob'un portresi gibi en katıksız klâsik yorumlamalardan, 1909'daki Vollard'ın portresindeki gibi en köklü ataklara atılabilmesini sağlar. 1944'ün neşeli ve yalın çizgili karakalemlerinden, Picasso'nun, örneğin boğa gibi canlı bir modelden yola çıkarak ondaki güç hatlarını, beden yapısındaki damarları ortaya çıkarıp en sonunda başta konu olarak aldığı şeyi ortadan kaldırmaya dek vardığı ve bitmiş bir yapıdan iskelenin kaldırılışı gibi tablodan bu ilk nedeni çekip çıkararak, ancak ana çizgileri, hayvanın işaretini ya da arınasını bıraktığı yalın güzelliğin o ciddi araştırmasına dek... Böylece, bin yıllık bir geleneği, bir resimde daha önce ressamın çizdiği yapısal çizgileri, yapıt bitince ortadan silinmesi gereken iskele sayan geleneği altüst eder. Modelin taklidi, bu geleneğin varış noktasıydı. Picasso, bunu çıkış noktası yaptı. Güç hatlarının ve yapısal çizgilerin araştırılması bir araçtı, o bunu bir amaç yaptı. Bu altüst oluş ve başarılı yalınlaştırma yoluyla, o ünlü hayvan arabeskini bir kaya üzerine çizen taş devri sanatçısının çizgi yalınlığını yeniden bulmuş oldu.

Plâstik sorunların çözümü onun için asla bir engel değildir; gerçek olanın her değiştirilişi, bilinçli bir seçimin sonucudur.

Bir desen öğretmeni olan babasının öğrettikleri, akademik kurallar yolu ile Picasso'ya, kendisinin en güçlü yanı olan iş saygısını ve teknikleri tam özümleıneyi aşıladığına göre, bu sorunlar nasıl ortaya çıktı?

Picasso, XIX. yüzyılın son yıllarında, Barselona'da artık çocukluktan çıktığı sıralar kendini tarihin bir dönemeç noktasında, iki dünyanın birleştiği yerde bulur. İspanyol burjuvazisi, hâlâ derebeyliğe ve kiliseye karşı savaşmaktadır; henüz gerçek bir devrim başarabilecek güçte olmayan proletarya, anarşistçe çalımlardan medet ummaktadır. Aydınlar ve sanatçılar, kendi ülkelerinde tarihsel gerçekliğin kendilerine vermediği perspektifleri hiç olmazsa kendi içlerinde keşfedebilmek için gözlerini dış ülkelerdeki öğretilere çevirmiştir.

Ben'in alabildiğine yüceltilişi ve gizemcilik, Hıristiyanlık ve anar-

şi, Barselona'da, *Quatre Gats* kabaresinde ortak bir Nietzsche ve Tolstoy, Maurice Barrès, Ruskin ve Ibsen hayranlığı içinde bir araya gelen genç sanatçıların ruh hallerinin temel ögelerindendir. Ressam Rusinyol, hepsinin ortak yanı olan başkaldırının parolasını ortaya atar: «Kalıpları kırmak.»

Picasso, yüzyılın sonunda can çekişmekte olan her şeyin sıkıntısını duyar.

Plastik yönden ilk başkaldırışı, akademizme karşı olur. Picasso'nun akademizme karşı resim yaptığı başkaldırı dönemi diyalektiğinin bu ilk anında, tepkisi iki yönlü olur: Aynı zamanda hem modernizm, hem de primitivizm. 1901 yılındaki yapıtları bunu gösterir.

Her şeyden önce geçmişte, o sıralar Miguel de Unamuno'nun dile getirdiği yitirilmiş saflığa dönüş vardır:

Sana dönüyorum, çocukluğum
Ante'nin toprağa dönüşü gibi
Yeni güçler almak için

Picasso, San Pedro del Burgar ve Santa Maria de Tahul fresklerindeki Catalogne roman biçemi ile Pedralbes manastırının yağlı boya resimlerindeki gotik biçemi yeniden bulur.

Ama bir yandan da, İngiliz ressamlarının ve onların —rönesans İtalya'sının, yüzeysel ve öyküsel görünüşlerinden yani süslü bir istif sunma oyunuyla kontur arabeskinden başka şeyini almamış olan— Alman akıl hocalarının Rafael öncesi akımlarına karşı çıkar. Daha sonra Baltrusaitis ile Focillon'un ortaya çıkardığı, Roman sanatını ve bu sanatın yasalarının derin esprisini yeniden bulur: insan varlığı ile onun içinde geliştiği alan arasındaki özel ilişkiyi, sanki bir çekim yasasının etkisi altındaymış gibi yoğun kitleler halinde bitişen ve insan figürünü dış dünyadan ayıran şekillerin bir sıkışmasını ifade eden bu uç uca dokunma yasası ile zincirleme hareketin yasasını, bir dalgada olduğu gibi hiçbir çizginin boşlukta kırılmadığı o arabesk kılıfını yeniden bulur. Bu birbirine girmiş süslerde her şey birbirine kenetlenir: güç çizgileri sürekli bir akış halinde gözlerimizi, Roman sanatında ya da Japon estamplarında olduğu gibi, sonsuz bir dolambaç üzerinde dolaştırır.

Picasso, gerek Rafael öncesi ressamların gerekse resmî akademizmin aksine, çağdaş Fransız resminin konularına ve tekniklerine döner. Paris'teki ilk taslaklarında Toulouse-Lautrec ile Steinlen'in temalarını kullanır: düşkünler, yoksullar, orospular, meyhaneciler.

Fakat Picasso bir başka ressamın üslûbundan esinlenirken bile onu kendi malı yapar, kendi tarzına benzetir; örneğin, *La Naine*'de Toulouse-Lautrec'in karakteristik bir temasını işlerken, Lautrec gibi büyük planlar kullanmaz, daha çok Van Gogh'u anımsatan yan yana çarpıcı renk darbelerini kullanır.

Picasso da Steinlen gibi, bu dünya karşısında yoksulluk dünyasını unutmaz. Onun 1901'den 1905'e dek süren Mavi Dönemi, sahte zevk dünyasına karşı yönelmiştir. Mavi Dönem, açık bir fon üzerinde kendi üzerlerine kapanmış biçimlerle plastik olarak dile gelen yalnızlığın bir romantik öyküsüdür. O zamanki yapıtlarında bir çeşit karekteristik leitmotif vardır: Sevecen ve yalvarıcı bir jestle insana doğru uzanmış o upuzun ve kupkuru eller. İnsanı sanrıya (hallucination) düşüren o ellere bakın. Sevginin okşayıcı ve ana elleri; körün yoklayan elleri; ekmek isteyen, yanıbaşında bir insan sıcaklığı arayan eller; bir şamandıra gibi bir şeye, bir hayvancağıza çarpmayı bekleyen ya da umutsuzca kendi üzerine kapanan, boş bir kucaklayışla kendi yalnızlığına sarılan eller.

Çizgilerin ve renklerin bu dili Picasso'da gitgide daha titiz olacaktır: anlam, dış dünyayla doğrudan doğruya ilgisi olmayan biçim içinde belirir.

Bu dönemin yapıtlarındaki bu arzunun çarpıcı bir betimlemesi, 1901'den 1903'e dek birçok kez yeniden ele alınan kucaklama temasıdır.

İster karakalemle ister pastelle isterse yağlıboya ile olsun, Picasso yalnızca yapıya ilişkin büyük çizgileri göstermek için ufak ayrıntılar üzerinde fazla durmadan büyük kütleler halinde çizer: kollar, cerrahın kesip biçtiği kollar değildir (Ingres'in La Grande Odalisque'indeki kollar da değildi); elden geldiğince az bireyselleştirilmiş iki vücudu bir tek kütle halinde birbirine bağlayan güç hatlarıdır.

Burada, tıpkı renge karşı savaşta mavi tekrenklilik gibi, çizgide de doğalcılığa karşı savaşımın bir aşamasını buluruz.

Bu dönemden başlayarak ve doğalıkla daha Cézanne'ın etkisi al-

tında kalmadan önce, ilerde kübizmi meydana getirecek olan bazı öğelerin, Picasso'nun resminde çekirdek halinde bulunduğunu belirtmek yerinde olur: En aza indirilmiş bir röliyef ve hacim; derinliği, kurulu perspektifi olmayan bir alan; dağınık bir ışık ve daha çok ikinci derecede önemde olan renk; üstünde, kendi üzerlerine kapanmış koca koca şekillerin dikildiği, yamru yumru duvarlar gibi uçuk renkli fonlar.

Karanlık ve mutsuz renkli bu tablolarda, bir süre öncenin parlak renklerinin 1901'de birden kaybolduğu bu tablolarda mavi renk, Dr. Jung'un ruhçözümlemesi ile yorumlanamaz bir dildir. Eski bir resim geleneğidir bu: Mısır fresklerinde mavi, cehennem rengi idi; Altdorfer'den Boecklin'e dek Alman resminde hüzün ve öfke rengiydi; Picasso içinse, özellikle, Greco'nun soğuk renkleriydi, grimsiler, morumsular ve mavilerdi; daha yenilerden alırsak, bunlar Whistler'in mavi ve gümüş uyumlarıdır.

İşte bu an, kendi içine kapanma anıdır. Plastik bakımdan ise, araçlar karşısında çilecilik. Bir kır meyhanesi balosunun konfetileri ve serpantinleri yerlerde sürünmektedir, sahne ışıkları sönmüştür. Pablo Picasso'nun dostu Casagemas yeni intihar etmiştir; on'dan fazla tablo bu ölümü anımsatır. Çırılçıplak ve umudunu yitirmiş insan, aşka ve hatta yaşama karşı kayıtsızdır.

Greco'nun çizgisi ve rengi, kurşuni ışığı ve dışavurumcu deformasyonları, yaldızlı gerçeğe karşı kurtarıcı başkaldırışında Picasso'ya yardım etmiştir. Ama Greco'da mistik bir anlam taşıyan şey: yeryüzü görünüşlerinin yıkılışı ve tanrısala doğru yol alış, Picasso'da insancı bir anlam kazanmıştır: daha derindeki insan gerçekliğine doğru bir gidiştir bu.

Bu derin gerçeklik, acı değildir.

Picasso, yaratışının bu devresindeki olanaklarını keşfeder ve sonuna dek kullanır. Ama daha önce, yapıtında bir şafak yükselmeye başlar. Plastik dilde renk ve çizgi ile yeni bir yaşama arzusu ortaya çıkmaya başlar 1905'te: palet, soluk bir gün ağartısı ile renklenir ve o zamana dek kapalı olan çizgiler, sanki yaşama açlığına adanmış yeni bir ilâhiye başlayacakmış gibi açılır.

Picasso ile Guillaume Apollinaire'e adadığı bir şiirinde André Salmon, bu, mavi dönemden pembe döneme, ateşte yanıştan dirilişe geçişi işaret etmiştir:

Mavi dönem
Bir kilisenin sundurmasını kendilerine yurt edinmiş sakatlar, serseriler; sütü kesilmiş analar; yüzyıllık karga.

Tüm acı ve tüm yakarış...

Pembe dönem
Aynalar, aynalar, kaynaklar, camlar, camlar, hep çıplaklık.
Anımsıyor musun, Pablo?... Anımsıyor musun, Guillaume... «Yaşamın sınırında, sanatın ucunda, yaşamın ucunda.»
Ateşte yanış,
Diriliş.

Temalar artık ne yoksulluk ya da düşkünlük ne de sevinç temalarıdır. Picasso, 1900 yılı Paris'inin kabarelerindeki, ya da ayaktakımı arasındaki ancak en yüzeysel görünümlerinden tanıdığı gerçek dünyaya girmiyor henüz. Ama bu dünyayla, bu düzenle uyuşmayı da kabul etmiyor. Seçtiği konular, neye karşı resim yaptığını söylüyor bize artık. Kahnweiler: «Konuları, aşklarıdır» diye yazmıştı. Seçtiği dünya, bu çöküşün *dışındadır:* palyaçolar ve soytarılar, gözde motifleri olur onun.

İki dönem arasındaki geçiş yumuşaktır. Vücutlar, Greco'daki gibi, iskelet parmakları, sivri omuzları ve dirsekleriyle uzamış kalırlar. Kırmızı, önce kişilerde, sonra da fonlarda bir cümbüş havası içinde belirir. Sıcak renkler, soğuk renklere üstün gelir. Işığa dönüştür bu. Renkler, yeniden baskın verirler Picasso'nun resmine. Nicedir kendi içlerine kapanmış olan şekiller çözülür. Çizgiler açılır. Gözü alıp götüren hareketler, yörüngeler, yollar olur. Vücutlarla resim alanları arasında yeni ilişkiler kurulur; artık, madenî bir fonun düşmanca boşluğu ortasında kalakalmış tıkız yığınlar değildirler. Organlar, dünyaya ulaşmak ve onu yakalamak için bedenden dışarı fırlıyormuş gibidir.

Henüz sevinç ve bütünlük yoktur ama yaşam vardır. O soytarılar, Rainer Maria Rilke'ye, içinde bu bekleyişi ve bu çağırışı dile getirdiği güzel bir şiir esinlerler:

Ama kim bunlar, söyle bana, bu gezginler,
Bizden daha da geçici bu adamlar,
Nedir onları sıkboğaz eden—kim için, kimin aşkı için—
Hep doymamış bir istek mi büken onları,
İki kat eden, dalgalandıran, dokuyan, atan?
Ve yeniden yakalayan onları; sonra daha yumuşak
bir havayla indiren
Bitmeyen zıplayışlarıyla yıpranmış, eski halı üzerine
Evrende kaybolmuş bu halı üzerine...

Fakat bütün bunlar, daha köklü bir başkaldırıya girişten başka bir şey değildir.

Resmî çevrelerce benimsenen akademizmin dışında ve resim tarihine ilgisiz Picasso, yirmi yaşında Paris'e geldiği zaman, izlenimcilik egemendi.

Ama Picasso'nun düpedüz izlenimciliğe karşı savaşa girdiğini sanmak yanlış olur. 1907'de *Avignon'lu Kızlar*'la belirlenecek olan, resmindeki yeni aşama, yalnızca izlenimciliğe karşı bir tepki değil, altı yüzyıllık resim sanatıyla bir hesaplaşmadır.

İzlenen hedefi ve modern resme açtığı yeni yolun gerçek anlamını anlamak için şu soruyu sormak gerek: Picasso *neye* saldırıyor?

XIV. yüzyıldan, demek ki Giotto'dan beri resim sanatı, gerçekliğin ele geçirilmesine kesin bir şekilde yönelmişti; gerçeklik derken anlaşılan da, o sıralar tam bir serpilme halinde bulunan burjuvazinin gerçek saydığı şeylere: burjuvazinin iş ve girişim alanına, bilimlerin bu alanla ilgili matematik ve mekanik tanımlamalarına uygundu.

Yükselen burjuvazi tarafından dünyanın bu ele geçirilişi, bu sınıfın başarıya ulaştığı bütün ülkelerde, özellikle Giotto'dan başlayarak İtalya'da, Van Eyck'tan başlayarak Hollanda'da, sonra bu etkinin yayıldığı bütün Batı Avrupa ülkelerinde, resimde dış dünyanın gittikçe daha titiz ve akla dayanan bir gözden geçirilmesiyle belirlenmiştir. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığın, açıklık-koyuluğun ve ışık oyunlarının araştırılması, maddesel dünyanın yeniden ele geçirilişinin birçok aşamalarını oluşturacaktır. Bin yıla yakın bir zamandan beri Bizans ve Roman sanatı bu dünyayı öbür dünyanın geçici ve yalan bir yansısı; bu dünyanın resminiyse, sadece öbür dünyayı, Tanrı-

nın dünyasını, İsa'nın ilâhî dramının dünyasını ve ölmez ruhların dünyasını anımsatacak bir araç saymıştı.

Rönesans sanatı, resim sanatının biricik örneği olup çıkmıştı artık; amaç, artık varlıkları, taşıdıkları ruhu anımsatacak şekilde göstermek ve doğada yalnızca ruhun bir simgesini ya da ilâhi bir bildiriyi görmek değil de vücutları salt vücut oldukları için çizmek, doğayı salt doğa olduğu için keşfetmek, onları örnek almak, onlarda uygunluklar bulmak ve onlardan gözü en kusursuz şekilde aldatacak olan dış görünüşler ortaya çıkarmaktı.

Gizemcilik ve aşkınlık evreni üzerinde gerçekliğin bu yeniden ele geçirilişi, altı yüzyıldan çok sürdü. Nice olağanüstü dehâ, boyalı yüzey üzerinde vücutların gerçekliğinin, onların eksiksiz konturlarının, sonra oylumlarının ve derinliklerinin en tam hayalini yaratacak teknikler buldular. Fakat bu da ışık sorununu ortaya çıkardı: mavileşme ve donukluk, uzağı, uzaklığı düşündürürken, ışık-gölge de vücutlara benzerliği anımsatabiliyordu. Vücutları, birbirleriyle olan ilişkilerine göre yerleştirmek zorunluluğu, resimde alan sorununu ortaya çıkardı. Caravage, Rembrant, Georges de la Tour ve Le Nain'lerle birlikte bu sorun, artık geometrik olarak perspektifle değil, optik olarak ışıkla çözüldü.

Işık, dış dünyanın araştırılmasında gitgide daha önemli bir yer alıyordu böylece. Bu araştırma izlenimcilerle en uç noktasına vardı. Monet ışığı en geçici görünüşlerinde yakalamaya çabalarken, onu, saatlerin ilerleyişinde, nilüferler üzerinde, Londra'nın sisinde ya da katedrallerin taşları üzerinde izledi. Gerçekçiliğe bu aşırı düşkünlük, diyalektik olarak karşıtına dönüşür. Courbet daha önce şöyle söylüyordu: «Ben ancak gördüğüm şeylerin resmini yapıyorum.» İzlenimcilerle birlikte duyuların verileriyle zekânın kuralları arasındaki denge kesin olarak bozuldu. Eşyalardaki *bilineni* değil de yalnızca *görüneni* çizmek gibi bir endişe, eşyaların kendilerini yitirmeye götürdü: onların biçimlerini ve katılıklarını, konturları eriten ve oylumları bozan ışığın titreşimlerine feda etmeye götürdü; hattâ onların yerel renklerini, sedeflenmelere ve her mevsim, her saat güneşin tozumasına feda etmeye götürdü. Altı yüzyıldır resim sanatının o denli tutku ile peşinden gittiği bu gerçekten, onu yakalamak uğrunda en aşırı inceliğe, titizliğe ulaşılınca, parmakla duyulamayacak kadar ince bir tozdan, şekilsiz bir evrenden başka bir şey kalmıyordu artık.

Descartes'ın, tutkusunu «Doğanın efendisi ve sahibi olmak» sözleriyle formülleştirdiği yükselen burjuvazinin maddeciliği, felsefede, Auguste Comte'un olguculuğuyla kuşkulu bir uzlaşmaya razı oldu; çünkü bu sınıfın yaşantısı, onu, elinden kaçmakta olan bir dünya karşısında gittikçe daha güvensiz kıldıkça, öznel idealizmin yeni biçimleri önünde geri çekiliyordu artık. Aynı şekilde burjuva çağı resim sanatı, Fransa çerçevesinde düşünürsek, fetih aşamasını, yani dünyanın insan tarafından ele geçirilişi aşamasını, Poussin'den Chardin'e dek gelen devleri ile tanıdı. Sonra, yarattığı düzenin kendine özgü güzelliğinden zaten pek emin olmayan burjuvazi, David ile, Roman sanatı kılığına bürünmeye çalışır. Gerçek dünya ile güzellik arasındaki çözülmenin farkında olan Ingres, büyük bir gürültüyle, deformasyon devrini açar. Bu yörüngenin ucunda izlenimcilerle, cılızlaşmış bir sanatın son parlak havai fişeğini görüyoruz: Maurice Raynal resmin bu çağını «tükenmiş damarlarda maden arama» olarak tanımlıyordu. İzlenimcilerin tarihsel değeri, değişmez bir dış dünya görünümünün var olmadığını; günlük gereksinmelerimizin damar çizgilerine göre doğanın faydacı parçalara ayrılışının tekniğimizin ve bilincimizin gerektirdiği perspektiflerin ve yolların, plastik sanatlara zorunlu ve sonsuz bir çerçeve oluşturmadığını göstermiş olmalarıdır.

Bu yerinde açınlamanın, ciddi bir sakıncası vardı: dünyanın, oturmuş ve usa uygun bir yapısı olduğu düşüncesinden uzaklaştırıyordu. Seurat ve özellikle insanın tümel varlığına resimdeki yerini yeniden kazandırmaya çalışmış olan Cézanne ile yeni-izlenimciler doğanın ve insanın bu ayrışmasına, dağılışına tepki gösterdiler: ressam, yalnızca aşırı duyarlı, sanrılı bir göz olmaya boyun eğemezdi. O, bir insan olmak istiyordu: yani bir yapıcı, bir yaratıcı. Yapıtı insanın yasasına göre —göz ve akıl, istenç ve şiirdir bu— kavranılan bir nesne, bir tablo-nesne olan bir yaratıcı olmak istiyordu.

Ancak buradan gidilirse, Picasso'nun 1907 sıralarındaki girişiminin gerçek değeri anlaşılabilir: o, Cézanne'ın denemesine son derece cesur bir gelişim kazandıracaktır.

XX. yüzyılın başında, izlenimcilere kolaylıkla yöneltilen sitem, resim yapısının anlamını yitirmiş olmak, o zaman atelyelerde kullanılan deyimi ile, «omurgasız» resim yapmak ve eşyaların ancak anlık, rastlantısal görünüşlerini yakalamaktır.

Fakat izlenimcilikten de öte tartışma konusu edilen şey, Giotto'dan beri gelen resim geleneğinin ilkeleriydi: altı yüzyıldır resim sanatının ana amacını, duyularla algılanabilir dış görünüşlerin yeniden ortaya konulması sayan ilkeler... Tıpkı bilimin, geotmetrik perspektiften renklerin fizyolojisine dek bu dış görünüşleri yakalamaya yardım edişi gibi.

Fotoğrafın gelişmesi, resmin anlam ve rolünün kavanılışını daha da çabuklaştırıyordu: Courbet zamanında fotoğrafçılık, upuzun pozları ile, anlık hareketleri yakalayabilen ressamın gerçekçiliğinin gerisindeydi; izlenimcilik zamanında, beyaz ve siyah renklerle sınırlı fotoğraf sanatı karşısında ressam, varoluş nedenini koruyabiliyordu: renk, onun at koşturabildiği bir alandı.

Ya sonra? Fotoğraf, zaten altı yüzyıllık bir gelişimin yörüngesini uzatmaktan ve tamamlamaktan başka şey yapmış değildir: Yanılsama tekniği olanaklarını sonuna dek geliştirmiş ve resmin faydacı işlevini hükümsüz kılmıştır.

Bu alanda gerek zamanının, gerekse geçmişin ustalarının kullandığı bütün teknikleri kullanmış, Ingres'in ya da Corot'nun ustalığına ulaşmış olan Picasso, resmi, yanılsamacılık çıkmazından kurtarmak gereğini duyuyor. Hedef, artık bir model olamazdı. Öykünme, artık bir amaç olamazdı. Konu, artık bir kurtarıcı olamazdı.

Birtakım coşkulu kişilerin, bütün tarihsel soğukkanlılıklarını yitirerek yaptıkları gibi, «*Avignon'lu Kızlar*»la «resmin yazgısının ters yöne dönüşüne» tanık olduğumuzu, kübizmle, nesnenin kölesi olan resmin, onun efendisi konumuna geldiğini söylemek yanlış olur.

Böyle bir sav, kaba bir basitleştirme yoluyla, daha önceki zamanların büyük resimlerini anlaşılmaz duruma getirmekle kalmaz; ister resim sanatında isterse başka alanlarda yapılan bütün gerçek devrimlerde olduğu gibi insanoğlunun daha önceki yaratılarında bulunan iyi şeyleri birleştirerek, koruyarak ve geliştirerek aşmak gibi birincil bir üstünlüğü olan Picasso'nun resim sanatında yaptığı devrimin önemini de küçültmek olur.

Yanılsama resmini ve öykünmeyi aşma zorunluluğu, hiç de, klâsiklerin bütün bulgularından vazgeçmeye değil, tersine onlardaki yeniden yaratma tekniğini aşan ve plâstik yaratışı meydana getiren şeyin

daha açık bir bilincine varmaya götürür. Apollinaire, «Modern resim okulu, kendiliğinden güzel sorununu getirdi,» diye yazıyordu.[1]

Yanlış olarak «kübizm» diye adlandırılmış olan akım, gelenekle bağlarını koparmamıştır. Ama bir tabloya özgü özellikler, onu mekanik bir kopyadan ayıran ve eski ustalarca, amacı doğayı taklit etmek olarak kabul edilen bir zanaatın sırları gibi gizlenen özellikler, Picasso ve kübist ressamlarca resim sanatının asıl doğası ve amacı olarak tanımlanıp ön plana geçirilmiştir.

Picasso, «Müzelerdeki tabloları yapmış olanların iç yaşamlarını hissetmek» derken, bir tabloda kuruluşun önceliği üzerinde ısrarla duran, ama henüz bunun bütün sonuçlarını çıkarmasına olanak vermeyen bir çağda yaşayan Poussin'in yolundadır. Poussin, ne güzel yazıyordu: «Bakmak, açıkça, görülen şeyin biçiminin ve *benzerliğinin* doğal olarak gözle algılanmasından başka şey değildir... Ama bir nesneyi, şeklin gözdeki basit ve doğal algılanışından başka bir şey kabul ederek görmek, özel bir uygulamayla aynı nesneyi iyice tanıma yollarını aramak demektir: yine denilebilir ki, basit *bakış*, doğal bir iştir; benim *görerek* bakma dediğim şeyse bir akıl işidir..»[2] Bir tabloda konudan ayrı olarak salt resim sanatına özgü olan şeyler, Fransız resim sanatının öbür kutbundan Delacroix tarafından aynı şekilde önemle gösterilmiştir: «Salt resim sanatına özgü bir tür heyecan vardır; başka hiçbir sanatta izine rastlanamaz bunun. Renklerin, ışığın, gölgelerin şöyle bir ışıldamasından gelen bir duygulanma: tablonun müziği diye adlandırılabilecek olan şeydir bu,»[3] diyordu.

Klâsiklerin diliyle, Poussin'in «akım» payı, romantiklerin diliyle Delacroix'nın «müziğin» payı dediği şey, her gerçek resimden ayrılmaz bir gerekliliktir: tabloyu yalnızca doğanın yasalarına değil, plâstik sanatın yasalarına da bağlamak gerekliliği. Artistik bireyciliğin zaferine tanık olan XX. yüzyılın başlangıcına dek ustalar, doğa yasaları ile plâstik sanatların yasaları arasında, Ingres'in yaptığı gibi, doğa yasalarını plâstik yasalar lehine çiğnemek pahasına, bir uzlaşma sağlamışlardı.

---

[1] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques* (Estetik Üzerine Düşünceler), s. 26.

[2] Nicolas Poussin, Chanteloup'a 24 Ekim 1647 tarihli mektup.

[3] Eugène Delacroix, Réalisme et idéalisme (Gerçekçilik ve İdealizm). Oeuvres littéraires, Crés I, 63.

1907 sıralarında yeni olan şey —bunu «*Fauve*»lar* çekingen, Picasso ve kübistler cesur ve kararlı bir şekilde dile getiriyorlardı— iki terim arasındaki (doğa'nın yasaları ile plâstiğin yasaları) çelişmenin artık örtbas edilmeye çalışılmaması, yaratışın taklitten önce geldiğinin ileri sürülmesi ve resimden başka bir şey olmayan bir resim yapma istencinin ilân edilmesi olmuştur. Her tablonun modelinkinden gelmeyen kendine özgü bir yaşamı vardır.

Picasso, açıkça bilincine varmıştır bunun. 1923'te Marius ve Zayas'a şöyle diyordu: «Doğalcılıkla yeni resim birbirine karşıt gösteriliyor. Hiç doğal bir sanat yapıtı görmüş olan var mıdır acaba, bilmek isterdim. İki ayrı şey olan doğa ile sanat, aynı şey olamazlar. Biz, sanat yoluyla, nesnelerde doğal halde bulunmayan şeyi dile getiriyoruz.»

Kübizmin bilinçli olarak ortaya attığı bu temel ilke, bütün eski büyük sanat yapıtlarında içten içe vardı; XIX. yüzyılın en büyük sanat eleştirmenlerinden biri olan Baudelaire, bunu şöyle açıklamıştı: «Bir sanatçının ilk işi, kendisini doğanın yerine koymak ve ona karşı çıkmaktır.»[4]

Kübizm'le birlikte ressamın yüklendiği görev, varolan dünyayı, doğanın dünyasını yeniden ortaya koymak değil, yeni bir dünya, tümüyle insanî bir evren yaratmaktır.

Degas, Picasso'nun girişimi karşısında acıyan bir edayla: «Bu gençler, resimden daha zor birşey yapmak istiyorlar» diyordu.

Gerçekten de ressamın, gördüklerine bağlı kalmayıp, anılarıyla, düş gücüyle, bilgisiyle, asıl anlamında yeni bir evren kurması söz konusuydu.

Picasso, ilgi çekici bir nükte ile şöyle özetler bunu: «Daha iyi ötsünler diye gözleri oyulan saka kuşları gibi ressamların da gözlerini çıkarmalı.»

Resim sanatına böyle bir amaç vermek, zorunlu olarak, araçlarda ve teknikte büyük bir değişiklik gerektiriyordu.

Plâstik anlatımın geleneksel araçlarından pek çoğu varoluş nedenlerini yitiriyorlardı.

---

[4] Baudelaire, *Salon de 1846*.

* Resimde, izlenimci çözümlemenin karşısında olan, zihinsel doğalcılık yasaları yerine görsel doğalcılık yasasını benimseyen, kübizm-öncesi bir akımın izleyicileri. (*Çev.*)

Önce klâsik perspektif. Ortega y Gasset gibi, «ressamlar Cézanne'dan beri, fikirleri resimleştirmekten başka bir şey yapmıyorlar» demek doğru değildir; çünkü eğer resim sanatı, duyumsalı kavramsala feda etseydi resim sanatı olmaktan çıkardı. Doğrusu şu ki, bir tablonun yaratılmasında Picasso, *bilinen*'i, *görülen*'den ayırmaz.

Böyle bir anlayış, zorunlu bir sonuç olarak, Rönesans'ta Alberti ve Brunelleschi tarafından tanımı yapılan perspektifin yürürlükten kalkmasını gerektirir. Alberti, tabloyu, dış dünyadan gözümüze gelen ışınların meydana getirdiği piramidin bir kesiti olarak tanımlarken, doğal bakışa uygun düşmekten uzak olan bu anlayış, çok yapma bir kural koyuyordu: bizim bir tek gözle gördüğümüzü ve gözümüzün hareket etmediğini varsayıyordu. Böylelikle, dünyaya, bir anahtar deliğinden bakan bir kimsenin durumuna sokuluyorduk.

Bu perspektifin büyük öncüsü Brunelleschi, bunun yasalarını göstermek için, bu tanımlamaya uygun bir düzen de tasarlamıştı: Katedralin orta kapısından görüldüğü konumuyla Baptistère de Florence'ı ve Senyörlük Sarayını temsil eden bir pano; onun karşısına bir ayna. Panonun ortasına, göz dayayacak bir delik. Rönesans perspektifi, masalların tek gözlü devi, ya da tek gözlü bir insan için, hem de hareketsiz bir tek gözlü insan ya da taşlaşmış bir tek gözlü dev için «doğal» olabilirdi. Poussin bile, tablolarının küçük bir modelini bir kutuya koyuyor ve bir tek delikten bakıyordu onlara. Kübizm bu kuralı ve bu yapmacıklığı bırakır. Nesneleri aynı zamanda birbirini izleyen çeşitli görünüşleri içinde, tıpkı yaşayan ve hareket eden bir varlığa, özellikle hayal kuran ve anımsayan bir varlığa nasıl görünüyorlarsa öyle canlandırır. Ben, bir geometrici gibi, Paris'in Notre Dame'ı filân ya da falan köprüden görünür mü acaba, diye sormam. O benim belleğimde, Paris'in peyzajının şu ya da bu görünüşünde yerini almıştır; hattâ bu yan yanalık kadastro plânı ile uyuşmaz olsa bile. Bir kadının ya da bir dostun yüzüne bakınca, aynı zamanda onun profilini, çehresini ve yüzünün dörtte üçünü ya da benim için onun tüm varlığı demek olan toptan bir görüşü anımsarım, bu sentez bir antropometri fişine çevrilemese bile. Kuşkusuz böyle bir görüş, perspektif ve bakılan yer sürekli değiştiği için, nesnenin çevresinde tıpkı dans eder gibi dönmemizi gerektirecektir; ama film, bizi bu kopmalara, kırılmalara alış-

tırmıştır. Picasso'nun resmi, tipik olarak, sinema çağının resmidir. Onun resminde her şey, sanki ressam, çevresinde durmadan yer değiştirdiğimiz bir figür üzerinde alınmış birbirini izleyen görüş noktalarını, alanı bir tür açmak, yaymak ya da çatlatmak yoluyla saptamış ve yan yana koymuş gibidir. Zaman sinema ile birlikte iki ana geleneksel özelliğini yitirmiştir: süreklilik ve geriye döndürülememe özelliklerini... Sinema sanki, zamandaşlığı da içine sokarak, zamanı yüzeyselleştirmiştir. Sinemada zaman, sürekli ve bir yönde uzayan bir çizgi değildir artık. İnsan, zamanın içinde her yönde hareket edebilir. Sinemanın klâsik zaman anlayışında yaptığı şeyi Picasso Rönesansın tablo alanı anlayışında yapmıştır.

Nesneyi, anımızda olduğu gibi canlandırmak, onun bütün anlamlı görünüşleri altında verilmesini gerektirmektedir.

Bize eşyaların içinin de gösterilmek istenmesi olmayacak şey değildir. Optik, olanak vermez buna; anı ve düş ise bizi buna zorlamaktadır. Bir ev resmi çizen bir çocuk, onun içinde oturan insancığı da hiçbir zaman unutmaz. Picasso, Juan Gris, Braque birçok natürmortta böyle yapmışlardır: diyelim, bir gitar, bir bardak, ya da bir şişe, plân halinde, önden, kesit olarak, hatta içini de göstermek için kırılmış halde gösterilir bize.

Bir başka yol, imgelerin üstüste gelmesiyle, örneğin kitabın arkasını, onu okuyan kimseyi bize göstermeyi sağlayan saydamlaştırma yoludur.

Buna karşılık, nesnenin bütün görünümlerini yakalamak da zorunlu değildir. Söz konusu, nesneyi anlatmaktır, taklit etmek değil. Kuşkusuz, burada sorun, bir sözcük ya da resim-yazı (pictographique) bir simge ile anlatılan soyut, kavramsal bir anlam değil, şekillerin gerisinde gizli diyebileceğimiz insani, tümel, aynı zamanda duygulandırıcı ve plastik anlamdır. Oysa bazı konturlar anlamlı, bazıları ise değildir. Mümkün olan en çarpıcı imgeyi vermek için bir seçme yapılabilir ve yapılmalıdır. Ara görünüşlerin silinişleri, temel şekillerin seçilip ayrılması, kübist tabloların okunmasındaki en küçük güçlüklerden biri değildir.

Gerçekte biz, eşyaların tamamen görüşe dayanan betimlemelerinde bir dağılmaya, bir parçalanmaya ve bazı yasalara göre yeniden kuruluşlarına itiliyoruzdur; ama bu yasalar, bir iskemlenin ya da bir

evin, yahut da onların göz aldatıcı taklitlerinin bir araya getirilmelerini sağlayan geometrik yasalar değildirler artık.

Her şey, eşyaların çevresinde çeşitli bakış noktalarına göre onlarda birbirini izleyen görünüşler saptamak için dönülüyormuş gibi olacaktır. Ama bakış noktaları rastgele değildir; filan görüş açısına göre gözle değil, falan anlama göre akılla seçilmiştir. Sonra, bu imgeler düzenlenebilir olmalıdır; ve bir fotoğrafik kurgunun tersine, basit bir mekanik yan yana konuş değil, organik tipten karşılıklı bir uyuşma olmalıdır: her biri bir diğerinin içine geçer ve onu kendi yapısı ve kendi dokusu içinde değiştirir.

Burada, yanlış olarak «deformasyon» (biçim bozma) diye adlandırılan, oysa gelenekselleşmiş bir dizi alışkanlığın düpedüz reddedilişi olan yeni bir biçime rastlıyoruz.

Daha önceleri, uzun zamandır yapısal bir deformasyon: parçanın bütüne olan bağımlılığının gerektirdiği bir deformasyon tanınıyordu. Rönesans ve klâsisizmin bütün büyük habercilerinde, özellikle Paolo Uccello ile Piero della Francesca'da apaçıktır bu.

Dışavurumcu deformasyon için de aynı şey: çizgi, bir kontur olmadan önce bir hareketin yörüngesi, izi ya da izlediği yoldur, demiştik. O halde bir harekete daha da güç vermek için bir eğrinin yolunu değişikliğe uğratmak —genel olarak abartmak— zorunludur. Picasso'dan önce gelenlerin en tipiklerini sayarsak Michelangelo'nun, El Greco'nun ya da Ingres'in yaptığı da budur.

Picasso, üçüncü türden bir deformasyon, Rönesanstan beri klâsikleşmiş, seyircinin hareketsizliği temeli üzerine kurulu perspektifin terk edilmesinden çıkan yüzeysel ve dinamik bir deformasyon getirmiştir. Dinamik deformasyon ise tersine, öznenin nesnenin çevresinde yer değiştirmesinden, öznenin hareketlerindeki değişikliklere uyarak birçok bakış noktasının çizilmesinden doğar.

Çok sayıda görüş noktası yasası diye adlandırılabilecek olan bu değişikliğin ilk sonucu işte budur.

Ama o, ikinci bir sonucu da beraberinde getirir; bu çok sayıda görüş noktası, hem eş zamanda hem de iki boyutlu bir yüzey üzerinde gösterilmiş olmak zorundadır. Öyleyse eşyaların kabuğunu, tuval plânı üzerinde açmak gerekecektir: tıpkı, bir şato ya da bir araba yapmaları için çocuklara verilen kartondan yapı oyunlarında olduğu gibi.

Bu ikinci yasanın: bu, planların düzleştirilmesi yasasının, sanat tarihinde uzun bir geçmişi vardır. Güney Melanezya sanatında, saklı planlar açılır: yüzün ovalliğinin ve saçları temsil eden kalınlığın üzerine, enseyi temsil eden yassı ve yuvarlak bir şekil çizilir; hatta yanyana bir çift yüz ataların insana dairesel bakışını temsil eder.[5] Mısırlılar, hep bir profildeki gözü, önden görülüyormuş gibi gösterirlerdi. Bize daha yakınlardan Ingres, planların düzleştirilmesi yolu ile, sırtından görülmesine karşın bir odalığın memesini göstermekte tereddüt etmezdi.

Nesnenin böyle çözümlenişi, bakmanın bir eylem olduğu bilincine ulaşmamıza yardım eder. Bu çözümleme, geçmişin resim sanatının seyir alışkanlıklarından öte, dünyayı ve eşyaları etkin olarak keşfeden; onların oluşumlarının ve özellikle onları değiştirmek için üzerlerine uygulanacak eylemin bilincine varmış olan bir insanın yaşantısına uygun düşmektedir. Bu çözümleme, plastik dil bakımından, artık yalnızca seyretmeye değil aynı zamanda bir eyleme de çağrılan seyirci bakımından yeni zorunluluklar getirmektedir.

Nesnenin parçalanıp yeniden kurulması, tabloya —yüzeysel bir eleştirmeni, harekete «kübizm» adını vermeye sevketmiş olan— bir kristal görünüşü veren küçük parçalar halinde tekrar tekrar bölünmüş planların azaltılmasını gerektirir; tamamen keyfi ve noksan bir adlandırmaydı bu, çünkü bir kere resim anlayışının kendisinde meydana gelen bu değişimi —Resim sanatının Rönesanstan beri görebildiği en büyük değişimi— bir teknik yönteme indiriyor; sonra, hareketin öncülerinin akıllarından bile geçmeyen birtakım geometrik kurguları anımsatıyordu.

Resim sanatındaki bu değişimin iç mantığı, ilk ilkeden başlayarak başka sonuçlar da getiriyordu: eğer tablo artık bir nesnenin ya da bir dış sahnenin kopyası değilse, aralarında boşlukların ya da eşyalardaki birbirinden farklı aydınlıkların da bulunduğu öğelerden kurulamaz artık.

Tablo-nesne, böylece figürler ya da fon gibi bütünü oluşturan öğeler arasında bir öncelik-sonralık gözetmeksizin bir tek ritme bağlı bir bütün olur. André Masson, «Büyük resim, üzerinde, aralıkların, onları

[5] Maurice LEENHARDT, *Do Kamo et L'Art océanien.*

belirleyen figürler kadar enerji ile yüklü olduğu resimdir» diyerek çok güzel belirtir bunu. Vollard'ın ya da Kahnweiler'inki gibi bir portrede yüz ve onu çevreleyen şey aynı öğelerden yapılmıştır; bu öğeler, yontuluşu ressamın asıl işi olan aynı kristal içinde alınmıştır. Alan kavramı, yerini çevre kavramına bırakmıştır.

Artık eşyaların ve onlar arasında boşluğun bulunmadığı bu tamamen resimsel alan içinde bütün, parçayı egemenliği altına almakla kalmaz, aynı zamanda bütünün düzenlenmesi, sadece resmi çizilen nesnelerin doğasına değil, anlamın ve plastik sanatın gereklerine de bağlı olan bir harekete ve bir ritme uyar. Renkler, artık zorunlu olarak kontur çizgileri içine hapsedilmemişlerdir. Fernand Léger, bu ayrılmayı çok ileri götürecektir. Çizgiler de artık bir nesnenin konturundan daha çok bir hareketin yörüngesidirler. Bu hareket, sinemanın ve cazın artık bizi alıştırdığı kopuk-kopuk bir ritim de taşıyabilir.

Rönesanstan beri gelenekselleşmiş resimsel betimlemenin ilkelerinin ve yasalarının, yeni bir doğa ve ressam anlayışına bağlı olarak bu reddedilişi, Picasso'yu, resim sanatının altı yüzyılı ötesinde, daha eski, Rönesans'ın ya da klasik Yunan sanatının kurallarına yabancı geleneklerle (onlardaki zengin mirası koruyarak) yeniden bağ kurmaya itti. Önce, İspanya'da ve özellikle Katalonya'da hayranlık verici izler bırakmış olan Roman sanatı ile; ama aynı zamanda yine İspanya'da, El Greco'nun izini sürdürdüğü, Venedik ve Roma öğretileri yoluyla bildirisini ulaştırdığı Bizans sanatı ile. Böylece Picasso, mekânda ve zamanda kaynaklara inerek, etnoğrafya müzesinde, okyanusya sanatını, Afrika sanatını, Amerikan yerli sanatını, aynı zamanda Yakındoğu sanatını, Girit ve Miken sanatlarını, klasik öncesi Yunan sanatını inceledi.

Bunların ortak özelliği, doğa karşısında seyirci durumda olmayıp bir sıkıntı ve korku duyan, hem kendi tekniği hem de bir büyü yoluyla dünyayı değiştirerek bu sıkıntı ve korkuyu yenmeye çalışan insanın en eski, en temel tutkusunu dile getirmeleridir; bu büyü, doğa güçlerine üstün birtakım mitsel güçlerin yoğun biçimde dile getirildiği bir başka putlar ve fetişler dünyası yaratarak gerçek dünyanın sınırlarını aşma özlemi verir.

Teknik gelişmelerin son derece yüksek bir düzeyinde insan yine boğuntular ve korkular duyabilir, ama bunlar artık büyük kısmıyla ye-

nilmiş doğa güçleri önünde değil, kendisinin yarattığı fakat kendisinden ayrı düşen, kendisini ezecek yabancı ve düşman gerçekler olarak karşısına çıkan toplumsal güçler önünde duyduğu güçsüzlük duygusundan doğmaktadır: insanlığın yabancılaşmış gücünün çeşitli biçimleri olan yoksulluk, bunalımlar, baskıcı kurumlar, savaşlar gibi...

Teknik gelişmelerin son derece yüksek bu düzeyinde insan aynı zamanda şöyle bir duygu da duyabilir: ilkel insanın karşı karşıya bulunduğu doğa güçleri kadar insandışı ve tehdit edici hale gelmiş olan bu güçler sadece tekniğin gelişmiş olmasıyla alt edilemezler; bu güçlerin neden olduğu belalar, asıl anlamda insanî olan davranışla savuşturulabilir. Bu insanî davranış sanat alanında, taklitçilik tekniğinin yerleşmesinden önceki anlatım biçimleriyle ilişki kurmak zorundadır. İlişki kurmak demek, kopya etmek ya da yeni baştan ele almak değil, geçmişin yaratıcı anlarını, onların kendi yönelimi içinde yeniden ele geçirmek demektir. Bu «yeniden doğuş» yeni bir anlam kazanır: bu yeni anlam, artık sadece klasik Akdeniz sanatını diriltmek değil, bütün devirlerde ve bütün uygarlıklarda önde gelen, binlerce yıllık tutkunun temelden ele alınışıdır: anlatımcı ya da dekoratif tablonun ötesinde, doğanın dünyasından başka bir dünya, tekniğin ve aklın gelişmesindeki bir aşamaya uygun düşen, fakat içinde bu aşamayı da aşmak gibi yenilmez bir arzu duyan bir mit dünyası yaratmak...

Bu yaratış, destan ve lirizm, daha önce bilimsel ve teknik gerekliliklerin kalıbına dökülmüş bir doğanın diline benzemeyen bir dil yaratmak zorundadır.

Guillaume Apollinaire, «Gine ve Kongo ressamlarının doğrudan doğruya görüşten alınmış hiçbir şey kullanmaksızın insan figürü yapabildiklerini» önemle belirtiyordu.

Polinezyalıların ya da Afrikalıların maskeleri, Azteklerin ya da Maya'ların çömlekçiliği, Roma'lıların hayvan öyküleri, Mikene putları, Girit sanatının fetişleri bu doğayı, taklit etmeksizin yeniden yaratma çabasını çok daha ileri götürmüştür.

Afrika sanatında ayin maskelerinde çok kere yüzdeki kabarıklık ve çukurlar değiştirilir; derinlik görüntüsü bir kabarıklıkla, ya da tersine, dışbükeylik görüntüsü, yüzeyin çukurlaştırılmasıyla verilirdi. Picasso'nun girişimi, bu yöntemleri alıp uygulamaktan ve sözde bir barbarlığı uygarlığa karşı çıkarmaktan ibaret değildir. O, yöntemleri

kopya etmek yerine güçlü bir eğilime yeniden sahip çıkar ve plastik benzetmeler keşfine koyulur.

Doğayı ve onu yenen geçici teknikleri aşmak gibi tamamen insani bir eylemi dile getiren bu mit yaratma; Homeros'tan Cervantes'in *Don Kişot*'una, Goethe'nin *Faust*'una ve Gorki'nin *Ana*'sına kadar sanatın öz görevi olan bu mit yaratma; birbirinden ayrılmaz şekilde hem dünyaya sorulmuş kaygılı soru ve hem de insanın, her çağda, kendi yazgısından ve geleceğinden yarattığı kahramanca bir imge adına o dünya düzeninin tartışma konusu edilmesi demek olan bu mit yaratma; işte Picasso, resim sanatının köklü eğilimini bunda, bu mit yaratmada görmek cesaretini göstermiştir. O, çağımızın bu aynı zamanda lirik ve destani mitsel görüşünü, acayip yaratıklarıyla, acayipliğe karşı başkaldırışlarıyla, insan istencinin, umutlarının, savaşlarının, zaferinin olumlanması ile çizmiştir.

Tablolar vardır, savaş ilânlarıdır, suçlamalardır, meydan okumalardır, söz vermelerdir, kesinliklerdir: bu karanlık, bu öfkeli zamanda gerçek insanların acı dolu, militan ve coşkun yaşamlarını yapan her şey...

Böylesine olağanüstü bir girişim tehlikesiz olamaz.

Her şeyden önce, hem gerçeklikle bağlarını koparmak, hem de sanat yapıtını insanlarca —Picasso'nun, savaşımlarına yardımcı olmak istediği insanlarca— anlaşılmaz hale getirmek tehlikesi vardı. Ressamlık uğraşı, böyle yüksek zorunluluklar karşısında rahat bir uğraş olmaktan çıkar ve ressam kendini, Balzac'ın *Bilinmeyen Şaheser*'de —okurken Cézanne'ın içini daraltan bu peygamberce yazılmış kitapta— anlattığı üstadın işkence dolu hayatını yaşamaya adar.

Bu bile, Picasso'nun buluşlarının, hatta en gözüpek olanlarının bile, geçmiş altı yüzyıl da dahil daha önceki kazançları değersiz görmek şöyle dursun, hızını nasıl onlardan aldığını gösterir.

Aynı şekilde, kökenlerini katıksız klasik gelenekten alan ve bilimsel çözümlemeyle doğrulanan çok sayıda buluş vardır.

Tarihsel bir örnekseme konuyu daha iyi açmamıza yardım edecektir.

Picasso, izlenimcilerin ve onlardan daha çok yeni-izlenimcilerin renk için yaptıkları şeyi genelleştirmiş, biçimin her türlü görünüşüne yaymıştır.

Chevreul bunu bilimsel bir formül haline koymadan önce bütün büyük ressamlar, az ya da çok içgüdüsel bir biçimde, şu yasayı uygulamışlardı: «Bir tuvalin üzerine boya koyun; bu, yalnızca tuvalin fırçanın dokundurulduğu kısmını bu renkle boyamak değil, aynı zamanda ona bitişik olan alanı bu rengin tümleyicisi ile boyamak demektir.»[6] İzlenimcilik, bunu bilinçli ve sistemli bir uygulama haline getirmiştir.

Aynı şey çizgiler için de söylenmeli; tuvalin kapalı alanı içinde bir tek çizgi çizilir çizilmez bir biçim doğmuştur artık; gerilimleri, karşılaşmaları ile bütün bir güçler alanı bu çizgiyle belirlenir. Ruhbilimde *Gestalttheorie*,[7] bu «biçim niteliklerini» çözümlemiştir. Fakat hiç kimse onları ister pratikte, ister içgüdüsel olarak Picasso'dan iyi kullanamamıştır, sanırım. Picasso: «Yeni resimde her darbe, saatçinin çalışmasındaki gibi, hassas bir iş olmuştur; tabloda bir kişinin sakalını boyarsın; sakal kızıl-sarı renktedir ve bu kızıl-sarı renk seni, her şeyi bütün içinde yeniden yerine koymaya, zincirleme bir tepki gibi çevredeki her şeyi yeniden boyamaya iter,» diyor.[8] Picasso'nun, baykuş, boğa, *Guernica*, veya *Savaş ve Barış, Menin*'ler ya da *Otlar Üzerinde Yemek Yiyenler* eskizleri gibi seri desenlerinde dikkati çeken de budur zaten. Her desen, bir satranç ustasının «değişkenleri» ile karşılaştırılabilir: her darbe, bütünün fizyonomisini değişikliğe uğratır, baştan başa yeni bir kuruluş gerektirir.

Öyleyse Picasso'yla birlikte, «resim sanatının yazgısında bir geriye dönüş» değil, her büyük resmin kendi içinde var olan yasaların apaçık bir bilincine varıştan, o zamana kadar doğanın öykünmesine bağımlı kalmakla birlikte resim sanatının aslını oluşturan şeyin bilincine varıştan söz edilebilir: bu da, resimde, insanın ve onun yaratma eyleminin rolüdür.

Hemen burada sanatın, doğaya eklenmiş insan demek olduğunu söylemek gerekir. Bununla birlikte, estetikteki bütün dar anlayışları or-

---

[6] Couleur complémentaire (tümleyici renk): belirli bir renk ile birlikte yeniden beyazı meydana getiren renk. Örneğin, kırmızı yeşilin, mor sarının, turuncu mavinin tümleyici rengidir. (*Çev.*)

[7] Gestalttheorie: Biçim kuramı.

[8] *La Guerre et la Paix* (Savaş ve Barış), Édition du Cercle d'Art. Texte de Claude Roy.

tadan kaldırmak için bu formülü açıklamak, yeter: sanat, ancak ve ancak tamamen insanî olan şey şeydir: yani yalnızca doğa olmayıp, doğadan kesinlikle kopmuş olan şeydir: ateş, alet ve onlardan sonra ve onlarla birlikte sanatlar. Sanat asla doğanın kopyası değil, salt insana özgü bir yasaya göre yaratıştır.

Picasso, resim sanatına ve bütün sanatlara bu yepyeni perspektifi: insanı olumlamakla başlayan, doğanın ötesinde ve hatta doğanın dışında başka yaratış yasalarıyla bir başka gerçekliği, başka yargı ölçütleriyle bir başka güzelliği yaratma hakkının insan tarafından olumlanmasıyla başlayan perspektifi açmıştır. Bu yeni sanatın, Roman sanatı ile görünüşteki benzerlikleri ne olursa olsun, onların derin ayrılıklarını önemle belirtmek yerinde olur: Roman sanatı, aşkınlık aşılamak, insanı Tanrı'ya yöneltmek için dolaysız gerçeklikle sanatın bağını koparıyordu. Picasso ise, insanın ve kurduğu düzenin varlığını olumlamak için dolaysız dış görünüşlerle bağını kopardı. Gelecek, tanrıtanımazın tanıdığı tek aşkınlıktır ve Eluard'ın dediği gibi, «Picasso, ilerleyen insanın her adımda yeni bir ufuk keşfedeceğini biliyor.»

Picasso, alışılmışı ve alışkanlıkları kırarak, resim sanatını içine girmiş olduğu çıkmazdan kurtarmak ve insan coşkusunu, insan istencini, doğrudan doğruya doğadan alınmamış bir dille ifade edecek yeni bir yol açmak istiyor. Guillaume Apollinaire, *Mamelles de Tirésias*'a yazdığı önsözde, gerçeküstücülükten çok Picasso'nun ortaya attığı yeniliklere —ki, yalnızca dış ölçütlere bakarak «kübizm» diye adlandırılmıştı— uygun düşen bir tanımlama yapıyordu. Apollinaire, «insan, yürüyüşü taklit etmek isteyince tekerleği yarattı: *tekerleğin ise bacağa benzer tarafı yoktur*» diye yazıyordu.

Sanatın, gerçeğin bir öykünmesi değil, fakat özellikle insani bir yaratış olduğu ana düşüncesi, romantizmden beri hızını arttırmış bir evrimi sürdürür: bu evrimi, yeniden ortaya konulması gerekecek modeli kuracak olan bir gerçekliğin, bir dış ya da iç doğanın tartışma konusu edilmesidir.

Sanat yapıtının görevi, dünyayı yeniden ortaya koymak değil, insanın özlemlerini dile getirmektir. Bu özlem, düpedüz, dünyadan kurtulmak, kaçmak olabilir; ya da tersine, «özne»ye: yani öfkeli ve güçsüz bir birey olarak bana, ya da tersine, geleceği kurmakla görevli

tarihsel ve toplumsal büyük bir ortak gücün ifadesi olan bana göre dünyayı değiştirmek de olabilir. Kaçış sanatı ya da devrimci sanat. Yaratıcı hareketin büyük belirsizliğidir bu.

Picasso'nun sanatı, 1907'de, toplumsal bir anlam savında değildir. Bununla birlikte, Picasso'nun kendisine karşın böyle bir şey de vardır onda. Fotoğraftan farklı olarak, bir tablonun gerçek yaşamı ve anlamı, yaşamdan ve toblonun temsil ettiği şeyin anlamından bağımsızdır. *Avignon'lu Kızlar*'ın konusu önemsizdir: genelevden bir görünüş. Bu tuval, yine de sonsuz bir gelecek açar önümüzde. Açıkça, Gertrude Stein'ın daha o sırada bulup göstermek onurunu taşıdığı şeye tanıklık ediyor: «XX. yüzyıl gerçekliği, XIX. yüzyıl gerçekliği değildir; bunun böyle olduğunu resim yaparken duyan tek kimse Picasso olmuştur.»

Picasso ve kübizmle birlikte, izlenimciliğinkine benzer bir diyalektik yıkılış olacaktır. Picasso ve «kübizm» denilen hareket, başlangıçta dış dünyayı belirli bir teknikle ifade etmek, izlenimciler gibi dış görünüşleri değil, tersine, nesneyi kendi içinde olduğu gibi yakalamak istiyor ve buna da hazırdaki dünyanın karşısına, icat edilmiş, insanın kendi yasasına göre kurulmuş bir dünya dikmekle ulaşıyordu.

Tarihsel ve toplumsal gerçeklikten yüz çeviren izlenimcilerde, Monet ya da Degas'da örneğin, insani varlıklar, kişiler, uzun zamandır bir iç dayanıklılıktan ve insani gerçeklikten yoksun mumyalar gibi bir anda yanar-döner bir toz haline dönüşmeye hazır gibidirler. Belki de bu sanatçılar, bu şekilde, bilinçsizce ve plastik bir biçim altında, toplumun insanlıkdışı olmuş itici güçlerinin, tamamen insani, etken, bilinçli bir tepkiyi olanaksız kıldığı bir tarihsel gelişim aşamasını anlatıyorlardı.

Picasso'nun ve kübistlerin 1907 sıralarındaki yapıtları, insanların bu çöküşüne, çürüyen, gerileyen bir toplumun dağılan, ufalanan güçlerine karşı siyasal ya da toplumsal bir karşı çıkış değildir; ama plastik planda, insanın direnmesinin ya da bir karşı-saldırısının başlangıcını gösterir.

Gerçekliğin ve insan varlığının silinmesine karşı Picasso'nun estetik devrimi, her şeyden önce, sanat yapıtının kuruluşunda istencin önceliğinin insancı olumlamasıdır. İnsanın dünya ile ilişkisi değişmiştir: artık sadece en geçici görünüşleri karşılamak değildir söz ko-

nusu olan; tersine, daha kalıcı, daha güçlü bir şeyde dünyanın ele geçirilişinin etken yanını olumlamaktır: resim, mimari yapısı olan kararlı bir eylemdir.

Bir kez daha yineliyelim: bu aşamada, Picasso'nun başkaldırısı yalnız ve yalnız plastik planda kalmaktadır. O, hem gerçeklik kavramını, hem de güzellik kavramını tartışma konusu etmektedir. Maddeler dünyasının doğal yasalarından bağımsız yeni yasaların resimdeki gerçekliğini belirtmek ve güzelliği tanımlamak için, altı yüzyıllık Avrupa resim sanatının sistemleştirdiği normlardan bağımsız yeni normlar aramaktadır.

Burada, Avrupa'nın güzellik anlayışı normlarını terk ederek zenci sanatı, Amerikan yerli sanatı ya da Polinezya sanatı normlarını almıştır demek boş bir şey olur. Bir dış etki ancak bir bekleyişe ve gereksinime karşılık verdiği zamandır ki gerçekten ve derinlemesine kendini gösterir: dikilen fidan, ancak iç gelişim koşulları bu rastlaşmanın (fidanla toprağın rastlaşması) koşullarını yarattığı zaman «tutar». Yunan-Latin sanatının yeniden keşfedilmesi Rönesansı tanımlamaz: bu keşif sadece, iki yüzyıldır Roman stilizasyonları ve deformasyonlarına karşı eski paganizminki gibi katıksız insani ve dünyasal yeni bir hakikati, yeni bir güzelliği, gotik sanatı ile adım adım ele geçiren sanatçıların insancı dileklerini karşılar.

1867'de ilk izlenimciler için şaşırtıcı bir buluş olan Japon estampları konusunda da aynı şey geçerlidir. Afrika maskeleri ve Benin'in tunç heykelleri için de aynı şey olacaktır: onlarla, Fransız resim sanatına dışardan bir estetik aşılanmamıştır, daha zenci sanatını tanımadan önce Picasso'nun yürüttüğü girişimin parlak bir doğrulamasıdır bu. Yine, resim sanatını XIX. yüzyıl sonunda içinde bulunduğu çıkmazdan çıkarmak için bir yol arayan Gauguin'in, esin aramaya Tahiti'ye gitmesi (ama Polinezya sanatı ile doğrudan rastlaşmasının, onu resimde hiçbir devrime götürmemesi) olayında da bu hakikati doğrulayan bir karşıt-kanıt bulabiliriz: Avrupa güzellik ideali aynen kalmıştır: yaptığı figürler, Polinezya putlarına hiç benzemez.

Tersine, Picasso ile birlikte bir kopma, bir kırılma meydana gelir. Doğrudan doğruya doğadan alınmamış olan öğelerle yeniden bir resim dünyası yaratma arzusu içinde o, daha çok «küre, silindir ve koni» ile doğayı yeniden kurmaya, o kesiksiz stereometrik vücutları terk

etmeye ve dışbükey yüzeyler yerine içbükey yüzeyler kullanarak figürlerini yeni baştan düzenlemeye çalışan Cézanne'ın anlayışını aşmaya yönelmiştir.[9]

Yunan ve Hıristiyan değer ölçüleri terk edildiyseler, bu, yabansıl, (egzotik) geleneklerin basit bir alınışı ile olmamıştır; bu değer ölçüleri, insanın, kurbanı olduğu yabancılaşmaya karşı kendi kendini bulmasına artık elvermeyen bir estetiğin diyalektik iç zorunluluğu ile aşılmıştır: emeğin yabancılaşması ile insana yabancı ve düşman bir makineleşmenin egemen olduğu bir dünyada, devrimci değişme koşullarının henüz elle tutulur derecede mümkün olmadığı bir çağda ressam kaçmaya çalışabilirdi. İster izlenimciler gibi tuvalleri üzerinde ancak en yüzeysel, en geçici, renkli görünüşler yakalayarak olsun, ister dünyanın ve tarihin dışında, Kandinsky ya da Mondrian tarzında soyutluğa yönelmek üzere tamamen biçimci gereklilikler adına bir kurguda (spéculation) bir sığınak arayarak olsun, bu kaçışı deneyebilirdi. Ya da hiç olmazsa plastik alanda, tamamen insani bir resim kurma —ne olduğu gibi doğanın ne de uğranılan yabancılaşmanın yapısıdır bu— olanağını kurtarmayı deneyebilirdi. İşte Picasso'nun açtığı perspektif budur.

Bu yolda, görmüş olduğumuz gibi, yabancılaşmanın yeni toplumsal şekillerine karşı insanı olumlarken, yabancılaşmanın eski, *doğal* şekillerini göğüsleyen halkların deneyimlerini yeniden bulacaktır: Okyanusya, Afrika, Amerika ya da Asya put yaratıcılarını... Söz konusu olan, onların sanatını taklit etmek ya da kaldığı yerden başlatmak değil, temel görünüşü ile onlarınkine benzeyen bir gerekliliğe yanıt vermektir: insanı ezmekle tehdit eden doğal ya da toplumsal birtakım güçlere karşı insanın olumlanması.

Picasso, bu noktadan, salt bu noktadan bir ilkel insana benzemektedir: dünyada bir eşya gibi varolmayı yadsımak ve bir zamanlar ateşin ve aletin bulunuşuyla, şimdiyse sanat yoluyla tamamen insanca varoluş tarzını olumlamak gibi temelden insani bir eylem yönünden.

Picasso'nun ortaya koyduğu plastik sorun, resim sanatının temel sorunlarından birine, XX. yüzyılın ruhuna uygun yeni bir çözüm ge-

---

[9] Cézanne'ın resimlerinin Salon d'Automme'a kabul edilip sergilenişinin ilk kez ancak 1905, sonra ise 1906 yılında olduğunu anımsatmakta yarar var.

tirmektir — bir tuval üzerinde, yani iki boyut üzerinde, artık aldatıcı bir derinlik değil, mekânda hareket halinde olan şekillerin zamandaş görünümlerini algılatmak. Bu, daha derindeki bir sorunun teknik yüzünden başka bir şey değildir. Şekillere, ışığa ve harekete ilişkin çok sayıda algılarımızı bir tek imgede kristalleştirerek bizi, artık edilgenleşmiş bir görsel algının görenek ve alışkanlıklarını tartışma konusu yapmaya, alışılmış algımızın temelindeki eylemi yeniden ele geçirip aşmaya zorlar.

Daha önceleri izlenimciler, özellikle de çok bilinçli bir şekilde Renoir, Seurat, Signac gibi son-izlenimciler, renklerin kimyasal karışımı yerine optik karışımını kullanarak, canlandırılan rengin yalnızca gözümüzde oluşmasını sağlayarak bu yolda bir adım atmışlardı. Fakat *renklerin optik karışımı* bizim gözümüzde kendiliğinden, edilgen bir şekilde oluşuyordu. Oysa, kübist ressamın izleyiciden isteyeceği *biçimlerin zihinsel sentezi,* algıladığımız dünyanın genel düzenlemesinde bizi kendi etkinliğimizin bilincine varmaya zorlar. Altı yüz yıl geçtikten sonra, Rönesansta sistemleşmiş, alışkanlık yoluyla kafamıza çivilenmiş, taşlaşmış alışkanlıkların, algılarımızın sonsuz ve zorunlu biçimleri olduklarına inanır olmuştuk artık. Picasso'nun kübizm girişimi, sorumluluğun bir uyanışıdır. Bu estetik, bir ahlâktır.

1907'de Picasso'nun resim laboratuvarında doğmak üzere olan şey, yeni bir epik sanattır, yani Kahnweiler'in çok güzel belirttiği gibi «akışı değiştirmeye gücü yetmeyen insanın yazgısına boyun eğmesini değil, bu yazgıya karşı gelen insani yüceliğin olumlanmasını» isteyen bir sanat.

İnsanın dünyayla ilişkisine değgin bu epik anlayışı Hölderlin şöyle tanımlamıştır: «Dış görünüşülye naif olan epik şiir, anlamıyla kahramancadır. Büyük özlemlerin eğretilemesidir bu.»

Belli belirsiz doğum sancıları içinde olan XX. yüzyılın, insanlığın o güne kadar tanımadığı en büyük bilimsel ve tarihsel değişimlerin yüzyılı olan XX. yüzyılın büyük özlemlerinin bu eğretilemesi, Picasso'nun yapıtında ilk plastik ifadesini bulur.

Picasso'nun yaptığı büyük dönüş, 1906-1907 sıralarına rastlar. Belki de başlangıç zamanı olarak, Gertrude Stein'ın portresini alabiliriz. İlk seans poz verişten sonra Gertrude Stein'ın ve erkek kardeşinin büyük hoşnutluk göstermeleri anlamlıdır. Picasso 90 seans poz isti-

yordu; sonra bütün çalışmayı sildi ve gitti aylarca taşrada kaldı. Dönüşte, model'in yokluğunda portreyi yaptı; şaşkına dönmüş olan Gertrude Stein, portrenin kendisine benzeyip benzemediğini sorunca, Picasso sakin bir biçimde yanıt verdi ona: «Bir gün siz ona benzeyeceksiniz.» Basit bir öykü değil bu: bir resim anlayışını, resmin gerçeklikle ilişkisi anlayışını buluruz onda. *Alis Harikalar Ülkesinde* adlı yapıtta Alis, kedi tamamen ortalıktan kaybolduktan sonra bile ne yana baksa kedinin gülümsemesini görür. Picasso, böyle bir işe girişir işte: kedi resmi yapmaksızın bir kedi gülümsemesini anımsatmak. Hem, Mallarmé'nin, kübizmin estetik anlayışı ile yakınlığı besbelli bir estetikte formülleştirdiği de bu gereklilik değil miydi zaten? «Kitabın incecik kâğıdına, ağaçların asıl sert tahtasını değil, örneğin ormanın korkunçluğunu, ya da yapraklar arasına dağılmış dilsiz gök gürültüsünü koymaya bak; başka türlüsü, başyapıtlara yön vermiş olsa bile, estetik bakımdan bir hatadır. Derinliklerdeki gururun haklı olarak yükselmiş birkaç taşkınlığı, ayakta kalmış tek sarayın yapısını sarsar; taşların kılı kıpırdamaz, bütün bunlardan sonra sayfalar zor kapatılır.»[10]

Söz konusu olan hiç de tansık değil, tekniktir, ya da daha çok, sanattır. *Gestaltheorie*, bir biçimi oluşturan bütün öğelerin yer değiştirmesi halinde bile bir «biçim niteliği»nin sürüp gitmesi olayına alıştırmıştır bizi. Belki de Picasso'nun estetiğinin özü buradadır: kendi insani varoluşunun derin gerçekliğini anlık dış görünüşlerin ve geçici belirtilerinin dışında, doğal modelden alınmamış, tamamiyle iç öğelerle yeniden yaratmak.

Picasso'nun, maskeler olarak düşündüğü yüzlerin yapısına verdiği önem buradan gelir: maske, hem modelin kendisi, modelin olmak istediği şey, hem de yaratıcının, anlık ve rastlantısal dış görünüşler ötesinde onda keşfettiği ve onda anlatmak istediği şeydir. İşte Gertrude Stein'ın ya da Picasso'nun kendi portresi daha çok bu anlayış içinde yapılmıştır.

Portre dışında maske, figürlere bir duygusuzluk ve kişiliksizlik verir; bunlar, yüz üstün bir gizilgüçle yüklü olmaksızın figürleri bütün içinde toplama olanağı sağlar ve tablonun iç gerilimlerindeki dengenin zararına daha da güç kazandırır ona.

---

[10] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, 1943, s. 250-251.

Andor vadisinde Gosol'da geçirdiği birkaç ay süresince Picasso, kendi resim görüşünün büyük çizgilerini işler, hazırlar. Daha önce Louvre müzesinde eski İspanyol heykellerinde bazı biçimler ve İ.Ö. V. ve II. yüzyıllara ait Osuna bronz heykelleri çok etkilemişti kendisini. Gosol'da, parçalı planlar isteyen, sert bir ağaç üzerine oyulmuş heykelleri andıran figürler yapar. Biri, nispeten klasik tarzda, öteki ise daha şimdiden planların kesilmesi ile çizilmiş olan «oturan iki çıplak kadın»daki bu yanyana konuş, yeni açılan yolda bir nirengi noktasıdır.

Bir bildiri değerinde olan *Avignon'lu Kızlar*, 1907'de, bir tek yapıtla, bu yeni yönü kendisinde özetleyecektir.

Yön değişikliği o derece tamdır ki, bütün yenilikler: vücutların çizilişi, kompozisyon, tablo alanı, aynı zamanda formülleştirilmiştir.

Hazırlık çalışmaları ve eskizler, yüzlerdeki ve figürlerdeki başkalaşım evrelerini izlememize yardım ederler. Başlar, insanlığın ilk görünüşlerini anımsatır: geometrik bir ovallikte Afrika maskeleri, boş göz çukurları ve Mısır tarzındaki gibi profilde cepheden görünen gözler. Vücutlar, kesin planlar halinde parçalanmıştır. Eğriler, giderek bir kristalin keskin çizgilerine benzer doğrulara bırakmaktadır yerini. Biçimler, bireysellikten ve geçicilikten kurtarılmıştır.

Kompozisyon, basitleştirilmiş büyük çizgiler üzerine kurulmuştur; bunlar kontur değildirler artık, içinde figürlerin, kumaşların aynı niteliğe bürünür gibi göründüğü, parçalara bölünmüş bir tek prizmanın sınır çizgileridir. İnsan vücutları, tablo alanında kaynaşmıştır; fon ise, kişilerle aynı yapıdadır. Bir tek bütünün parçalarıdır bunlar. Tablonun birliği, katı cisimlerin ve onları çevreleyen şeyin karşılıklı etkisinden doğmaktadır; onları çevreleyen bu şey bir boşluk değil, vücutlar kadar canlı bir gerçekliktir. Artık, varlıkların ve tablo alanının bir tek ritme uyacağı bir tek güçler alanı vardır. Bir denge varsa o da tablonun kendi dengesidir yalnızca, figürlerin değil.

Bu tek alan, kararlı bir şekilde hacimliliği ve rölyefi (kabartma) bir kenara iter. Tablonun yüzeyinde göçüklükler yoktur. Tam tersine, öyle bir izlenim yaratır ki, bu kristalin kesik küçük yüzeyleri tuvalin planından başlayarak ileriye, bize doğru fırlıyormuş gibi görünür; sanki biz tablonun içine girmişiz gibi olur. Yüzler üzerindeki birkaç tarama çizgi ya da pembe veya kiremit rengi boyalardaki birkaç nüans ayrımı planların birbirine bakarak ileri kayışlarını göstermeye yeter.

Picasso'nun kendisi, 1908'de, dostu heykeltraş Gonzales'e şöyle söylüyordu: «Renkler, eninde sonunda farklı perspektiflerin işaretlerinden, bu ya da öteki yanın eğilmiş planlarından başka birşey olmadıkları için, bu resimleri parça parça kesip sonra renklerle verilen işaretlere göre yeniden bir araya getirsek bir heykel elde ederiz.»

Avignon'lu Kızlar, sanat tarihinin bir eşine daha rastlamadığı tam bir kopma, köklü bir yenilenme diyebileceğimiz kübist devrimi başlatmıştır.

Bu tablo üzerinde yapılan ilk incelemeler gösterir ki, Picasso, kompozisyonda Cézanne'dan ve onun *Banyo Yapanlar* tablolarından esinlenmiştir, ama Cézanne'ın girişimini daha ileriye, gerçek bir nitelik değişimi elde edecek kadar ileriye götürmüştür; önce, doğal şekillerden kopuşu sonuna kadar götürmüş, sonra, temel öğeleri doğrudan gerçeklikten çıkarılmamış bir anlatış içinde insan tipleri yaratmış, nihayet öyle planlar kurmuştur ki, göz çoğu kez tuvalin yüzeyine çekilmiştir.

Şimdi artık, çözümleyici kübizm ve bireşimci kübizm gibi iki zamanda gelişen bu artistik devrimin sonuçlarını açabiliriz.

Önce çözümleyici kübizmin çıkış noktası, bakma'nın bir eylem olduğudur: öyle bir eylem ki, biz o yolla tabloyu, birçok görünüşleriyle, çelişmeleriyle, iç gerilimleriyle bir bütün olarak yakalar yakalamaz, edilgen seyirci durumundan çıkarız artık. Tabloyla, ressamın yarattığı nesne ile ilişkimiz, bir eylem ilişkisidir; sanatçının parçalara ayırmış olduğu şeyin birliğini kendimizde yeniden yaratmak için çaba gösteririz.

Edebiyatın kanatları altından kurtulmuş olan resim sanatı, kendi özerkliğini kazanmıştır.

Bir zamanlar, resim ile resim olmayan şey arasında var olan diyalektik gerilimler: doğa mı, öykü mü, görünüm mü yoksa olay mı gibi şeyler, resimde iç gerilimler haline gelmiştir. Dilin gerekleri ile imgenin gerekleri; sanat gereci (çizgi ya da renk) ile getirdiği bildiri; tablonun (önce anlamının tabii) koyduğu soru ile getirdiği mitsel, geleceğe dönük yanıt arasındaki gerilim.

Çözümleyici kübizm bu noktaya gelince kendi uzantısı ve aynı zamanda karşıtı olan bireşimci kübizme döner.

Bu geçiş 1908 ve 1909 dolaylarında olur.

D. H. Kahnweiler'in yaptığı gibi, Picasso'nun, «sıkı disiplinli bir akım olarak başlayan kübizmi, bir özgürlük öğretisi haline çevirdiğini» söyleyerek bu aşmanın tanımlanabileceğini sanmıyorum. Anarşist bireycilikle karıştırılmaması gereken bir özgürlük anlayışında, disiplin ve özgürlük, zıtlaşmak şöyle dursun, birbirisiz edemezler. Oysa kübizmdeki bu dönüş, daha çok, soyuttan somuta (şurası iyice anlaşılmalıdır ki burada söz konusu olan, plastik soyutluktur, kavramsal değil), tümelden tikele geçmekten ve çözümleyici kübizmin devam ettirdiği Cézanne'ın yolunu ters yönde izlemekten ibarettir. Çözümleyici kübizm, dış gerçekliğin temel yapısal öğelerini çözümleme yoluyla açığa çıkarıyordu. Şimdiyse, bireşim yoluyla, biçim ve renk öğelerinin yardımı ile, ancak şu ya da bu yanlarıyla doğanın alışılmış nesnelerini anımsatan, fakat belli organik bütünler halinde nesneler yaratmaktır söz konusu olan. Bu dönüşümün açıkça bilincine varan ilk kimse olan Juan Gris'in yazacağı gibi: «Tablomu düzenlemekle işe başlıyorum, sonra nesneleri niteliyorum. Amaç, gerçekliğin bir nesnesi ile karşılaştırılamayacak yeni nesnelerin yaratılmasıdır; bireşimci kübizmi çözümleyici kübizmden ayıran şey, kesinlikle budur.»[11]

Doğa'nın dünyası ile ressamın yaratışlarına kaynaklık eden dünya arasındaki bu zıtlığı gizemciliğe bir dönüş olarak görmemeli. Bu yaratılan nesnelerin kaynağı, yüce bir öte dünya, sözcüğün gizemli anlamı ile bir «doğaüstü» değildir.

Picasso'daki bireşimci kübizm bunu açıkça gösterir. Bireşimci kübizmi soyut sanata götürmek tehlikesini gösteren bu eğilime kapılmamak için Picasso ve Braque, bu dönemdeki tablolarına, 1908 ve 1909'a doğru, kullanılagelen nesnelerin dünyasından doğrudan doğruya alınmış, ya da düpedüz taklit edilmiş öğeler koyarlar. İlkin Braque, çok simgesel olarak, resmi gerçeğe bağlamak arzusunu çocukça bir tarzda ifade etmek ister gibi tuvallerinden birinde, göz aldanmasıyla resmin üzerine çakılmış gibi duran bir çivi yapmıştı. Sonra bunlar, yapıştırılmış kâğıtlar ya da yalancı odunlar, yalancı mermerler, betonlu kabartma köprüler oldu. Picasso, 1909'da, *Piyano* adlı bir natürmort'da, ışık-gölge kullanmayı reddettiği fakat rölyeften de yoksun

[11] *A.g.y.* s. 255.

kalmak istemediği için tuvalin üzerine alçıdan çıkıntılar yapıştırıyor ve bunları tam da kendi renklerine göre boyuyor, tıpkı bir sığ-rölyefte olduğu gibi gölge-ışık oyunlarını ışığın kendisine bırakıyordu. Bu girişimler başarısızlığa uğrayacaktı enikonu. Ama yalnızca soyutta, ya da bireşimci kübizmin en kapalı dönemindekiler gibi hemen hemen anlaşılmaz simgeler, figürler içinde yitmemek arzusuna değil, aynı zamanda eşyaların kendilerini şaşırtıcı anlamlar taşıyan nesnel eğretilemeler olarak kullanmak arzusuna da tanıklık ediyordu.

Bu alanda en başarılı sonuçlar, çok daha sonra heykelcilikte elde edildi: kürekten yapılmış bir turna kuşu heykeli; eski bir musluk ve iki çatal heykeli; bir eyer ve bir bisiklet gidonu ile yaratılmış acayip, masalsı bir hayvan heykeli; karın kısmı eski bir sepet üzerine kalıplanmış bir keçi heykeli.

Günlük amaçlarından koparılmış, nesnel eğretilemelere dönüştürülmüş en sıradan nesnelere şiirsel bir yaklaşım yoluyla ortaya şaşırtıcı anlamlar ve bir güzellik kıvılcımı çıkarma sanatı, Picasso'nun sanatının değişmez niteliklerinden biridir.

Apollinaire'in, beklenilmedik çağrışımlardan çıkarılan etkiye dayalı bir şiir sanatı, burada, resimdeki eşini bulmaktadır. Lautréamont: «Bir kesi masasında, bir şemsiyeyle bir dikiş makinesinin rastlaşması gibi güzel bir şey» diyordu. Gerçeküstücülerce çok tutulan bu «nesnel humor», plastik olarak Picasso tarafından gerçekleştirilmiştir.

Fakat bireşimci kübizmin açtığı yolda, ritmin üstünlüğü, soyut sanata doğru sürüklenmek tehlikesini doğuruyordu: anlaşılırlığını az çok yitirmiş olan nesne-tablo, bir bulut, bir dalga ya da bir kristal güzelliğindeydi artık. Juan Gris, düzyazının karşısında şiir ne ise, eski resim karşısında da bu tür resmin öyle olacağını söylüyordu: Guillaume Apollinaire şöyle ekliyordu: «Bu kadar katıksız plastik kaygıların bizi, edebiyat karşısında müzik ne ise, resim sanatında da o olacak olan tamamiyle yeni bir sanata götürüp götürmeyeceğini soruyorum kendi kendime.»

Ya, böyle bir tablo karşısında «Neyi anlatıyor?» diye sorulursa? Verilecek tek yanıt: «Onu yapan kimseyi anlatıyor»dur. Bir tablonun konusu, böyle bir gidişin diliyle söylersek, doğadan bir görünüş değil, yaratıcı eylemi içinde sanatçının kendisidir; bununla yürekten sevincini dile getirir.

Buraya kadar yaptığımız gibi bu yeni dönemi de bir şiirle noktalayalım ve onda, başka zamanlarda ve başka yerlerde de kendisini kabul ettirmiş olan bir sanat yönü olduğunu göstermek için XIV. yüzyıl Çin kuramcılarından Tang Heu'nun, Song çağına ait bir resmin ipek tomarı üzerine yazdığı şu dizeleri anımsatalım:

Gizlisiz saklısız aç gönlünü
Fırçan esinlensin.
Yazmak da çizmek de hep aynı yola çıkar:
İçindeki iyiliğin açığa vurulmasına
İşte iki arkadaş size:
Bir yaşlı ağaç ve bir uzun bambu;
Değiştirdi onları, özgürce çizen el.
Bir anda bitirildi yapıt.
Eşsiz bir anın cisimleşmesi,
Yüzyılların hazinesidir bu,
Bu tomar açılınca bir sevgi duyar insan
Sanki yaratıcının kendisini görmüş gibi.

Nesneyi yeniden elde etmek için izlenimciliğe karşı çıkmış olan kübizm, yeni bir diyalektik dönüşle, tıpkı izlenimcilik gibi, kendi silinişine ulaşıyordu. Picasso, bir kez daha, bilerek seçilmiş bir formülün bütün olanaklarını tükettikten sonra bunun son sınırına kadar gitti, ama Piet Mondrian'ın yittiği soyut çıkmazına dalmamasını da bildi.

Picasso, kurtarıcı bir eğilimi saçmaya kadar götürmez; çünkü o zaman bir basmakalıplığa ve köleliğe döner bu eğilim.

O, geçmişi silmek ya da yadsımak için değil, tersine, her önemli devirde resim sanatının büyük, biçimsel gereksinmelerinin apaçık bilincine varmanın, hiç de geçmişi gözü kapalı olarak taklit etmeyi gerektirmediğini, fakat bu bilinçleşmenin sonsuz yenileşme olanaklarını kendi içinde taşıdığını göstererek bir yol ya da bir sürü yeni yollar açmıştır.

Yani Picasso, fütürüstleri ve biçim düşmanlarını, kendisinin ortaya attığı formüller üzerinde oyalanmaya bırakır. O, «Sanat, duyarlıktan başka elle tutulur hiçbir şeyin kalmadığı bir çöle varıyor» diyen

Malevitch gibi düşünmüyor. O, Kandinsky gibi, «Yaşanan hayatın ruhsuz özünden vazgeçmek» istemiyor.[12] O, Bazaine gibi, sanatın yalnız «soluk alınmaz bir dünyada soluk alma isteği»[13] olduğuna inanmıyor. Umutsuzluk, Picasso'nun sanatının üzerinde boy attığı kara toprak değildir. İşte onu, soyut sanattan temelden ayıran şey budur.

Picasso, sanatına, tinsel içsellik bahanesiyle, gerçek dünyadan bir kaçma aracı olarak bakmaz. Dünyaya açık kalır ve elde edilen görgüyle zenginleşmiş olarak, Diaghilev'in bir balesinin dekorlarını yapmak için 1917'de Cocteau'yu da beraberinde götürdüğü bir İtalya yolculuğundan dönüşte, sanatında bir klasik dönem açmakta duraksamaz.

Stravinsky ya da Max Jacob portreleri, Ingres'in desenlerindeki sadeliği düşündürür insana. 1914-1918 savaşının onu sürüklediği yalnızlık içinde az resim yapar; ilk bakışta herkesçe anlaşılabilir tarzıyla, insanlarla, eşyalarla daha dolaysız bir ilişki arıyor gibidir. Mavi döneme ait tablolarındaki eşyaların varlığını ve canlıların sıcaklığını arayan, onların konturlarını bir sevgi ya da okşama devinimi içinde birleştiren ellerin içe dokunan çırpınışları onun şimdiki tutumunu simgeler: daha anlaşılır bir biçimde ona geniş bir çevre kazandırmakta ve onu yalnızlığın işkencesinden kurtarmaktadır. Anlaşılmak ve yalnız kalmak gibi bütün tehlikelerine karşın Picasso, araştırma dönemlerine bütün gücüyle dalar.

Yaratıcılığının, uzun bir gelenekçe kutsal sayılan değerlere dayandığı bu yatışma ve dinginlik dönemi, savaşın ertesinde daha da uzar. Bir gerileme, bir çekilme ve eskinin basit bir taklidi söz konusu değildir. Picasso, eski kaynağa başvurur, ama daha önceki deneyiminin zenginliği ve gücü ile... 1919'da *Uyuyan Köylüler*'i çizer ama, bu havasıyla *Türk Hamamı*'nı andırmasına karşın bir Ingres değil, fakat daha çok şiddetin son kertesine kadar itilmiş bir Michelangelo yaratısıdır. Bu yıllar süresince fırçası, kayada ve balçıkta kök salmışa benzer dişi ve erkek devler doğurur: bir tek ortak temayı işler onlarla ve bu ortak temadan ancak, bu dönemin ortak «analık» tema'sını işleyen birçok tabloda, insanın aşk ve sevecenlik karşısındaki tavrını anlatmak için ayrılır.

---

12 Kandinsky, *Du spirituel dans l'art* (Sanatta Ruh), s. 28.

13 Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (Günümüzde Resim), s. 83.

Bu devler, koca masal hayvanlarına özgü bir güç ve şehvetle topraktan çıkmış pagan tanrıları gibidir.

Fakat bu klasik dönemde, Picasso'da bir «evrim»in belirtisini aramak boş olur. Onda bütün yaratış eylemleri aynı merkezden çıkar, bunun için de onun yapıtlarında aynı dönemde birbirinden farklı ve hatta birbirine zıt anlatım biçimleri yanyana bulunabilir.

Başka herhangi bir dönemden daha çok bu dönemde Picasso'nun yaratışındaki bir değişiklikten söz edilemez. Klasik betimleme ya da kübist yapı, aynı mimari gereksinmeleri anlatmanın iki değişik biçimidir, ama bazan sadece plastik yasalara boyun eğerek katıksız bir halde, bazan da *aynı zamanda* doğa'nın yasalarına boyun eğerek...

Plastik sanatlar, iki kutup arasında durmadan gidip gelir: taklit ve müzik. Bir yanda gözbağcılık, öte yandaysa soyutlama sanata pusu kurar. Picasso, hep bu ikisi arasındaki dengeyi tutma savaşını vermiştir; onun kübizmi, nesneyi safdışı etmez ama nesnenin kölesi de olmaz.

Klasiklerin verdiği ders burada yine ortaya çıkıyor: onların tablolarında büyük olan şey, betimlemedikleri şey değildir her zaman. O büyüklük olmasaydı, bugün artık Hıristiyan olmayan kimseler, temaları salt dinsel olan yapıtların karşısında nasıl hâlâ coşku duyabilirlerdi? Bugün bir dogmanın ötesinde, insani bir analık duygusu ile içimi titreten Rafael'in *Madonna'sı* ve *çocuk İsa*'sı için ne söylenebilir; ya, kurşuni morumsu ışıklarıyla, mavimsi parıltılarıyla, köşeli, kenarı tırtıklı şekilleriyle, bağıran renk düzensizlikleriyle, aziz Jean de la Croix ya da azize Thérèse d'Avila'daki ruhani havayı veren El Greco söz konusu olunca, gizemciliğin her türlüsüne yabancı olsak bile, böyle yapıtların bizi çarpışını nasıl açıklayabiliriz? Betimlediği konudan bağımsız olarak bizi heyecanlandırabilen şey, bir insani varoluşun, bir plastik dilin etkililiğinden başka ne olabilir?

Aynı gözlemi, bu uç örnekler dışında, herhangi bir yapıt için de yapabiliriz: Poussin'in *La Chèvre Amalthée*'sini ya da *La Reddition de Bréda*'sını alalım. Bize anlatılan olay hiç duygulandırmaz bizi; Cézanne'ın meyva tabağı ya da Picasso'nun tütün paketi kadar temelden farksızdır gözümüzde.

Eğer tablo bizim üzerimizde büyüleyici bir etki yaratıyorsa bu, bir müze rehberinin bizde can sıkıntısından başka birşey uyandırmadan

bütün ayrıntıları ile anlatabileceği konuyla ilgisi olmayan nedenler yüzündendir. Tablodaki olayı öğrenmek istesem, bunu en değersiz tarihçi bile en dâhi ressamdan daha iyi anlatır bana.

Yapıtın kendi estetik niteliklerine gelince, modele ya da öyküye az ya da çok uygun olmalarıyla kendilerini ortaya koyabilirlerse de, herhalde tabloyu temelde yapan şeyler bunlardır. Çizgilerin ve açıların, renklerin ve tonlardaki açıklığın-koyuluğun birbiriyle zıtlaşma ve uyuşma biçimine; güç ya da simetri merkezlerinin ritmik kuruluşuna, gözün önünde açılan dinlendirici ya da şaşırtıcı yola göre yapıtın anlatmak ve uyandırmak istediği heyecanı işleyen, bu estetik niteliklerdir.

Picasso'nun klasik biçemde denilen yapıtları bile büyük bir çeşitlilik gösterirler: 1915-1920 arası «*Ingresvari*» desenler ile 1920-1923 yıllarının, parlak göklere yaslanmış dev figürleri ya da *Üç Melek* gibi XVI. yüzyıl manierizm'inden esinlenmiş tek renkli (monochrome) yapıtların ince zarafeti ne kadar farklıdır birbirinden!...

Fakat bu dönemde Picasso'nun yapıtlarında görülen bu çeşitlilik, bu klasik varyantlarından da öteye gider.

1925'ten 1935'e kadar bu döneme ait yapıtlarda, Picasso'da yaratışın değişmez yasalarından biri olan bu şaşırtıcı eşzamanlılıkla birlikte, alttan alta bir kendine güven ve sevinç akımının yüze çıkışı vardır: renkli camlardan yapılmış pencerelerdeki kurşun döküm gibi siyah çizgiyle iyice belirtilmiş o nefis arabesklerde; çekicilik ve şehvet yüklü eğrilerle çevrili 1932'nin *Düş*'ünde; 1931'in o eşsiz *Tek Ayaklı Masa Üzerinde Natürmort*'unda ya da ışığın, renkli camlı pencerelerdeki gibi tuvalin arkasından geliyora benzediği 1933'ün *Merdivende Çiftçi Kadın*'ında olduğu gibi.

Bir rölyefle ve en az bir deformasyonla klasik tarzda işlenen devler çağı, onun yapıtlarında, küçük geometrik parçalarla, tekdüze renklerle çizilmiş 1917'nin *İtalyan Kadın*'ı gibi parlak renkli tuvallerle ya da bireşimci kübizmin başyapıtlarından biri olan 1921'in *Üç Müzisyen Maskesi* gibi tipik kübist kompozisyonlarla çağdaştır.

Artık açılmakta olan döneme, Picasso'nun gerçeküstücü dönemi de denemezdi. Etkiler, onda ancak bir iç gereksinim tarafından çağrıldıkları ya da derin çizgiler oluşturdukları ölçüde kendini gösterir.

Gerçeküstücülerce, daha üstün bir gerçekliğe açık bir giriş, bir yol

olarak düşünülen bilinçaltının yüceltilmesi; rastlantının, sayıklama, sanrı ve düşün keyfi çağrışımlarının alabildiğine kullanılması, bütün bunlar Picasso'ya derinden yabancı şeylerdir.

Buna karşılık, güçlü bir cinselliğin, arzunun ve öfkenin tepilerinin sanatçı yaratıştaki önemi, Picasso'da, aynı zamanda klasik ve kübist dönemin bittiği 1925 dolaylarında başlayan yeni dönemde kendini gösterir.

Daha çok atölye tema'sı üzerine çizdiği natürmortların en güzellerinden olan bazıları —yeni bir çıkıştan önce, çalışma içinde kendi içine kapanış anını anlatıyormuş gibi— daha önceki buluşlarının bir çeşit bireşimini yapar. 1925'in *Antik Başlı Natürmort*'unda, katıksız bir antik profil, aynı yüz maskesi, çözümleyici kübizme ait bir kompozisyon, çok gerçekçi tarzda çizilmiş bir gitar ve adamakıllı stilize edilmiş başka şeyler, bütünün güçlü birliğini ve uyumunu hiç bozmaksızın aynı zamanda bulunurlar.

Bu durgun içe kapanış anından başlayarak acayip yaratıklar birden profiller halinde ortaya çıkar: bir tür zorlu humorun yatıştırdığı umutsuz bir çeşit öfkeyle doğmuş gibidirler. Tristan Tzara: «Kısmen Alfred Jarry'den, kısmen Goya'dan gelme bir humor dikkate alınmazsa, Picasso'nun, eşyalara ve varlıklara ilişkin görüşünü dayadığı bazı abartmaların hatta yıkmaların yanlış anlaşılacağını» ileri sürüyor.

Picasso'nun bu dönemdeki en tipik yapıtlarından biri, 1930'da yaptığı «*Plajda Oturan Kadın*» adlı tablosudur: peygamberdevesini ve onun simgelediği inatçı miti anımsatan kıskaçlı başıyla erkek yiyen bir dişi robot; göğüsleri, sırtı ve kollarıyla bir mekanik dişi. Bu tablo, insanda uyandırdığı korkuya karşın, güçlü çizgileri, tatlı renkleriyle —yaldızlı kirli sarı, gri eflâtun— kapana girmiş devin gevşeyip dinlenişini dile getirir, yine de.

Bundan böyle yapıtlarına iki tema egemen olacaktır: hareket ve dev temaları.

1925 tarihli *Dans* tablosu, yeni bir çıkışı işaret eder. Bu tabloda insan vücudu, anımsattığı, gittikçe daha çılgınlaşan hareketlerin işaretlerinden başka birşey değildir: soldaki dansöz, sarhoşça eğilip bükülüşü, canavar dişleri, şiddetle kasılmış çehresiyle, *Avignon'lu Kızlar*'daki plastik ataklarını çok ötesine geçer.

Picasso'nun şu iğneli sözleri, bütün diğer dönemlerden çok bu dö-

neme uygun düşer: «Tablolarım, yıkımların bir toplamıdır» der. Bir ikon kırıcının gerçek öfkesiyle, evrenin alışılmış biçimlerine çullanır.

Balzac'ın *Bilinmeyen Şaheser*'inin resimlenmesi için hazırladığı bir dizi gravürün, başka zamana değil de bu döneme ait oluşu dikkat çekicidir; Balzac'ın bize, «araya araya, aradığı şeyden de kuşkulanmaya kadar varmıştı» diye anlattığı yaşlı üstad Frenofer'in acılarını kendisine çok yakın buluyormuş gibidir o sıralar.

1930'da Ovidius'un *Başkalaşımlar*'ının klasik üslûpla resimlemesinde bir an yatışır gibi olur. Başkalaşımlar tema'sı, yapıtlarındaki bir dönemi belirtir: acı ve öfke içinde meydana getirdiği çılgın yaratıklar, devler dönemini.

Her şey tamamen değişebilir; o zamansa coşku içinde, şekillerde olağanüstü bir gelişme meydana gelir. En beklenilmeyen şişkinlikler, en olanaksız bükülmeler, anatomiye ve doğanın yasalarına durmadan meydan okurlar, ama hep tüme, organik bir bütünlüğün canlı birliğini veren yapıcı bir istencin yasasına boyun eğerler.

Yine o günlerde, bir yandan da alabildiğine sakin, duru yapıtlar ortaya çıkar.

Aynı bunaltı, aynı kırıcılık, yıkıcılık ve acı duygusu, Picasso'nun o zaman, Matthias Grünevald'ın Isenheim kilisesinde mihrap arkalığının orta panosundaki Çarmıha Germe sahnesinin en korkuncu karşısında daldığı düşüncelerde ifadesini bulur.

Picasso, eski ustalardan pek çok kopyalar yapacak; dahası, fırça elinde, bu yapıtlar üzerinde uzun uzun düşünecek: böylece, Cranach'tan başlayarak yeni Greco'lar, Poussin'ler, Vélasquez'ler, Delacroix'lar, Courbet'ler yaratacaktır; fakat işe, 1930'da inatçı Golgota imgesi ile başlamış olması anlamlıdır. Bu seçim, içindeki karışıklığı açığa vuruyor.

Bu dönem, en yüksek noktasına ve aynı zamanda bitiş noktasına, 1935 yılındaki *Minotauromachie* resmiyle varacaktır.

Picasso, bu resimde kendi yaşamının ve çağının en büyük mitini yaratmış gibidir.

Her şeyden önce, ruhçözümcü yorumu: Dr. Yung'tan sonra, bu tabloda sadece erotik eğilimlerin yüceltilişini gören Cult G. Seckel'in yorumunu yerli yerine oturtmak gerekir: günlük, aydınlık güçlerle, ge-

cenin yeraltı dünyasının simgesel karşılaşması; göğüsleri çıplak kadın matadorla anlatılmış olan kadın fikri ile, karanlıkların ve kanın gücünü temsil eden ve yüce Eros'un simgesi çocuğun elindeki muma boş yere saldıran Minotaure'ın karşılaşmalarında «insan ruhunda, ışığın ve karanlıkların ezeli birleşmelerinin yaratıcı eylemine» tanık olacağız. Sanatçının etkinliğine ilk hızı veren erotik itişler ne olursa olsun, bir kez daha anımsatmak yerinde olur: bir sanat yapıtı bir bileşke değildir, onu uyandırmış olan güçlerin basit bir toplamı durumuna indirgenemez.

Toplumbilimsel açıklama, yani toplumsal ve politik gerekirciliğin açıklaması da toplumsal gerekircilikle açıklama kadar yetersizdir. Hiç kuşkusuz 1933'ten, Hitler'in iktidara gelişinden beri dünyada kendini gösteren savaş tehlikesinin farkına varan Picasso, şimdiye kadarkilerden daha köklü bir hesaplaşma anının geldiğini hissetmektedir: yalnızca geleneklerle ve plastik değerlerle değil, kendisine yaşamın ve tarihin bilincini kazandıracak olan düzenle ve dünyanın tüm düzensizliğiyle bir hesaplaşma olacaktır bu. Kahnweiler 1933'te Picasso'nun, «*İ*horatius'ların Yemini» tablosu karşısında kendisine, yalnızca yeni bir plastik görüş için savaşımda kişisel sorunlara değil, o sıralarda bütün insanların karşısına çıkan bunaltıcı sorulara da bir yanıt olacak olan bir resim sanatından söz ettiğini anlatır.

Ama yine de *Minotauromachie*'de, faşizme karşı özgürlük savaşının bir alegorisini görmek hata olurdu.

Picasso'da desen ya da resim, bizi asla tablonun gerisine gizlenmiş, ya da başı, düşünceleriyle birlikte bir filozofun başı, eli ise bir düşünceyi anlatmak için bir çizgi ve renk demetini kullanan bir ressamın eli olan yarı insan-yarı hayvan bir kişi yoluyla soyut olarak işlenmiş bir kavrama götürmez.

Picasso'da anlam, kendini, tuval planı üzerinde gösterir; düşünceyse onun ne öncesinde ne de ona üstündür: çizgi ya da fırça darbesinden ayrı birşey değildir o.

Minotaure, bir bunaltıyı anlatmaz; bu bunaltının *kendisidir* o. Ayakları altına aldığı ya da üzerine saldırdığı aydınlık güçler, çocukla, çocuğun elindeki çiçeklerle veya ışıkla «anlatılmamıştır»; onlar, tıpkı ruhun vücuttan ayrılamayışı gibi doğrudan doğruya kendilerinden cisimleşirler.

Bunun içindir ki *Minotauromachie* tablosuna, bir mit: yani ne ruhçözümcü bir simge ne de toplumbilimsel bir alegori değil, ideal gücünü ve içkin (immanent) ahlâkını kendinde taşıyan plastik yaratış olan canlı ve eşsiz büyük bir fikir dedik biz.

* *
*

1936'dan sonra, İspanya cehennemi... *Hayır*, bir kez daha *evet*'ten önce geliyordu. Fakat Picasso'nun başardığı diyalektik sıçrayış, önemi bakımından öncekileri aşıyordu. Buraya kadar, büyük sanatçılardaki içgüdüye özgü bir kavrayışla çağının derindeki nabız atışını hissetmiş ve bunu bir sıra plastik devrimlerle dile getirmişti. İspanya'daki, kendi İspanya'sındaki savaşın, karşısına çıkardığı soruna Picasso, yalnızca yeni bir plastik görüşle yanıt veremezdi artık. Kuşkusuz, onda, aşk gibi öfke de, kesinlik gibi bunaltı da zorunlu olarak plastik bir biçim altında ortaya çıkıyordu. Ama yapıtını bu olayın —İspanya iç savaşı— düzeyine çıkarması için, şimdi, yalnız ressamlığını değil, bütün yeteneklerini, olanca varlığını ortaya sürmesi gerekiyordu.

Katolik yazar José Bergamin o zaman şu kehanette bulunuyordu: «Picasso'nun bugüne kadar olan resimlerini, gelecekteki yapıtlarına bir giriş olarak kabul ediyorum... Bugün içinde bulunduğumuz İspanyol bağımsızlık savaşı, Picasso'yu, bir zamanlar Goya'da olduğu gibi, kendi resim, şiir ve yaratıcılık dehasının tam bir bilincine ulaştıracaktır.»

Gerçekten de Goya'nın yolunu izledi o: o da, *Savaşın Felâketleri*'ni çizdi; ve bu *Franco'nun Düşü ve Yalanı* adını verdiği büyük bir suçlama belgesi oldu. Sonra kendi *Dos de Mayo*'sunu çizdi: bu da *Guernica* oldu.

1936'da Paul Eluard, Barselona'da Picasso'nun 1902'den beri ilk sergisini açmaya İspanya'ya gitti. Dönüşünde, Picasso'nun öz duygusunu ifade ederken şöyle söylüyordu Paul Eluard: «Bütün şairlerin, öteki insanlarla, toplumsal yaşamla iç içe olduklarını açıkça söyleme hak ve görevine sahip oldukları zaman gelmiştir artık»; arkasından,

Picasso'nun resimlediği *Les Yeux fertiles* (Yaratıcı Gözler) adlı şiir kitabını yayımlıyordu.

Picasso, daha ilk günden başlayarak açıkça taraf tutar. Franco'cu asiler, Picasso'nun da kendilerine katıldığı haberini ortalıkta yayarken, o, cumhuriyetçi İspanyol ressamlarının sergisi sırasında Newyork'ta bir bildiri yayımladı. Bu bildiride: «İspanya savaşı, gericilerin halka karşı, özgürlüğe karşı açtığı bir savaştır. Benimşe bütün sanat yaşamım, gericiliğe karşı, sanatın ölüşüne karşı devamlı bir kavgadan başka bir şey olmamıştır. Bir an için bile olsa benim, gericilikle ve kötülükle uyuşabileceğim nasıl düşünülebilir?» der ve «İspanya'yı bir acı ve ölüm deryasına sokmuş olan askerî kast'a» olan nefretini dile getirir. Daha ileriki günlerde şunları ekleyecektir: «Daima inanmışımdır ve hâlâ da inanıyorum ki, tinsel değerlerle yaşayan ve çalışan sanatçılar, hedefi, insanlığın ve uygarlığın en yüce değerleri olan bir çatışma karşısında tarafsız kalamazlar ve kalmamalıdırlar.»

İspanya Cumhuriyeti onu Prado Müzesi müdürlüğüne getirir ve ondan 1937 Paris uluslararası sergisinde İspanyol pavyonunu dekore etmesini ister. Bu isteğe verilen yanıt, *Guernica* olacaktır.

Picasso, tema olarak, Biscaye'daki küçük Guernica kentinin, 28 Nisan 1937 günü Hitler'ci ve Franco'cu uçaklar tarafından bombalanmasını alırken, olayları anlatmaz. Hatta tablosundan her türlü öyküyü çıkarır. Faşizmin insana saldırısını canlandırır ve 3,5X7,80 m.'lik bu panoda çağımızın bir çeşit mitsel portresini çizer.

Bir kez daha yineleyelim: söz konusu olan, bir simge ya da bir alegori değil, bir mit'tir. Anlam, tablonun dışında, bir söylevle özetlenebilecek cinsten değildir. *Anlam biçimle içiçedir, ondan ayrı değil.* Orada, rengin acı, çizginin dehşet ya da öfke olması gerekiyordu; yapıtın aynı zamanda hem bir yargı, hem de insanın, sonunda galip gelecek insanın haykırışı olabilmesi için kompozisyona iyice egemen olunması gerekiyordu.

Tabloda bir katliam sahnesi verilir. Bir sahne, sözcüğün gerçek anlamıyla, perdesi henüz kalkmış, fakat eski büyük mitler gibi, ana olayın ve tikelliğin üstünde kurulmuş bir oyun gösterilir. Biz ne bir evin içindeyizdir, ne de dışında; ışık, ne gün ışığıdır ne de gece; ve ölü mahzenin ayrıntılarını ortaya koyan soluk ışık ışınlarının güneş ışığı mı, yangın alevlerinin yansısı mı, bir lamba aydınlığı mı yoksa

tablodaki şeylere bir bakışın sabitliğini veren bu korkunç açıklık mı olduğu söylenemez.

Bu bir tarihsel resim değildir; parça parça edilmiş biçimsiz etler arasında, insan şekilleri hayvan şekillerine karışır. Solda, kollarında ölü bir çocuk taşıyan kadının haykırışı, belli bir ananın haykırışı değil, insan acısının evrensel bir simgesi gibidir. Ölen savaşçının, bir kılıç parçası üzerinde, çiçeklerin kısacık ve yakalanmaz yaşamı içinde sıkılmış yumruğu bir bozgun hareketi değil, yine söndürülmez bir yaşama ve yenme arzusunun belirtkesidir. Aynı şekilde, çeşitli perspektifleri ustaca kullanarak, parçalanmış böğürleri gözönüne serilmiş can çekişen atın korkunç kişnemesi; o kadının can çekişme çığlığı; boşlukta asılı duran canlı meşale; canlı bir soru işareti gibi uzamış vücuduyla bir başka figürün ileri atılışı; ve nihayet gözyaşları içinde allak bullak şu gözler... Acının her biçimi, korkunun her biçimi yakaladığı vücudun şeklini bozar, insanlıktan çıkarır, budar: sanki savaş, geçici bir zaman için bir karışıklık değil de, yaşamın karşısına biçimsiz ve korkunç bir *karşıt-doğa*[14] dikerek, eşyaların kendi yasasına bir varıştır. Acayip yaratıklar, devler döneminin şaşırtıcı açılışı burada, geçmişle ilgili bir açıklama ve doğrulama yolu bulur: insanlıkdışılığın tırmanışının önsezisi ve haberci çığlığı olmuştu sanki o dönem.

Tablodaki aydınlık gibi perspektif de en çok etkiyi doğuran yasaya sıkı sıkıya bağlıdır. Karanlık gibi ışık da hiçbir doğal kaynaktan, hatta sahnenin üzerine aptallaşmış bir göz açan o elektrik ampulünden bile gelmemektedir; canlı ve öldürülmüş şekiller çığ bir aydınlık içinde ortaya çıkarlar; panodaki kül rengi, kefen rengi, karabasan rengi boya, bizi büyük dramatik sarsıntıdan uzaklaştırabilecek her şeyi ortadan kaldırır. Lautréamont'un *Chants de Maldoror*'unda yazdığı gibi, «Yüz buruşturan insanlık, Kıyamet Günü ile hesaplaşmayı düşünecektir.»

Perspektife gelince, her nesnenin içinde var gibidir: her nesne kendi alanını kendinde taşır ve tuvalden çıkarttığı acı ve felâketin bu şekline en büyük şiddeti vermek için, her çiçeğin nasıl kendine özgü bir açılma yasası varsa, her defasında yeni bir yasaya göre açar bu alanı.

---

14 René BERGER, *Découverte de la peinture* (Resimde Açıklık), s. 354.

Bununla birlikte, bu ölü mahzeni ve bu kaos, sırf şekilci anlatım biçiminin etkililiğiyle bir yenilgi ve umutsuzluk duygusu vermez bize.

Kompozisyona egemen oluş da önemli bir rol oynar. İnsanın zaferinin kesinliği, pencereden giren ve elindeki lambayı taş gibi duygusuz duran boğaya doğru uzatan o alevden-kadının temiz profili gibi şu ya da bu ayrıntıdan doğmamaktadır; bu kesinlik, katliamın heyecanlandırıcı olguları üstünde, insanın: yaratıcı ve düzenleyici insanın, sanatçı-şair insanın tümel varoluşuna tanıklık eden yapıtın tüm yapısından çıkmaktadır.

Tablo düşey olarak da bir üçüz tablo gibi kurulmuştur: iki yan kanat ile merkezde, tepe noktasında lambanın bulunduğu büyük bir eşkenar üçgenden kurulmuştur. Bu titiz üçgenlemenin içinde doğruların ve eğrilerin mimari olarak yinelenişi gibi siyahların, beyazların ve grilerin renk olarak ardışık yinelenmesi bütün panoyu boydan boya kaplayan bir ritim yaratır. Bütünün bu görkemli düzenlenişi, sanki fiziksel olarak, insanın kaos üzerindeki egemenliğini, karanlıklara karşı zaferini göstermektedir.

Böyle yapıtları kitlelerin anlayamayacağını söylemek doğru değildir. Bu sanat, her figürü bir bulmaca gibi çözmeye çalışan ve bu yolla kötü edebiyat ve yavan felsefe yapan kimselere açık değildir. Ayrıntı içinde tablonun kuruluşunu ve alanını, grilerinin ince değişikliklerinin egemen olduğu değerler oyununu çözümlemeksizin bile yapıtın kavrayıcı ve allak bullak edici izlenimi kolayca algılanabilir. Halk beğenisinin, ancak en düşük düzeyde, en yavan gerçekçiliğe erişebileceğini ileri sürmek, çok garip bir sanat anlayışı, çok hor görücü bir halk anlayışı olurdu.

İspanya savaşıyla birlikte Picasso'nun paleti de bu felâket günlerinin ufku gibi kardı. Faşizmin ve savaşın tırmanışıyla birlikte dünya şiddetle sarsılıyor, bozguna uğruyor gibidir. Picasso'nun resmi gibi bir resim, bu sarsılmanın, bu parçalanmış dünyanın, bu biçimsizleşmiş, insanlıktan çıkmış insanlığın tanıklığını yapar. Picasso: «Savaşın resmini yapmadım. Çünkü, bir fotoğrafçı gibi konu peşinde koşan ressamlardan değilim ben. Ama o zaman yaptığım tablolarda savaşın olduğu da kuşkusuz. Belki de bir tarihçi, ilerde, benim sanatımın, savaşın etkisi altında değişmiş olduğunu gösterecektir» diyebilmiştir.

Fakat savaşın, onun yapıtlarında kazıdığı siyah izi seçmek için çok kavrayışlı bir tarihçi olmak da gerekmiyor.

1937: Onun işkence içinde kıvranan İspanya'sının hangi iç gözleminden doğmuştur bu *Ağlayan Kadın?*

1939: *Kedi ile Kuş* tablosunda, hatta orada kullandığı biçemde gitgide dünyanın yasası olan vahşetin bir işareti yok mudur?

1940: Nazi istilasının, o hayvanca ve insanlıkdışı zaferin dehşetini, 1940 Haziranında Royan'da çizilmiş o korkunç yüzlerden daha iyi hangi büyük tarihsel kompozisyon anlatabilirdi? Fotoğraf gerçekçiliği kandırırdı insanı, çünkü o zaman uygun adımlarla giren ordu yüze gülücü idi, dişlerini göstermemişti henüz.

Aynı dönemde oldukça yumuşak konulu *Taranan Çıplak Kadın* resmini alın: insanın bozgununu, savaş ve ölüm sfenksine benzeyen bu canavar heykelden daha trajik bir şekilde çizmek mümkün müdür?

Picasso'da kadın figürü bazan en ince çekiciliği anlatır, bazan da bir dehşet çığlığı attırır insana. En büyük vahşeti Erinys'lerde kişileştirmiş olan Yunanlılar gibi onun da en tüyler ürpertici, en dayanılmaz görüntüleri, en kaba, en azgın kadın çizgileriyle ifade etmiş olması dikkate değer.

Fakat resim sanatı, dünya karşısında tutumumuzu dile getirme görevini yüklenince, çağımızın en kanlı saldırılarının simgesini, Pascal'ın meydana çıkardığından daha korkunç, Baudelaire'in sezinlediğinden daha bozulmuş bir insanlığın simgesini, dış görünüşlerin ötesinde nasıl yapmalı? Deliliği ve öfkeyi haykırmak için, Oradour ve Auschwitz günlerinde, hangi yazılı anlatım türü yeterince anlamlı olabilirdi? En çılgınca ölçüsüzlük, aklın bir yargısından başka şey ifade edemez burada. Hiçbir şey, aklını yitirmemekten daha akılsızca olmamıştı. Goya'nın da, hayal gücünün ve öfkesinin en fantastik yaratışlarını açıklamak için söylediği cümleyi alıyoruz buraya: «*El sueno de la razon produce monstruos*».[15]

Picasso, herhalde, aynı günlerde Aragon'un şu şiirinde dile getirdiği duyguları hissediyordu:

Goya'dan kalma bir karabasana benzeyen
Belanın yakıp yıktığı bir ülkede yazıyorum ...

[15] Aklın düşü, canavarlar yaratır.

Bir acı ve yara yığınından başka ne ki
Kana bulanmış bir ülkede yazıyorum
Bir meydan, doluyla gelen rüzgârlara açık
Bir yıkıntı, ölümün cirit attığı.

Kasapların kesip biçtiği bir ülkede yazıyorum
Görüyorum, sinirlerini, bağırsaklarını, kemiklerini
Görüyorum, meşaleler gibi yandığını koruların
Ve kaçışını kuşların yanan buğdaylar üzerinde

Nasıl, nasıl dersiniz, çiçekleri anlat bize
Nasıl dersiniz, çığlıklar olmasın yazdığım şeylerde

Kuşlardan söz etsem, değişimleri anlatsam
Solan ağustos ayını kokulu yoncalarda
Rüzgâr desem, güller desem
Şarkım kesilir, susar hıçkırıklarla.

* *
*

Kurtuluş ayı büyük ağustos gelmiştir artık. Picasso'nun yapıtlarının tarihi, tarihimizin, bütün insanların tarihinin günleri ve yıllarıyla işaretlenmektedir artık; çünkü onun yaşamöyküsü artık yalnızca çağdaş sanatın tarihine değil, çağımızın tüm tarihine de bağlıdır.

O, tamamiyle farkındadır bunun: «Bu korkunç baskı yılları bana gösterdi ki, sadece sanatımla değil bütün varlığımla dövüşmek zorundayım,» diyor. Daha da güçle belirtecektir bunu: «Bir sanatçının ne olduğunu sanıyorsunuz? Bir ressamsa gözlerinden, bir müzisyense kulaklarından, bir şairse kalbinin her telinde bir lir'den, hatta bir boksörse pazularından başka şeyi olmayan bir budala mı? Tam tersi, aynı zamanda ister sıkıntılı, ister acı, ister tatlı olsun bu dünyada ne olup bittiğinin her zaman farkında bir siyasal varlıktır o ve bu olaylarla şekillendirir kendini.»

Gerçekten de Picasso körlere, Barselona'lı dilencilere, hüzünlü

soytarılara, analık duygusuna ilişkin desenlerinden, büyük insani protesto olan *Guernica*'ya varıncaya dek insanların yoksulluğunu, aşağılanmasını, sevecenliğini hep derinden duymuştu. Fakat şimdi Picasso'da yeni olan şey, kendini, insanların yalnızca mutluluklarının ya da mutsuzluklarının değil, savaşımlarının da ortağı hissetmesidir. Ve bir resim sanatının sadece diğer bir resim sanatına *cephe* aldığı zaman değil, onu doğuran düzene ve dünyaya karşı cephe aldığı zaman gerçekten devrimci olacağının daha tam bilincine varmasıdır. Bu incelemenin başında, başkaldırmanın diyalektiği diye adlandırdığımız şey, gerçek bir devrime kavuşur böylece. Bu, Picasso için bir dönüm noktası değil, bir tamamlanmadır. Şöyle açıklıyor: «Benim Komünist Partisine girişim bütün yaşamımın, bütün yapıtlarımın mantıksal bir sonucudur. Çünkü, şunu övünerek söylüyorum ki, resim sanatını, hiçbir zaman basit bir zevk sanatı, bir eğlence sanatı olarak düşünmedim; desen ve renk yoluyla —benim silahlarım da bunlar olduğuna göre— dünyayı ve insanları her gün daha iyi tanımak istedim.» Ve üstüne basa basa şöyle ekliyor: «Resim, apartmanları süslemek için yapılmaz. O, düşmana karşı saldırıcı ve savunucu bir savaş aletidir.»

Picasso, geçmişinin en yürekli tutarlılıklarıyla Komünist Partisine katılmıştır. Yoksa, yapıtlarına, birtakım siyasal fikirler katmak için değil; çünkü onu oraya getiren, sanatçı yaratışının çizdiği zorunlu yoldur. O içinden öyle geldiği için komünist olmuştur; çünkü sanatçı başkaldırışlarının derinleşmesiyle yaşamının ritmi dünyanın gelişim ritmine ayarlanmıştır. Kendi yolunun yükseliş hareketini izleyerek, çağımızın yükselen hareketine katılmıştır o. Bunu şu açık formülle şöyle dile getirmişti: «Kaynağa varır gibi geldim ben komünizme.»

Büyük bir gürültü koptu ortalıkta; cahil eleştirmenler, Picasso'nun siyasal eyleme katılışının, kendisini resim yapma tarzını değiştirmeye zorlayıp zorlamadığını sormak için Atlantik ötesinden sökün ettiler! Sanki, Paris ekolünün doğduğu ülkede sosyalizmin, Saint-Sulpice biçeminde imgelerle süslenmeye ihtiyacı varmış gibi; ya da sosyalizm, ressamlarını Greuze'e, David'e, Courbet'ye ya da burjuva gerçekçiliğinin gelişimindeki herhangi bir evreye kimbilir ne şekilde dönmeye ve Cézanne, Matisse hiç yaşamamış ya da Kübizm diye bir şey hiç olmamış gibi çalışmaya zorluyormuş gibi...

Ressamlardan istenecek tek şey, ressam olmaları, yani zamanımızın anlatım tarzına özgü plastik biçimler bulmaya yetenekli insanlar olmalarıdır. Bu da hiçbir zaman Picasso gibi, ya da XVII., XVIII., veya XIX. yüzyıllardaki gibi resim yapmak zorunluluğunu getirmez. Büyük felsefeci ve estetikçi M. de La Palice yaşasaydı, belki de şöyle derdi: Bugünün resim sanatı, ne temalarıyla, ne de biçemiyle geçmişin resim sanatı değildir.[16]

Komünist Picasso'nun sanatçı yaratışında yeni olan şey, yaşamında olduğu gibi sanatında da bir sevinç militanı oluşudur.

Bir zamanlar o denli inatla ellerin yakarıcı deviniminde, o varolma gereksinimini, insan sıcaklığı gereksinimini dile getiren bu ressam bundan böyle artık yalnız olmadığını biliyordu: «Yeniden bir vatan bulmayı öyle istiyordum ki, diyor, hep bir sürgün yaşamı yaşadım; şimdi artık sürgün değilim.» Parti arkadaşları Langevin'i ve Joliot'yu, Aragon ve Eluard'ı kastederek: «Yeniden arkadaşlarımın arasındayım. O ağustos ayı boyunca, en değer verdiğim kimseleri: en büyük bilginleri, en büyük şairleri ve (nazilere) başkaldıran Parislilerin güzelim yüzlerini gördüm.»

Yaşanacak günler yeniden gelmiştir; yaşama sevinci de tabii... Picasso o sıralar her şeyde, kendi içinde duyduğu taşkınlığı ve sevinci keşfediyor gibidir. En basit, en günlük nesnelere varıncaya kadar her şeyde: *Emaye Tencereli Natürmort*'ta, kübist biçemdeki kristalin gök rengi küçük küçük yüzleri vardır; sürahinin eğrileri, masanın içeriye doğru kıvrılmış kenarı ile sevgi içinde birleşip sonra gölgeli konisi aşağıya doğru inen bir kemeri kendine çekecek olan sivri bir kemerin zirvesine ulaşır alevle. Renkli camlı pencereler gibi pırıl pırıl bu basit eşyalarda yeni bir sevinç parıldamaktadır.

Bir *Çiçek-Kadın*, çocuk gözleri, taç yaprakları, yemişleri ile dalında titriyor.

---

[16] M. de La Palice: 1470'de doğmuş, 1525'de savaşta öldürülmüş bir Fransız soylusu. Kendisini çok seven adamları, ölümünde, içinde şu dizenin de geçtiği bir şarkı yazmışlar:

«Ölmeden daha bir çeyrek saat önce *Yaşıyordu.*»

Son anına kadar dövüştüğünü anlatmak isteyen bu dize sonradan, bönlüğü, herkesin bildiği bir gerçeği söyleyen kişileri anlatmak için kullanılır olmuştur. (*Çev.*)

Bir Ménerbes peyzajı, ışığın ve yansımaların kıvılcımlı yapraklanmalarıyla neşeli bir bale dekoru olarak fırçalanmışa benziyor.

Cranach'ın *David ve Bethsabée*'si üzerinde düşünürken çizdiği eskizler masalsı bir biçem taşır; Poussin'in *Bacchanale*'inde yaşam mayalanır.

Natürmortlardaki, *çiçek-kadın* portresindeki *Minerbes* ya da *Antib* peyzajlarındaki, folklorda ve geçmiş zaman mitlerindeki bütün bu sevinç, hepsini birden özetleyen ve anlamlı bir şekilde *Yaşama Sevinci* diye adlandırılan bir tek yapıtta kendini ortaya kor.

Türlü sevinç ve muziplik arabeskleriyle çizilmiş bir tablodur bu: çizgiler, bir konturdan çok bir hareketi izliyora benzer; kır tanrıları, yarı insan-yarı at yaratıkları, nimfeleri ve dans eden oğlakları ile en eski halk mitlerini hafiften andırış, figürleri, bitkisel bir kendiliğindenlikle hiç hazırlıksız, topraktan çıkmışa benzeyen ince bir kenar süsü gibi yayar. Bu tabloda gök ve buğday rengi, kum ve deniz, müziğin, dansın ve çiçekli Menad'ın etrafındaki oyunların ronduna katılır.

Picasso, içerdiği teknik ne kadar ustaca olursa olsun bu resmin, anında maddi olarak duyulan fiziksel bir izlenim doğurabileceğini biliyordu. O zaman, «Hiç olmazsa bu defa, halk için çalıştığımı biliyorum artık.» diyordu.

Elleri, aynı mutlu açgözlülükle her şeyi yakalamak, her şeyin biçimini değiştirmek ister gibidir.

Taşbaskısını denerken, *İki Çıplak Kadın* tema'sı üzerine bir kompozisyon çizen büyük güç hatlarının keşfine verir kendini.

Yahut daha da tutkuyla, maddeyi yoğurmak ve renkleri değiştiren ateşin büyülü gücünden de faydalanmak için, 1947 yazından başlayarak, Vallauris çömlekçileri arasında çalışır: tabaklar üzerine, oturma sıraları, kalabalığı ve koşan boğaları ile bir arenayı çizmek gibi parça süsleme işi ile uğraşmaz, onların değiştirilmesine de çalışır: bir vazo, baykuş olur, kadın olur, tanrıça olur; fakat, binlerce yıldır birçok akdeniz sanatçısının bir halkın bunaltılarını kovmak ya da umutlarını şekillendirmek için seramiğe anıtsal veya mitsel şekiller vermekte oldukları Girit'in ya da Miken'in gizemli putlarını anımsatırlar hep.

Bu sırada olağanüstü bir fırsat açılır Picasso'nun önüne: 1949'da, *Güvercin*'i ile, evrensel barış hareketinin simgesini yaratarak halkların umutlarına bir yüz kazandırma fırsatı.

Aynı zamanda Philadelphia Güzel Sanatlar Akademisi madalyası'nı ve Uluslararası Barış Ödülünü alan *Güvercin*, sanatın, semtine uğramamış olduğu binlerce evde duvarları süsler.

Bazıları, ünlü bir ressamın böyle en kapalı, anlaşılması en zor bir deseninin, dünya turunu müzelerdeki sergiler yoluyla değil de köyden köye yapmış olmasına şaşmışlardı. Fakat rastlantı, ancak zorunluluk altında büyük sonuçlar ortaya çıkarır. *Güvercin*'in beş kıta üzerindeki ünü de, sanatçıların en insani ve en evrensel başarısından başka birşey değildir. Kübizmin en iyi eleştiricilerinden ve öncülerinden biri olan Daniel Henry Kahnweiler'in yazdığı gibi: «Eğer bugün milyonlarca insan, *Güvercin*'in yaratıcısı Picasso'nun kişiliğinde bir barış adamı görüyorlarsa, onlar, Picasso'nun bazı tablolarına, nesnel anlamı hesaba katmaksızın sadece renkli yüzeyler görerek hayran olan, ama öte yandan *Kore'de Katliam* tablosunu görünce horgörü ve nefretle kafasını çeviren cılız sanat züppelerinden çok daha yakındırlar gerçek Picasso'ya.»

Ta içindeki yasaya bağlı olan Picasso, çağımızda insanın verdiği bütün savaşlardan yanadır; Guernica'dan Auschwitz'e, Kore'den İspanya'ya kadar insana ve onun geleceğine saldıran «karşıt-doğa» robotlarına karşıdır; o, bunları, daha çok Frankeştayn karabasanları gibi çizer: Orta Çağ barbarlıklarını geride bırakacak modern savaş araçları ile bir başka çağdan kalma zırhlarının içinde adsız silahlarını ve bir gün gelip güçsüzleşecek olan kılıçlarını sallarken çizer.

O, çağımızın bu ana hakikatini, Vallauris'in, bir zamanlar Lérin keşişlerine ait olan fakat şimdi kullanılmayan küçük bir kilisesinde meydana getirecektir.

Savaş ve Barış ile Picasso, birbirinin tam karşıtı olan *Guernica* ve *Yaşama Sevinci* tabloları gibi kendine özgü duyarlılıkta iki kutbu bir araya toplamakla kalmaz; atom gücünün dünyayı ölü bir yıldız cehennemine döndürebileceği ya da bütün insanlar için bir cennet yaşamının görülmemiş olanaklarını yaratabileceği bir anda, dolaysız ve elle tutulur bir şekilde insanların, yazgılarının yol kavşağında seçme yapabileceklerini de gösterir.

Picasso burada da bir bulmaca gibi çözülecek, sıralanmış bir sürü simgeyle konuşmaz. İkisinde de, barış için olduğu gibi savaş için de biçim, anlamı yakalamaya götürmez, onu içinde taşır ve biz onu dilin ya da kavramların aracılığı olmaksızın anlarız.

Doğru, simgeler vardır: en basit, en yapmacıksız simgeler bol bol vardır. Savaş: yoksul bir taşra cenaze arabasının «sarsak ve sarsıntılı» gidişidir; yakılmış kitaplardır; kesilmiş ellerdir; biyolojik ya da nükleer silahların açtığı kara yaradır; düşüşleriyle, sanki vurma hareketini bozmak ister gibi, Brueghel'in körlerini anımsatan bir düzen içinde birbirini izleyen o baltaların, o mızrakların, o kılıçların gülünç güçsüzlüğüdür. Ve bunun karşısında, aydınlığın bütün silahlarıyla, adaletin terazisiyle, bolluğun başağıyla ve kalkanının üzerinde Paloma'nın melek yüzlü güvercin filigranı ile direnen insanın çırılçıplak insanlığı.

Barış, altın meyvalı bir ağaçtır: üzüm, bolluk, kitap, çalışma ve hesap; göz mü güneş mi ayırdedilemeyen bir şey; toprağı sürecek Pegasos'un kanatlı atıdır; ve bir kır tanrıçasının kavalı ile dans eden göğüsleri çıplak kadınların dansı ve rondudur; su saatine meydan okuyan bir denge içinde, insan eliyle yakalanmış yüzen kuşların ve uçan balıkların bütün olabilirliği ve olmazlığıdır; ve artık uçuşuna, gece düşmeden önce başlayan Athena gece kuşudur barış. Bu basit, bu herkesin anlayabileceği simgecilik, ilk ve temel anlamı anımsatmak için iletici bir zincir ödevini görür.

Ölüm saplantısı ve sonsuz neşe, böyle resimlerle anlatılmasalar da olur; etten kemikten varlıklarıyla dolaysız olarak ulaşırlar bize.

Claude Roy haklı olarak şöyle söylemiştir:

«*Guernica*'dan farklı olarak *Savaş* tablosu, savaşın kabul edilir bir şey olmadığını kesin olarak göstermekle birlikte, onda hayvanca, yani gülünç bir tarafın olduğunu da açığa kor.»

Yaşama Sevinci'nden farklı olarak *Barış*'ta yaşamın bitkisel çoğalışından, hayvanca neşeden çok daha fazla, bir güçlülük özlemi, insan gücünün sınırsızlığının bir olumlaması vardır.

Bunu söyleyen, simgeler değil, dolaysız anlatımlar içinde çizgiler ve renklerdir.

Tıpkı Delacroix'nın ya da Von Gogh'un bir tablosunda olduğu gibi, resimlerdeki çarpıcılığı ya da çağırışı ta etimde duymak için ne konturları seçmek, ne de konunun yazınsal anlamını bilmek gereksinimini duyarım.

Delacroix bize Nancy savaşında Cesur Charles'ın sonunu tasvir ederken, sahnenin hiçbir ayrıntısını seçmesek bile, renklerin trajik

kontrastı, kitlelerin ve çizgilerin genel hareketi, yazgının acımasız ağırlığını duyurur bize. Aynı şekilde *Savaş*'ta, çok koyu kırmızıdan kurşuni griye giden, kara silüetlerle çizik çizik o blokun eziciliği, donuk renklerin dramatik şiddetini suçlayan bir kan ırmağı üzerinde dikilmiş o blok, doğrudan doğruya göğsümüze çöker; aynı zamanda, iki yerinden çatlamış ve parçalanmıştır bu blok: önce, sırtında kafatası küfesi ile ölüm arabacısının arkasındaki yeşil uzantıyla ve bu yeşil akış, ölüm güçlerini aşındıran bir yaşam ağı gibi arabanın oku ile gece atlarının koşum takımları içine kadar sızar; sonra, şimdilik hayvan ayaklarının arasında da kalsa, onlar tarafından ezilse de, altın bir yıldız gibi parıldayan kitapların koru ile... Hem renklerin bu biçimlenişi, buğday başaklarının ve içine girilmez gök mavisi duvarların gerisinde daha da güçlü, ışığın silahlarıyla donanmış yiğidin yenilmezliği hakkında güven verir bize.

Barış da, anlamının açıklığından önce alan'ın kuruluşu ve renklerin dağılışı ile çarpar bizi. Kadın vücutlarının iriliği, çıplak kısımların tüm yüzeyinin her figüre özgü bir perspektif içinde: bir eksen etrafında dönerek bakılıyormuş gibi yuvarlak bir perspektif içinde açılmasını sağlamak için kendi dışlarına taşıyormuş gibidir. Göz ya da dallı budaklı güneş, renkleri en tiz titreşimlerle seslendirmek ve üzerinde çalışma ve sevinç panosunun yayıldığı mavi ve yeşil madeni fonu daha da şiddetlendirmek için, Robert Delaunay'ın pek sevdiği eşzamanlı kontrastları kullanır.

* *
*

Picasso'nun hiçbir yapıtı, bir noktaya kadar gelip orada durmaz. Altmış yıldan fazla bir süredir bu yapıtlardan her biriyle yeni bir şey doğmak üzeredir. Bu yenileşme gücü öyledir ki, bu son yılların tuvalleri çok kere bu koca yapıtın en yeni, bazan da en alışılmamış öğelerini getirenler arasındadır.

Çünkü o, biçim sorununu derinlemesine işlemiş ve tablo alanının yeni bir görünümünü (vision) keşfetmiştir, öyle ki bazan Picasso'nun büyük bir renk sanatçısı olduğu yadsınmıştır. Velasquez'in *Menin*'leri

üzerinde uzun uzun duruşu, aynı dönemde kendisinin yaptığı şarkılı pencereler, Matisse'in dediği gibi, onun da «karnında bir güneş» olduğunu gösterir.

Daha sonra Delacroix'da bulduğu baş döndürücülük —ki *Cezayirli Kadınlar* üzerinde çalışmaları buna tanıklık eder— onda yeni bir renk açlığı ile birlikte o zamana kadar yapıtından açıkça anlaşılmayan bir hareket saplantısını açığa vurur.

Picasso'nun 1963'teki yapıtları, özellikle *Sabinlerin Kaçırılışı* üzerine yorumlamaları, bu eğilimi açıkça gösterir.

Picasso, resim sanatının tümden yenilenmesine sayısız yollar açtıktan sonra, yine de onlardan ancak birkaçını keşfettiğinin bilincine vararak daha başkalarına da: dehasının en uzağında bile olsa kendisine en verimli görünen başka yollara da girişmekten çekinmiyor gibidir.

Bütün bunları öğrencilerinden bazıları ile: kendisini kopya etmeksizin ya da kendisine benzemeksizin, öğretisindeki derin şeyleri çözümlemesini bilmiş olanlarla konuşur, tartışır.

Bu bakımdan, *Sabinlerin Kaçırılışı* günümüz ressamlarından Picasso'nun resim sanatında yaptığı devrimin bütün olanaklarını sezinlemiş olduğu için ona en yakın, ama mizacı ve kişisel esini ile ona en uzak olan biriyle: Edouard Pignon ile bir plastik tartışmanın açılışı gibi görünüyor bize.

Pignon'un, ustasının bir sürdürücüsü olmadan, ustasının başlattığı bir yörüngeyi beklenilmeyen bir tarzda derinleştirerek Picasso ekolünden geçmiş, hatta onun yanında çalışmış olmak gibi önemli bir meziyeti var. Delacroix'nın dünyaya dinamik bakışı. Ingres'in duruk bakışından ne kadar farklıysa, Pignon'un dünyada hazır bulunuşu da Picasso'nunkinden o kadar farklıdır.

Pignon, ister horoz dövüşlerini ister yelkenli gemileri, ister zeytin ağaçlarını ister kuzey rüzgârlarında dalgaları, ister şövalyeleri, ister maden işçilerini, ister yasemin toplayan kadınları, ister buğday dövenleri çizsin, hep bir kavga ressamıdır. Kendisi kavgaya katıldığı gibi bizi de sokar kavganın içine.

Burada dünya anlayışı ile teknik bir ve aynı şey oluyor; öyle ki, onun dünyada hazır bulunuş biçimi tanımlanmaya çalışılırken, ondan ayrılmaz bir şekilde onun dünya anlayışından ve tekniğinden söz edilir.

Pignon bize gerçekliği zamanımızın gözleriyle görmeyi öğretir: gerçekliği görmek ve dile getirmek için onun canevinden yakalanması gerekmektedir. Dünya bir manzara değildir: parterde oturarak oyuncuların bir oyunu sürdürüşlerini izlediğimiz bir tiyatro sahnesi değildir. Dünyanın, Rönesans perspektifinin camdan kutusu içine hapsedilmemesi ve uzaktan Alberti penceresinden izlenmemesi teknik bakımdan bir zorunluluktur. Dünyada bulunuşun bu biçiminin kendine özgü bir büyüklüğü vardı: «Onbeşinci yüzyıl» hümanizması idi bu; dünyayla ve tanrıyla arasına bir mesafe koyan, aklının bağımsızlığına ve geometrisinin gücüne değer veren insandı bu: insan kafasından ve elinden çıkmış bu tablo alanının verdiği sarhoşluk, nesnelerin ölçüsünün insan olduğuna; dünyanın dört bucağının insan düşüncesine açık ve insan tekniğiyle egemenlik altına alınabilir olduğuna tanıklık ediyordu.

Bizim işçi, militan, prometece hümanizmimiz ise başka şeyler gerektirir. Pignon, Alberti penceresinin camını kırıp sahneye fırlayarak klasik perspektif küpünün dayanaklarını bir kenara itince; gerçeklikle arasına mesafe koyacağı yerde gözlerini, bir kavgada göründükleri gibi eşyalara yapıştırarak mesafeyi ortadan kaldırmaya çalışınca; ressamı ve izleyiciyi birer ortak haline getirince, bu resim, dünyanın ve insanın derinden değişmiş olduğu çağımızın ritmine ve ruhuna daha iyi uymuş olur: dünya artık, ne teknisyen, ne bilgin, ne politikacı, ne de sanatçı için, bizden ve eylemimizden bağımsız olarak kalıcı bir düzen içinde yerleştirilmiş bir eşyalar ya da dizi dizi ayrılmış birbirinden farklı yasalar koleksiyonu değildir. Ne bilim, ne sanat ne de herhangi bir biçim altında pratik, olmuş bitmiş bir doğanın, kesinlikle tamamlanmış bir insanın, değişmez kurallı bir ahlâkın durgun, çözümsel dökümü olamaz.

Dünya, bir güçler alanıdır. İnsan, bütün ötekilere meydan okuyan bir tanesidir bu güçlerin. İster fizikçi, ister politik savaşçı, isterse ressam olsun, eşyaların *karşısında* değil, *içinde*'dir.

Pignon'un yapıtları, dünyanın ve insanın insan tarafından devamlı olarak yaratılışının bu yaşanmış deneyimleri içine sokar bizi.

Gerçeklikle «araya mesafe koyma»nın ve Pignon'un yadsıdığı gibi, onu bir manzara olarak almanın başka biçimleri de vardır. Örneğin, izlenimci ve özellikle yeni-izlenimci biçim: benekli fırça darbele-

ri ve altın sayı tekniğine sıkı sıkıya bağlı kalarak, dünya ve sanatçı arasına, matematikçinin, renk fizikçisinin hesaplarını, ressamı duygusuzca tek başına bırakan, canlı ve hareketli eşyaları dolaysız olarak yakalamasını önleyen soğuk bir parmaklık koyan Seurat'nın ve Signac'ın biçimleri vardır.

Yapılan resimde insanın varlığı ve eylemi, onu bir küçük evren, canlı organik bir bütün haline sokar. Pignon'un, içinde modern resim sanatının temel çizgilerinden birini gördüğü bu bütünleşmenin yolu yordamı, tarih boyunca çok değişmiştir. Bu birlik, Paolo Uccello'da olduğu gibi biçimlerin kompozisyonu ile, Rembrandt'ta olduğu gibi ışık yolu ile, Van Gogh'da olduğu gibi renk yoluyla elde edilebilir, fakat bu tüm içsel ritim olmaksızın bir sanat yapıtı olmaz. Bu bütünleşmenin Pignon'a özgü biçimi, dünyanın genel bir insanileştirilmesiyle belirlenmiştir: İnsanın ve çabasının varlığı her yerde maddi olarak hissedilir. Cézanne «tepelerin omuzları ile kadınların eğrilerini» birleştirmeyi kuruyordu. Pignon, tabloyu, doğadan doğrudan doğruya alınmış değil de insan tarafından yaratılmış öğelerle kurarak, gerçeği değişikliğe uğratmayı amaç edinen Cézanne'ın açtığı bu yolu izlemektedir.

Pignon'un bir tablosunda ağaçlar, hayvanlar, evler, gemi direkleri, bulutlar ya da insanlar, eşyaların insan anatomisine karıştığı, onunla bir olduğu kıran kırana, göğüs göğüse bir savaştaymış gibi aynı istençsel çabayla gerilmiş kasların boğumlarıdır, aynı yapıda ve aynı gerilimdedir: çok kere öyle ateşlidir ki bu gerilim, kasları, lifleri ve kanı ile derisi yüzülmüş bir vücudun kaslarına benzer.

Böyle yapıtlardaki birlik, mimari tipten değil, organik tipten bir birliktir. O, Delacroix'nın bir tek dalganın, bir tek çalkantının bütün tuval boyunca titreştiği ve bir yere çarpıp dağılıncaya kadar bizi de peşinden sürüklediği, *Haçlıların İstanbul'a Girişi* ya da *Sardanapal'in Ölümü* gibi büyük kompozisyonlarında olduğu gibi kendini içten yaratır ve dışarı fırlar. *Dövenler ve Harman Savurucular*, bir hareketin imgesini izlettirmez bize, toz duman, bulutlar ve ağaçlardan kurulu bir düzen içinde insanın el kol hareketlerini ve çalışmasını duyurarak aynı hareket içine sokar bizi de. Bu tabloda her şey, insanın ve eşyaların göğüs göğüse geldiği bu fırtınalı yaşayışı bize duyurarak, bir tek akışın içinde çalkalanır, sıkışır, düğümlenir ve fırlar.

Pignon, resim alanındaki bu derin kargaşaya varmak için Picasso'nun yaptığı devrimden yararlanmıştır. Bundan böyle artık dünyanın insanın çevresinde döndüğü ve nesnede derin değişiklikler gerektiren Copernikvari bir devrimdir bu.

Fakat onun kişisel sorunu, hareketi, birleşme ve bütünleşme gereksinmesine özgü bir dilde vermekti.

Bu soruna Rodin de el atmış ve doğa'nın yasaları ile uyuşmaz bir davranış içinde, başlanmış hareketle tamamlanmış hareketin bir bireşimini yaparak çözüm yolu bulmuştu. Bu hareketler, enstantanenin, fotoğraf sanatındaki zorunluluklarına boyun eğmeyen anımızda ya da hayal gücümüzde toplanmış halde bulunurlar. Enstantane, hareketi dondurur, oysa bizim hep etkin olan aklımız, eylemin somut bir anını hareketsizleştireceği, taşlaştıracağı yerde (eyleminin binde biri süresinde durdurulmuş kişinin tek ayakta sıçrarmış gibi göründüğü bir soyut andır bu) olmuş olanla, olacak olanı belleğinde tutar ve birleştirir. Rodin, *Saint Jean-Babtiste* adlı yapıtını yorumlarken, objektifin mekanik tanıklığına karşı şöyle diyordu: «Sanatçı, gerçeği söyler; fotoğraf ise yalancıdır, çünkü gerçeklikte zaman durmaz.»

Pignon, birçok an'ı bir tek imgeye yığmakla yetinmez. Aynı zamanda bir oluş ve bir güçler alanı olan bu devamlı akış dünyasında arabeskler ve desenin girift süslemeleri, bir devinimler dünyasını özetler.

Desendeki çizgiler, bir konturdan daha çok bir yörüngeyi izler. Eşyadan çok, ritmi anlatır.

Renk, çoğunlukla, bir kontrpuan rolü oynar. Hem çizgiyle kendisine yol gösteren, hem de kontrastı ile onu coşturan siyah bir izin dalgalanmasının peşinde gider ve onunla sımsıkı bağlanır. Pignon'un paletinde siyah ve beyazın önemi, kuşkusuz buradan gelmektedir: siyah ve beyaz, şekilleri infilâk ettirmek ya da renk yangınları çıkartmak için en iyi araçtır.

Fırça darbeleri, sanatçının ve izleyicinin eyleme katılışına yardım eder. Van Gogh'u harekete getiren, doğa'nın işkenceleri idi, Pignon ise insanların çalışmasıyla harekete gelir. Fakat Van Gogh'un fırça darbeleri, bir manyetik alandaki demir tozları gibi titrek bir duyarlılığın yönettiği bir düzende düzenlenirken, Pignon'unkiler, direnç altında kas lifleri gibi son kertesine kadar gerilirler ve yumruk yumruk düğümlenirler.

Pignon'un bir tablosuna bakmak, bir eylemdir, bir seyir değil. Bu eylem, insanın tüm varlığını gerektirir ve dünyanın kaçınılmaz bir çağrısı ile daha da şiddetlenir. Bu, güreşçilerin kastettiği anlamda, bir «tutuşma»dır; bakışlarımıza ve kaslarımıza bir yörünge, bir gerilim, bir direnme, bir göğüs göğüselik verir.

Böylece sanat ilk canlı kaynaklarını yeniden bulmuş olur: Emek ve büyü. Çok kere Pignon'un yapıtları bize, önüne geçilmez bir şekilde, insanın, mağara devrinde bir tek arabeskte: bir bizon öküzünün ya da bir ren geyiğinin silüetinde hem kaçıcı bir profil, hayvansı bir atılış hem de insani bir arzu, keskin bir gözlem ve büyülü bir eylem ifade ettiği Lascaux ya da Altamira mağaralarının duvarlarını düşündürür.

Binlerce yıllık araştırma ve sanat kültürü, bu yepyeni bakışı ve bu canlı yakalayışı, üstün bir derecede yeniden buldurur insana.

Klâsiklerin taklit resminden, yüzyılımızın başlangıcındaki nesne-resimden ve soyut mekanik resimden uzağız artık. Güç-resmi, bütün duyargaları, bütün pençeleri ile yakalar bizi.

Bu resimde gerçek, bir katılmadır. Katılma teriminin, büyücülerin hâlâ sürdürdükleri büyülü anlamında değil, fakat emek ve savaş anlamında.

Sanattaki gerçeklik, doğalcıların anladığı gibi insansız şey değildir.

Gerçeklik, romantiklerin hayal ettikleri gibi eşyasız ben değildir.

Gerçeklik, eşyaların ve insanın, çalışmada birliğidir. Sinesinde, insanın kendisini her şeyden: dünyadan ve onun ilerde olacağı şeyden, bizzat kendisinden ve yoksunu olduğu şeyden, hattâ eşyaların süredurumundan bile sorumlu hissettiği işçi ve militan gerçekliktir.

Bu resim dar ve bayağı bir anlayışla, gerçekçilik, insansız bir dünyada eşyaların tıpatıp kopya edilmesini gerektirir, anlamında «figüratif» değildir.

Bu resim, «sanat yapıtı, sadece kesin gereksinmelere ya da sadece Kandinsky'nin 'iç zorunluluk' dediği şeye yanıt verir» anlamında «soyut» değildir.

Bu resim, sadece işçinin ya da militanın hissedebileceği biçimde, insani bir yakalanışıdır gerçeğin: seyredilen bir gerçek değil, yaşanmış ve elle tutulur bir gerçektir. Pignon da zaten çalışmayı böyle ta-

nımlar: «Bir tür olağanüstü bir ritim olması gerekir; eşyalarda atan nabzı duymak gerekir; kasların bu atışa iyi yanıt verdiğini görmekten bir sevinç duyar insan... Bu, işini sağlam adımlarla yürüten bir işçinin ruh ve vücut halidir... Şu konturlara bakın, hasatçılarla tıklım tıklım dolu... Bu, emeğe bir saygıdır... Belki de bir lirizm...»[17]

Bunun bir destan olduğunu söylemek daha doğru olurdu.

Kavgaların ve insan çalışmasının ressamı olan Pignon, kendinden başka şey anlatmasını bilmeyen bir lirik şair değildir. Onun gerçekçiliği, zamanımız ölçüsünde bir epik gerçekçiliktir.

Aşırı bir uyanıklık içinde çalışır o. Picasso, Juan Gris için: «O, ne yaptığını bilen tam bir sanatçı!» diyordu. Pignon için söylenmeliydi bu. Estetik bilinci, yaratıcı gücü düzeyindedir onun; bu ise, bir ressamda oldukça seyrek bulunan bir dengedir.

Pignon'un sanatının önemi, çağımızın derin yasasını dile getirmesindedir. Pignon, zamanımızın en dikkati çeken tanıklarından biridir.

Picasso'nun, *Sabinlerin Kaçırılışı* ile açılmış olan yeni evresi, bu yolla anlam kazanır.

Önce Cézanne'ın, daha sonra Picasso'nun, Rönesanstan beri geleneksleşmiş tablo alanı anlayışını tartışmaya başladıkları sırada, bilim de artık uzayı boş ve değişmez bir kap olarak kabul etmeyip, Euklides, Newton ve Kant geometrisini tartışma konusu ediyordu.

Fizik de, tıpkı kübizm gibi, —değişmez yapıları, kesinlikle belli ve sabit durumlarıyla, o güne dek bütün'den yalıtılması olası birer gerçeklik sayılan— nesne ve atomlarla ilgili geleneksel ve mekanist anlayışı tartışma konusu etmekteydi. Bundan böyle fizik, nesneyi, ancak bütünle olan ilişkileriyle tanımlayarak, hareketsiz madde gibi maddesiz hareketin de olmadığını ve gerçeğin kendi derinliği içinde tükenmez olduğunu göstererek, nesneyi, güçler alanında basit bir nokta derekesine indiriyordu.

İnsanın dünyası ise daha az allak bullak değildir. Ruhbilim, yarım yüzyıldır, duyuların «dolaysız verileri»nden kurulu ampirist bir algılar dünyası anlayışına, ya da insanın birbirinden farklı ve kopuk yetiler halinde çözümlenebileceğini söyleyen metafizik «insan anlayışına» son verdi. Bergson'un «dolaysız veriler»ine olduğu kadar bu ruh-

[17] *Battages et pousseurs de blé* (Buğday Harmanı), Ed. Cercle d'Art, Paris, s. 12.

bilimsel atomizme karşı da Politzer, daha o zamanlar «dram»ın ilk gerçekliğini koymuştu; görüngübilim ve «*gestalt kuramı*», «bütünün» en baştaki rolünü apaçık ortaya çıkarmıştır. Henri Wallon, düşüncenin diyalektiğini, eylemin diyalektiğinden çıkardı. Bilgi Kuramında, Bachelard Marx'çılığın derin sezgilerini yeniden bulup geliştirerek, «basit olgular» ve kavranması olası kesin sezgilerle ilgili Descartes epistemolojisinin yerine, hipotez ile onun doğrulanışı arasındaki «durmadan yinelenen diyalektik»i koydu. Ahlâkta da aynı şekilde, yaratışın değeri ön plana geçirilmek üzere, ezeli bir «insan doğası»yla, değişmez fikirler ve buyruklarla ilgili geleneksel anlayış, karşıtı ile aşıldı.

Asıl modern sanat, bu geleneksel insan anlayışındaki derin değişimin bir yüzüdür. Picasso'nun yapıtları, bu büyük savaşın, bizim savaşımızın: insanın savaşının en önünde yürümektedir.

* *
*

Picasso, çağımızın anlamı ve bu anlamın nasıl dile getirileceği sorununu, —en son soruya: seçme sorusuna varıncaya dek— hep kendine özgü dille tartışmakta, altmış yıldır hiç artçı durumuna düşmeden, insanların yolunda böyle yürüyüp gitmektedir. Yapıtları, şimdi daha derin bir anlamda, sorumluluğun uyandırıcısı olarak kalıyor.

Ona daima, insana karşı duyduğu sarsılmaz bir güven duygusu yol gösterdi; ve çok kere Picasso'ya, kendi şarkıları için diledikleri sözcükleri insanların kulağına fısıldama olanağını veren de bu güven duygusudur.

Çağımızın hastalığının ilerleyişini ve bunun karşısında umudun ondan da çok boyverişini yapıtlarıyla boyuna çizdi.

Moussinac, Picasso'nun, «yaşadığımız yüzyılın kaynaşmaları ölçüsünde bir sanatçı» olduğunu yazıyordu. Bu zorbalık, bu keşmekeş, bu umut çağında, bizim ne olduğumuzu gözlerimizin önüne seriyor.

Bir eleştirmenin doğru olarak «umudun cebir'i» adını verdiği, her zaman yeni imleri olan bu resimde, dövüşen her insan, seven her insan dövüşünün karşılığını ve sevgisinin gücünü görebilir ve ölçebilir.

Picasso'nun bu resimsel hümanizmasını nitelendiren şey, onun ev-

renselliğidir: resim sanatının kendine özgü anlamı ve gücünü bütünüyle yeniden ele almak için, bütün geçmiş yüzyıllardaki, bütün kıtalardaki insanın yaratıcı eyleminin kaynaklarına yeniden uzanmıştır o.

Şaka yollu, Picasso'nun sanatının, resim sanatının «P vitamini» olduğu söylenebilir. Sanatının, içinde taşıdığı yenileşme gücüne bir övgüdür bu.

Resim sanatı, Picasso ile birlikte, güzelliğin geleneksel normları karşısında olduğu kadar dış dünya karşısında da özerkliğinin bilincine ulaşmıştır. Edebiyattan kurtulmuştur. Edilgen izleme durumu, yerini eyleme bırakmıştır. Valéry'nin dediği gibi, resim sanatı, doğanın karşısına rakip olarak çıkmak için onun kopyacısı olmayı terk etmiştir. Artık onun çabası, var olanı durmadan kopya etmek değil, onda hareketi, yaşamı ve geleceği bildiren bir mite doğru aşmayı dile getirmektir. Bize Kutsal Kitapta anlatıldığına göre Tanrı, gökleri ve üzerindeki hayvanlarla, insanla birlikte dünyayı yarattıktan sonra «iyi oldu!» der ve yedinci gün dinlenmeye geçer. Picasso, resim sanatında, yaratışın sekizinci gününün insanıdır. Çok çabuk mutlu olan tanrıların yaratışını suçlayan insandır o.

Picasso, bütün devrimciler gibi, kendi alanı olan resimde, dünyanın herhangi bir yeni yorumunu vermenin yeterli olmadığını düşünür; gerekli olan, onu değiştirmek, artık sadece doğanın ya da yabancılaşmış toplumların yasalarına göre değil de tamamen insani yasalara göre onu yeniden kurmaktır. Picasso'nun resminde her şey eksiksiz bir eylemde, bir aşk eyleminde ellerle, yürekle ve kafayla yeniden yaratılır.

Gerçek yaşam henüz doğum halindedir. O, eşyalarda değil, yalnız insandadır. İşte Picasso, yaratışın bu yüce yasasını resim sanatında alabildiğine özgür kılmıştır. Bütün gerçek sanatçılar gibi bu mitler yaratıcısı da, Pigmalion'un maddeye yaşamın insani soluğunu verme çabasını yeniden diriltmiştir.

O, düşü geleceğin emrine; tanrıların mit gücünü insanın ellerine, bakışlarına, yüreğine koymasını bilmiştir.

Paul Eluard, *Picasso, Özgürlüğün Ustası* adlı şiirinde Picasso'nun, insan kardeşlerine asıl getirdiklerini şöyle anlatıyordu: «Sen onlara, mutlu ütopyayla, çocukça, bitmez tatiller düşüyle oyalanmanın güzel olduğunu öğretiyorsun; ama her şeyi görmek arzusunu da veriyorsun

onlara: geçici görünüşlerle yetinmeyi reddetmek cesaretini veriyorsun onlara.» Sonsuzluğun boyutlarının en gözüpek keşifçilerinden birine bundan güzel övgü olur mu?

SAINT - JOHN PERSE

Şiir çevirileri: Sait MADEN

CLAUDEL'İN kahramanlarından biri, şiiri şöyle tanımlar:

> Oğlum! Hani insanlar arasında bir ozandım ya o günler,
> Bu ölçüsüz uyaksız dizeleri uydurdum,
> Ve tanımladım onu yüreğimin gizinde o çift, o karşılıklı işlevi
> Ki insanoğlu bununla özümler yaşamayı ve dışavurur,
> yüce eyleminde son bulmanın,
> Anlaşılır bir söz.[1]

Saint-John Perse'in şiirinin ya da daha çok onun meydan okuyuşunun ortaya koyduğu sorun bu tanımlamanın içinde saklıdır: bu insanın özümlediği yaşam ve dünya ile o evreni ve o yaşantıyı şiirlerinde dışavurmak için araç kıldığı anlatım arasında ne gibi bağlar kurulabilir?

Saint-John Perse'in şiirini incelemek, önce bu başkalaşımın, bu dönüşümün yasalarını araştırmaktır.

---

[1] Paul Claudel, *Théâtre* (Tiyatro), Édition de la Pléiade, C. I, s. 488.

* *
*

Toplumsal kimliği ile şiirleri arasında herhangi bir bağ kurulmasını hep yasaklamaya çalışmış bir şair söz konusu olunca özellikle güç bir iş bu. Biz onun bu kesin isteğine uymuş olsaydık, değişip giden bakanların ötesinde Fransanın dış politikasının yıllarca gerçek yöneticisi kalmış olan Alexis Léger'in yaşamı ile Saint-John Perse'in şiirleri arasında hiçbir bağ kuramazdık.

1948'de şöyle yazıyordu: «Diplomatik yaşamımla ilgiler kurulmaktan özellikle kaçınılsın. Edebiyat alanında takma ad kullanışım ve en tam anlamıyla, kişiliğim hep ikiye bölünmüş olarak yaşamış olmam boşuna değil... Gerçekten, Saint-John Perse ile Alexis Léger arasında kurulacak her bağ, kaçınılmaz bir şekilde okurun görüşünü yanıltmak ve onun şiir yorumunu temelinden bozmakla sonuçlanır.»[2]

Bununla birlikte, zamanımızın en büyük şiirlerinden biri olan bu şiirin anlamını ortaya koyabilmek için bu meydan okuyuşu kabul etmemiz, bu yasağın ötesine geçmemiz gerekecektir.

Çünkü yapıtın kendi tanıklığı, sanatçının isteğinden çok daha ağır basıyor. Besbelli bir şey var bizi zorlayan: Saint-John Perse'in şiir evreninin tüm gereci —evet gereci diyorum, bu evrenin kuruluş yasaları değil— Alexis Léger'in yaşantısından gelmektedir. İmgelerin seçilişi ve onları dile getiren sözcükler, hatta bu seçimi yapan ve onu dile getiren insanın tutumu, —şiirin hareket noktası olan— duyumların, anıların ve isteklerin bütün o prensçe zenginliği hep aynı yaşayıştan kopup gelmektedir.

Antiller denizinde bir köşeye sıkışmış kalmış, «suyun henüz güneş yeşili olduğu» (I, s. 17) küçücük adada geçen prensçe bir çocukluk.[3] Doğasının ve insanlarının göz alıcılığıyla, bereketliliğiyle —bir siklonla denizden kaldırılıp adanın orta yerine fırlatılmış olan ve çevresini, üzerini kaplayan tropikal bitkilerle şimdi toprakta garip bir ömür süren şu yelkenli gibi— en umulmadık gizli güzellikleriyle bu ada, küçüklüğünde bayıldığı bir yerdi Saint-John Perse'in:

---

[2] Max-Pol Fouchet'ye mektup.

[3] Sonradan edebiyat dünyasında Saint-John Perse imzasıyla tanınacak olan Alexis Léger, Antiller denizinin doğusunda Guadelup'ta 1897 yılında doğdu. (*Çev.*)

Ve hemen gözlerim boyamaya çalışırdı
salınan bir evreni parlak sular arasında,
tanırdı pürüzsüz gemi direğini tahta fıçıların,
yapraklar altındaki çanaklığı, bumbaları ve serenleri,
sarmaşıktan çarmıkları,
uzun mu uzun, son buldukları yerde
çiçeklerin papağan çığlıklarıyla (I, 20).

En olağan ayrıntılarına varıncaya kadar, en alışılmamış rastlantılarına varıncaya kadar yaşam, onun tüm yaşamı Perse'in evrenine maya olmuştur.

Yalnız prensçe çocukluğu değil, ona Gobi çölünün bir ucundan öbür ucuna uzun at yolculukları, ya da Hint okyanusunda uzun vapur yolculukları sağladığı kadar, Pétain'in hışmına uğradığı zaman da Atlantiğin öbür yakasında sürgünü boylatan ve böylece izlenim ve yaşantılarını yeryüzü ölçüsünde zenginleştiren soylu uğraşı da... Karaları ve denizleri adım adım dolaşmasına; oralardan insan yüceliğinin, kaybolup gitmiş bütün uygarlıklar ve kültürler arasından artakalmış izlerini ve tanıklıklarını derlemesine; bir yandan da, oralarda gücün kullanılması üstüne, sürgün üstüne, deniz üstüne, çöl üstüne, öfke üstüne, umut üstüne ve bütün bunları insanların gönlünde bir araya getiren şiir üstüne kafa yormasına fırsat veren soylu uğraşı.

Çocukluğunda aralarında yaşadığı bitkileri, renkleri seçmesinden tutun da, imgelere ve meclis tutanaklarından mezar taşlarına kadar çeşitli yerlerde gördüğü ve çeşitli anlamlarını kavradığı sözcüklere varıncaya dek her şey ve de ozanın dili yaşayışına tanıklık eder.

Ama şurası gerçektir ki, —ve bu, Saint-John Perse'in, içinde yaşadığı dünya ile yarattığı dünya arasında niçin böyle bir kopukluk istediğini anlamamıza yardım edecektir— gereçleri aynı da olsa, bu iki dünyanın ömrünü yöneten yasalar yalnız birbirinden farklı değildirler, birbirine karşıttırlar da; bu insan tek bir varlıktır ve iki yanlıdır. Bu insanın yaşamı bir bütündür fakat yasası çelişmedir onun.

* *
*

Saint-John Perse «en tam anlamıyla, kişiliğim hep ikiye bölünmüş olarak yaşadım» diyor. Bu ikiye parçalanmış insan, onun çağının insanıdır: ikiye bölünmüş insanların çağıdır bu.

Aragon'un *Les Beaux Quartiers* (Kibar Mahalleler) adlı romanındaki kahramanlardan ikisinin: büyük bir işadamı olan Quesnel ile tıpkı Alexis Léger gibi yüksek bir devlet memuru olan Grésandage'ın, dış yaşayışlarının gerisinde biri aşk düşü, öbürü bir Rimbaud tutkunluğu sürdüren kimlikleri bana çok kere Saint-John Perse'i düşündürmüştür. Dinleyin onları bir. İşte Quesnel: «Hükûmet, işler, rakamlar, bütün bunların hepsi yalancı bir dekordan başka bir şey değil. Söylemediğim şeyi düşünüyorum ben... Biz de tıpkı başkaları gibi ikiye bölünmüş varlıklarız. Tarihin, belki de bir gün ikiye bölünmüş insanlar çağı diye nitelendirilecek olan bir döneminde yaşıyoruz. Yaşamımı hep ikiye ayırdım ben...» (s. 267). Saint-John Perse'in anlatımı, hatta dramı bu, işte.

Ve işte onun dostu Grésandage: «Bizler bugün ikiye bölünmüş insanlarız... Bir yanıyla toplumda bir görevi olan, öbür yanıyla da birincisinden apayrı olan, bazan ondan tiksinen, onunla çelişik durumda olan insanlar... Toplumsal yanımız zorunlu felâketleri sarsılmaksızın göze alıyor. Düpedüz insan yanımız ise, bu felâketlerin içinde eriyor... Ben dayanma gücümü bu ikilikte, bizler için bir sığınağın, dünyanın amansız kuralı dışında kalan bazı şeylerin böylece ayakta durmasında buluyorum» (s. 283-85).

Perse de buna benzer bir trajedi yaşamış değil midir?

Tam, İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda, Fransa'nın artık bir büyük devlet olmaktan çıktığı sıralarda Fransız dış politikasının başında bulunmuştu. O gerilemeyi, o çözülmeyi yaşadı o. Burada onun o yıllarda oynamış olduğu rolü ya da sorumluluklarını incelemek değil niyetimiz. Yalnız, bu iflâstan edindiği bilinci, şirini anlamamıza yardım edecek öğelerden biri olarak göz önünde tutacağız. En yakın yardımcısı olduğu ve izinden gitmek istediği Briand'ın[4] görüş açısı için-

[4] Aristide Briand (1862-1932). Birinci Dünya Savaşından sonra Almanya'yla barışma politikasına taraftar bir politikacı ve hatip. Birçok kere başbakanlık ve dışişleri bakanlığı yapmıştır. (*Çev.*)

de kalarak 1933'ten başlayarak «Hitlerci hareketin yükselişini»[5] yakından izledi.

Diplomatın politik tanılarında, sonu ihanete ve 1940'daki kötü duruma varan sınıf güç ve ilişkileri asla görülmez; fakat şair, insanları amansızca ezen makine karşısında —kendisi Fransız Dışişleri Bakanlığı genel sekreteri olarak bu makinenin önemli bir çarkı da olsa— başkaldırır. İnsanın, kendisine yabancı, kendisi dışında, kendisine düşman olan ve kendisini ezen güçlerin oyuncağı haline gelmiş insanın bu yabancılaşmasının olanca ağırlığını duyar üzerinde. İnsanlığın tüm bir yüzyılını yeniden tartışma konusu eder. 1940 felâketi onu sert bir şekilde, temeldeki bu keşmekeşin ve yabancılaşmanın bilincine vardırır. Onun en güzel şiirleri bu bilinçlenmeden doğacaktır. İlk tepkisi kopma ve reddir. *Vents*'de (Rüzgârlar) «Artık uyuşma yok bu olup bitenle» (II, 109) diye yazar.

Ah! önceden sezmiştik adımını insanın taşta... Ah! çok şeyler ummuştuk maske altındaki insandan! (2, 167).

Nice yüzyıl kapanıyor tarihin çöküntülerinde (1, 178).

Ve görmez misiniz, ansızın, çevremizde her şey devrilir — bütün direkler ve her şey, seren ve bütün donanım, hem de bizim yüzümüze bütün yelkenler — büyük bir kıvrımı gibi ölü inancın, *büyük bir kıvrımı gibi yararsız giysinin ve yanlış zarın. — Ve alma vakti midir en sonra baltayı güverteden?* (II, 31).

Her şey yeniden ele alınmalı. Her şey yeniden söylenmeli. Ve bakışın tırpanı geçmiş olmalı her birikimden (II, 21).

Kullanılan deyim, gerisinde başka şeyler sezdiriyor; hiç de tek başına değil: *mal-mülk* (l'avoir) ile benlik (l'être) birbirine zıtlaştırılmış. *Amers*'de (Kerterizler) şöyle yazacaktır: «Ne var ki yaşamanın gururu izlenen yoldadır, yoksa işlevde ya da *mal-mülk*te değil» (II, 243).

Burada, genel yasası Karl Marx tarafından konulan yabancılaşma-

[5] 28 Mart 1942'de Newyork Üniversitesi'nde Aristide Briand'ın 80. doğum yılını kutlamak için yapılan anma toplantısında yapılan konuşma. *Cahier de la Pléiade* (Pléiade Defterleri), s. 163.

nın şu ana tema'sını buluruz: «malınız mülkünüz ne kadar çok olursa, o derece yitirirsiniz benliğinizden.»[6] Mal-mülk, mülkiyet dünyası; insanlar arası ilişkilerin, insanın dışında, ona yabancı, ona düşman ve ona hükmeden *eşyalar* görünümüne büründüğü yabancılaşma dünyası, bu «eşyalaşmış» (réifié) dünya bütün ağırlığıyla insanın üzerine yüklenir ve onun benliğinin serpilmesine engel olur.

Goethe'den Saint-John Perse'e kadar bütün burjuva hümanizmasının özünde hep bu çelişme vardır.

Burjuva devrimi, insanın serpilmesine karşı koyan feodal bağımlılığı, sınırlamaları yıkarak Hegel'in ve Goethe'nin büyük düşünü kendi yazgısına egemen tümel insan düşünü yarattı. Feuerbach: «İdealimiz, evren ölçüsünde ve eksiksiz olarak gelişmiş tümel insan, gerçek insan olmalıdır» diye yazıyordu.

Fakat kendi birlik ve bütünlüğü içinde insanın böyle tam gelişmesini olanaklı kılan ekonomik, toplumsal, politik koşullar, aynı zamanda, insanın daha büyük ölçüde ezilme ve parçalanma koşullarını da yaratıyordu. Tarihsel evrimin diyalektiğindeki bu temel çelişme, o burjuva hümanizmasının büyüklüğünü olduğu kadar sınırlarını da açığa vurur. Burjuva toplumu, bu büyük hümanizmayı hem doğurur, hem de yıkılmaya mahkûm eder.

Werther'den Wilhelm Meister'e, Prometheus'dan Faust'a kadar Goethe'nin bütün yapıtları burjuva hümanizmasının bu trajedisini: kişinin özgür ve evrensel gelişmesi konusunda beslenen büyük düş ile burjuva toplum arasındaki çözülemez çatışmayı ortaya koyar: burjuva düzeninin kendi yasası, sınıf çatışmalarıyla, rekabet cangılıyla ve bunlardan doğan kahredici işbölümüyle, çoğunluğun sömürülmesi ve baskı altında tutulmasıyla, insanın uyumlu serpilmesine ve insanlar arasında işbirliği kurulmasına engel olur. Bu düzen çerçevesinde çözümlenmesi olası olmayan bu çelişmenin bilincine varmaları, Balzac'ın ve Stendhal'ın gerçekçiliğine o trajik büyüklüğü vermiştir. Bütünleyici bir dünya yaratarak bu çelişmeden kurtulma çabası, Rousseau'nun «*Hayaller*»inden gerçeküstücülüğe kadar bütün romantizme damgasını vurmuştur.

Saint-John Perse'in kendine özgü dramı, yaşadığı dünyanın yasası

[6] Karl Marx, *1844 Elyazmaları*, VI. s. 54.

ile üyesi olduğu sınıfın yasasının zorunlu kıldığı ikiye bölünmenin dramıdır: devlet görevlisi olarak eylemiyle şiir yapamadığı gibi, şair olarak da şiiriyle eylem yapamaz. Yaşamı, ne bu eylemin şiiri, ne de bu şiirin eylemi olabilir.

Bu ikiye bölünme, bütün bir tarih döneminde vardır, son ucu Saint-John Perse'in şiiri olan bütün burjuva hümanizmasında da vardır. Perse'in şiiri, eylemin öbür yüzüdür; onun hem tersi hem de eşidir. *Anabasis*'ten acı bir şekilde öğrendiği, bu dünyada fatih olmanın olanaksızlığıdır, ama... «Ozan kardeşimden haberler alınmıştır.» (I. 162). Eylemin bittiği yerde şiir başlar. «Sakız ağacının dibine yerleşen öykücü» (I. 157).

Belirli bir düzende, iki insanı birlikte yürütebilmenin olanaksızlığından doğmuş olan eylem ile düş arasındaki bu büyük terslik, hemen iki yüzyıla yakın bir süredir Fransız şiirine damgasını vurmuştur.

* *
*

Büyük kapitalist gelişimin ta başından beri şiir sanatı, *mal-mülk* karşısında *benlik*'in isteklerinden yana olma yolunu tutmuştur. Yabancılaşmanın her türlüsüne karşın *benliğimize kavuşmak* gereksinimimizi dile getirir. Şiirin izlediği yolu, yüzyılın izlediği yol çizmiştir: insan ne kadar çok bölüntüye uğrarsa, şiir, beni —varoluş biçiminde, varlığın coşması biçiminde yaşanmış olan— yaşamın tümüne yeniden bağlama isteğini daha çok dile getirir. Şiir, varolanı kopya etmek ya da anlatmak kaygısından gitgide uzaklaşarak, daha gerçek ve daha sahici bir dünya yaratmaya ve onu yüceltmeye yönelir.

Şiir, tanıma ve keşfetme aracı halini alır. Estetik, yaşamı yüceltmeye ve insanı aşmaya yarar bir yöntem, bir törebilim haline gelir. Valéry: «Şiir bizi anlamaya davet etmekten çok, değişmeye zorlar» diyecektir.

Saint-John Perse'in şiiri, şiirde 19. yüzyılın başlarında başlamış olan bir evrimin bitiş noktasıdır. Sanatçı o zamana kadar, sanatın kendine özgü yollardan gerçekliği yeniden üreteceği bir modeli oluş-

turan dış ya da iç dünyanın ya da doğanın varlığını tartışma konusu etmezdi.

Romantizmle birlikte bu belite karşı çıkıldı.

Sanatçı —geleneğin, toplumun ve onun dilinin belirlediği, hareketsizleştirdiği ve gözden düşürdüğü haliyle— nesneden gitgide daha çok koptu. Nesneden bu gitgide kopuş, kaçınılmaz bir şekilde, öznenin gitgide daha çok önem kazanmasıyla sonuçlandı. Sanat yapıtı dünyayı anlatmaktan çok, bir başka dünya yaratmak görevini yüklendi. Şiir, etimolojisine uygun olarak, gerçek bir yaratış haline geldi. Lirik imgelem, yaratışa varabilmek için Tanrılık deneyine girişti.

Doğa, elbette renk ve biçimler, görünüşler sağlar, ama bütün bunlar hammaddeler halindedir. Sanatçı herhangi bir şeyi *temsil etmek*, herhangi bir nesneyi taklit etmek zorunluluğunu yadsıyarak gerçeğin bu öğelerini, onların alışılmış ve saymaca belirtilerinden çıkarıp alır ve onlarla başka bir dünya kurar.

Aslında ressamlar ve şairler yadsıdıkları bir gerçekliğe sırt çevirirlerken, tarihsel gelişimin ve onun iç çelişmelerinin bir yüce yasasına farkında olmaksızın boyun eğerler.

Tanrıya karşıt bir varlığa duyduğu ihtiyaçla kendinden geçen Lautréamont, ya da «katiller çağı»nı yerin dibine batıran Rimbaud, gerçek yaşam ile şiir arasındaki bu çelişmeden kurtulmaya çalışmışlardır. Rimbaud, savaşı Versaylıların kazandığı bir Fransa'da bir insan ve bir şair olarak barınamayışı yüzünden susmayı ve Harar'da köle satıcılığı gibi yürekler acısı bir serüveni seçecektir. Nerval, nevroza ve ölüme sığınacaktır. Baudelaire, kendi «Albatros»u ya da Mallarmé'nin umutsuz kuğusu gibi evrende barınamaması yüzünden tümleyici evrenler arayacaktır. Jarry, Übü Babanın yüksek kahkahasıyla, Doktur Faustroll'un «patafizik»ine, «istisnaları yöneten yasaları incelemek ve bu evrenin uzantısı olan evreni açıklamak» görevini verecektir.

Dehaları ne kadar ayrı türlerde ve birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, romantizmden gerçeküstücülüğe kadar bu insanların hepsi, varolan her şeyi alışılmış sayan aynı soydan, aynı aileden kişilerdir. Onlar için büyüklük: faydacı ve her türlü toplum anlayışını reddetmekte (bu tür toplum anlayışının, aslında, sermayenin anlayışı olduğunu onlar fark etmiyorlardı) ve insanî bir evren yaratmaktadır. Saint-John Perse işte bu soydan, bu aileden bir insandır.

Onlar için şiir, son konut'lara (postulat) ulaştığı yerde, dünyanın varoluşunun bir biçimi olduğu yerde felsefenin yerini alır.

* *
*

Her şey, yadsımayla, başkaldırmayla başlar. Bu dünyanın insana yabancı olduğunun bilincine varılmasıyla başlar:

O zevk vardı bende, insanlar arasında yaşama zevki, ve işte toprak yabancı ruhunu teslim etmede (I, 201).

Ne zırvadır bu dünya! (I, 139).

Bu alımsatımcılar, *güneş baskısı altında, haraç mezat satılmış büyük ülkeler, erinç içindeki yüksek yaylalar ve güllerin burcu burcu kokusunda açık arttırmaya çıkarılmış iller»* dünyası (I, 142).

Ve sonra takasçılar, alışverişçiler geldiler. Her şeyi bozmak üzere meşin eldivenli büyük dolaşımcılar. Bütün tüze kişileri, polis toplayıcılar, milis devşiriciler.

Ve sonra büyük Naiplikler arayan Papalık kişileri ...

Evet! düş kurardık o yassı burunlu tanrılar arasında (II, 70-71).

Kitaplarımız okundu, düşlerimiz söndü, hem olup olacağı bu değil miydi? Öyleyse nerde kut, öyleyse nerde kurtuluş? Yalanladığımız yücelik, ihanet ettiğiniz doğuş!

Yüz akı boşlayıp giderken en ünlü alınları (II, 185-186).

Saint-John Perse'e göre bütün bir dünya temelinden sallanmakta, çatlamaktadır. Bu dünya onun dünyasıdır.

Perse kaçıp kurtulmayı, sahte cennetlere sığınmayı düşünmez.

Bu Tanrısız insan, dünyanın anlamını, Claudel gibi, kendisinin ötesinde arayamaz.

Ama yine de yaşama, insana ve onun geleceğine güvenini bir an bile yitirmez. Felâketin ortasında egemenliğini sürdüren bir iyimserlik, insanın en sonunda kazanacağı zafere, uygarlığa, fetihlere kesin bir güven duygusu saklar içinde. Onda, 1848 öncesinde bazı romantiklerin bir önseziyle beslenen o coşkusunu, Edgar Quinet'nin «Ahas-

verus» adlı düz yazı şiirindeki o alabildiğine insanca inan'ı ve Walt Whitman'a ya da Verhaeren'e esin vermiş olan, insani büyüklüğün o bize daha yakın olan epik duygusunu buluruz.

Bu güven duygusu, insanın eşyalarla çok eski bir bağlaşıklığından, insan soyunun başarısının başlangıcı olan, maddeyle o ilk andlaşmadan doğmaktadır; Perse bu andlaşmayı önce, insan ile o güzel doğa arasındaki birliği yalın bir şekilde duyduğu çocukluğunun cennetinde sezmiştir:

O güzel anayurt ele geçmeli yeniden. Kralın ta çocukluktan beri görmediği anayurdu, ve onun savunması şarkımda (II, 145).

Saint-John Perse'in şiiri bu sevinç çığlığıyla, bu yaşama aşkıyla başlar; öyle bir yaşama aşkı ki bir müminde «tanrıya şükür» biçimine giriverirdi; Perse'te ise bu yaşama aşkı hep bir övgü olmuş, ilk şiir kitabına da «Övgüler» adını vermiştir, Perse, André Gide'e şöyle yazmış: «Bu ad öyle güzel ki, bir ya da birçok kitap da yayımlamış olsam, bundan başka bir ad istemezdim.»[7]

En yüce erdem, her şeyden önce, yaşamın güçlerine tutkuyla katılmaktır. Hem de, doğanın bütün özsularıyla içimizde yükselmesinden tutun da, insan enerjisinin büyük kabarışının — bütün insanlık tarihini canlandıran ve insanlığa yüce bir gelecek için güven veren o evrensel yükseliş duygusuna varıncaya kadar bütün boyutlarıyla yaşamdır söz konusu olan...

Öyle ki, Saint-John Perse'in şiirleri başlı başına bir büyük şiir gibi, insanoğlunun bütün yaşantıları ve bütün uygarlıkları boyunca yazılmış tek bir destan gibi, tarihin iri dalgalarının devrilişini bize çağımız ölçüsünde duyuran ve yaşatan, o dalgaların atılışını yaşama sevinç ve gururunda sürdüren bir «Yüzyılların Efsanesi» gibi, bir tek kitleden meydana gelmişe benzer.

İnsana karşı duyulan bu mutlu güven, ilk biçimiyle, çevredeki bereketе, gürlüğe, dünyaya duyulan güvendir, «şiirin özünü meydana getiren *hazzın* gizli yasası»[8] adına kendini yaşamın akışına bırakma coşkusudur.

O ilk coşku, küçük prensin imrenilecek çocukluğuyla yeşerir.

---

[7] *Cahiers de la Pléiade*, X, 1950, s. 26.

[8] «Message pour Valéry Larbaud» (V.L.'ye Mesaj).

Ne kadar övsem yeri! (I, 26).

Her şeyi çağırarak anlattım onun nice büyük olduğunu, her hayvanı çağırarak, onun nice güzel ve iyi olduğunu (I, 19).

Christophe Colomb'un, insanoğlunun o güne dek görebildiği en güzel yerler olduğunu söylediği Antiller'de geçen gençliği, ona güzelliğin en yüce imgesini vermiştir. Tanrılara layık yücelikten anılarında, her şiir, doğanın o güzelliğine benzer bir güzellik yaratmaya yönelecektir.

Ama André Gide etkisinin de kuşkusuz işe karıştığı bu ateşli yaşantı, Saint-John Perse için bir başlangıç noktasından başka bir şey değildir. İnsan ve doğa ilişkileri Perse'in gözünde hiç de edilgen nitelik taşımaz. Yeryüzü sarhoşluğuna dalmakla yetinmez Perse. Eylem, insan ile doğa arasındaki birliğin daha erkekçe, daha yüksek bir biçimidir.

Eylem, insanların ve eşyaların, hareket halindeki bu dünyasının yasasıdır.

Saint-John Perse'in dünyaya bakışının ana tema'sı, Herakleitos'çu oluşum tema'sıdır: varlıkların durmadan yokoluşu ve durmadan yaratılışı tema'sı. Saint-John Perse'in yapıtına, evrensel anlamı ve vahiye benzer, yalvaçca biçimi ile en yakın şiir Herakleitos'un şiiridir.

Dünya, diyordu Efesli Herakleitos, hiçbir tanrı, hiçbir insan tarafından yaratılmış değildir. O, belirli yasalara göre parlayan ve sönen, sonsuz canlı bir ateşti, bugün de öyledir, gelecekte de öyle olacaktır. Dünyanın oluşumu, gereksinimdi, tutuşması (ateş haline gelmesi) ise doygunluğu ifade eder... Hangi yolu tutarsan tut, ruhun sınırlarını keşfedemezsin... Uyanıkların bir tek dünyası var, o dünya hepsince ortaktır; uyuyanların ise her biri ayrı bir dünyada yaşar... Delphoi'de oturan Efendimiz konuşmaz, gizlemez: bildirir.

Bunlar, Efesli Herakleitos'un, kaybolup gitmiş uygarlıklara tanıklık eden eski yazıların düşünce ve biçem özellikleri taşıyan sözlerinden parçalardır; Saint-John Perse onlardaki anlamı çözmüş, onlara yeni bir canlılık ve gençlik vererek şiirlerine çevirmiş gibidir.

İnsanda denizin ve rüzgârların hareketli sonsuzluğu vardır. En bü-

yük şiirlerinin, deniz ve rüzgâra ilişkin olan şiirlerinin adları sınırsız insan allegorileridir.

Ve denizin kendisinden söz açılmayacak, yalnız insan gönlündeki saltanatından (II, 135)

Büyük gezginleri düşle eylemin: doymaz konuşmacıları uzaklıkların... (II, 67). *Büyük serüvencileri ruhun* (II, 81). *Yollar ve açık sular arayıcıları* (II, 67).

Devinen sendeki biz deviniciler, sana ad-verilmez-deniz diyoruz: değişimlerinde değişken ve yer değiştiren, değişmez ve aynı tüm kitlesinde; özde çeşitlilik ve Varlık eşitliği, yalanda doğruculuk ve haberde ihanet; tüm varoluş ve tüm olmayış, tüm bekleyiş ve tüm yadsıma —olmayış, varoluş; düzen ve deliriş— yol buluş! (II, 297).

Ey söz verişi her zamanın ve her söz verişi aşan deniz (II, 285).

Bunlar da Perse'in, Herakleitos'çu varoluşu anımsatan ve çağıran şiirinden bölümler:

Bizimle ol, Cumes gülüşü ve son çığlığı Efeslinin! (II, 289).

Bana Karanlık dediler, sözümse denizdendi (II, 161).

Deniz, Perse'in şiirlerinde en ağır basan tema'dır; Odisseus yaratıcı gibi o da bir deniz ozanıdır. Deniz bir çağrıdır, istektir, sonsuzluktur, kendini aşmadır onun için.

Deniz, yeni fâtihler için yeni topraklar keşfetme çağrısıdır:

Ey Balboa denizi! Kendi fışkıran deniz! Güç ve görkem ilâhisi, insanın o titreyen hayvanını saldığı bir akşam ... Ama her şey bildikse bana, yaşamak yeniden görmek değil mi?

Ve her zaman önümüzden gideceksin, ey bellek, daha yaşamadığımız bütün yeni topraklarda (II, 99).

Deniz, «kendi kendisiyle barışa bir türlü yanaşmayan» sınırsız insan gereksinimidir. Tanrısız insan, yalnızca insan, ama sınırsız insan:

Ve ötede, ve ötede ne var senin kendinden başka — ne var insandan başka? Öğleden sonra denizde gece yarısı ... Ve yapayalnız insan bir güneş saatinin mili gibi sofrasında suların (II, 101).

Ve bu tür şiir —belki de ilk görevi budur onun— «kuşkunun kışkırtmalarına karşı» sonsuzluk ve bütünselliğe özlemi ve susuzluğu yüceltir; «çok güçlü bir hareket bizi sınırlarımızın eşiğine hatta ötesine sürüklesin (II, 32).[9]

Yeryüzünün bütün yolları yer bizi avucunda (I, 112).

Deniz de aşktakine benzer bir kendini aşmadır. Tıpkı gerçeküstücüler gibi, tıpkı «Aşk, önce insanın kendi kendisinden çıkmasıdır» diyen Aragon gibi[10] Saint-John Perse de aşkı, insan ile tüm şeyler ve tarih arasında bir aracı, bir dolayım olarak görür:

Ey nesneler deniziyle aramdaki solungaçlar (II, 252).

Perse'te deniz imgeleri ile aşk imgeleri, aynı sonsuzluğun habercileri olarak hep derinden derine birbirleriyle karışmıştır.

Erkeğin yüreğinde yalnızlık. Yabancı, kıyısız erkek, kıyısal kadının yanıbaşında (II, 228).

Ve taştan taşa, şistin ya da bazaltın son mahmuzuna dek sürülmüş erkek, eğilir ilkçağ denizine, ve görür, bin çıkıntıyla çağıldayan o çırpıntılı, o sonsuz dölyatağı ağzını, bir an kendini çırılçıplak soymuş tanrısal derinlik gibi (II, 301-302).

Aynı sonsuzluk duygusuyla yüklü olan kadın aşkı ile deniz aşkı, yaratışın, bereketliliğin ve her şeyden önce eylemin simgesi ve muştucusudur.

İşte. Rüzgâr uyanıyor. Ve atletin yengeci koşuyor daha kaynak su-

---

[9] Bu tema Aragon'un da tema'sıdır:

«Tüm özgürlüğüm, sınırlarına geldiğimde
Can atar bir adım öteye, göstermek için kendini
[*Le Roman inachevé* (Bitmemiş Roman) s. 176.]

Aragon'un gençliğindeki rüzgâr ve sonsuzluk tema'sı da öyleydi: *Anicet* adlı romanında (s. 197) «Ölme'den önce her doğrultuda sınırlarının son noktasına ulaşmak... Her şey genişlememe bir vesile olsun...» diyordu.

[10] Aragon: «*Kartlarımı Açıyorum*», s. 128.

yunun üstünde. Eli silahlı deniz buyruk veriyor hep! Eylemi tasarlamayan aşk büyük aşk olur mu? (II, 265).

Sevmek de eylemdir! Tanık gösteririm buna ölümü, ki yalnızca aşktan kırılıp incinir ... Övünç de, güç de, insan yüreğinin tepesinde kurulur ancak (II, 268).

Şair, dışımızdaki şeylerin bizim için özlemini çekmeyi, birtakım güçleri ele geçirmeyi, birtakım kaynakları özgürleştirmeyi, çevremizi saran engelleri, sınırları kaldırmak uğrundaki bitmez tükenmez çabasıyla soluğumuzu kesmeyi bilir.

Onu harekete geçiren şey kaçış gereksinimi değil, bütünlük gereksinimidir. Henüz insani bir biçime girmemiş her şeye duyulan gereksinimdir. İnsana ve onun geleceğine tam bir güvenle hareket eder, insanı «fırtına arması altında, her yeni toprağa yukarıdan» korkusuzca baktıran bir güvenle...

Güçlü, ergen bütün toprak, yabancının adımında, ululuk masalını açarak düşlerine ve şatafatına başka bir çağın.

Ve büyük içimli toprak, suyun geri çekildiği en uzun düzlüklerinde, akarak, denizden denize, en yüksek yazılara, bu dünyanın en güzel metinlerinin uzak yayılışında (II, 40-41).

Duyuyorum, büyüyüp gelişiyor kemikleri bir yeni yeryüzü çağının. İnsan gölgesini otlatıyor büyük göçün yamaçlarında (II, 61).

Bütün gençliğe bugün o kadar gönül rahatlığıyla birer usta diye tanıtılan, bütün o kuşku, saçmalık ve umutsuzluk sahte-peygamberlerinin tersine, Saint-John Perse, insanın yüzyıllardır güçlenen hareketine yaslanarak ve doğanın Herakleitos'çu başkalaşımlarında, insan destanının, yaratıcı eylemin coşturucu sahnesini görerek, sanatın bir yücelik ve bir sevinç sanatı olmasını, davranışa çağıran gür sesli bir sanat olmasını ister.

Bize deniz uğruna yeni yapıtlar söz versin: canlı ve pek güzel yapıtlar, yalnız canlı yapıt olsun, yalnız güzel yapıt olsun — başkaldırıcı büyük yapıtlar, baştan çıkarıcı büyük yapıtlar, büyük yılmazlıklarına açık insanın, ve yeniden yaratan bizim için insanı, yaşama zevkini...

Ah! Büyük bir anlatı yine bastırsın bizi, yıpranış yıllarımızda, denizden gelip bize ve en uzaktan gelip, ah! En büyük ölçü zincirlesin bizi nesnelerin bu en büyük öyküsüne dünyada, bütün nesnelerinin ardında bu dünyanın, ve en geniş soluk uyansın bizde, olsun bize denizin kendisi gibi ve büyük yabancı soluğu gibi.

Büyük prenslik sularının devininde, kim yenileyecek bizim için o halktan alınmış büyük tümceyi? (II, 178-179).

Çünkü insanın ve onun eyleminin bu yüceltilmesi Perse'te, tek başına kalmış bireylerin yüceltilmesi olmadığı gibi *Vents* (Rüzgârlar) ve *Amers* (Kerterizler) şiirlerindeki Anabasis'in, (yani) fatihlerin ve önderlerin yüceltilmesi de değildir. Kuşkusuz Perse «tek insanın ufkundan bütün insanların ufkuna» doğru yol alışı, Eluard gibi anlamış değildir. Perse'in yolu hiçbir zaman militan ve halkçı yol olmamıştır.

Fakat Saint-John Perse, yaşamı ve şiirini alabildiğine aristokrat bir şekilde anlayışının ötesinde, her şeyden önce bir destan şairidir. Ve Hindistan'ın büyük mitlerinden İskandinav Saga'larına, İncil'den *Ilyada*'ya ve «*Chanson de Roland*»a kadar uzanan büyük destan, hiçbir zaman bir bireyin bulgusu değil, yalnızca şairlerin farkına varabileceği bir halk yaratısı olmuştur.

Doğanın ve tarihin büyük fırtınalarıyla boy ölçüşebilmek, onların büyük anlamını çözebilmek ve onların yankısını geleceğe doğru sürdürebilmek için bütün bir halkın soluğunun bulunması gerekir destanda.

Böyle bir şiir söylemeye niyetlenen insan, tek olamaz. Bütünle kaynaşması, bütünün onu içinde taşıması gerekir.

Gene dört bir yönden yeni düşünlerle kıstırılmış insan, kabarmasına baş eğiyor büyük us çalkantılarının (I, 209).

Ozan da bizimledir, çağındaki insanların yolu üstünde.

Çağımızın gidişine uyarak, bu büyük rüzgârın gidişine uyarak.

Uğraşısı aramızda: haberlerin açıklanması (II, 86).

Çığlığı, tiz çığlığı tanrının! Kalabalıkta kavrasın bizi, odalarda değil.

Ve üreyen kalabalıkla yansısın bizde sınırlarına dek algının (II, 87).

Ve şiirlerimiz gidecek yine insanların yolu üstünde, taşıyarak tohum ve meyveyi bir başka çağdaki insanların soyunda —

Yeni bir soy soyumun erkekleri içre, yeni bir soy soyumun kızları içre, ve benim diri çığlığım insanların yolunda, yakından yakına, ve insandan insana.

Ölümün boşalttığı uzak kıyılara dek! (II, 120).

Bu şiirlere böylesine bir güven veren bir dünyanın yeni bir çağına doğru yol alan yüzyılımızın şarkısının bu şiirlerde dile gelmesini olanaklı kılan şey, Saint-John Perse'in «halkların ve onların ölümsüz dillerinin derinden uğultusuna kulak» (II, 299) verebilmiş olması; eski uygarlıkların izlerinden, insanın her çağda yükselerek ilerleyişine tanıklık eden şeylerin tümünü, ille de «insaniliğin sınırına ulaşan insanın haykırışını» yakalayabilmiş olmasıdır.

Yakın toprak boş yere sınırını çiziyor bize. Dünyada aynı dalga, Troya'dan beri hep aynı dalga.

Yuvarlıyor kalçasını bize dek. Bizden uzak o pek yüce enginde yer etti bu soluk eskiden (II, 225).

Böylece insanların bütün tarihi, yükselişinin bir tek atılışıyla bizi daha yüksek bir geleceğe doğru fırlatır. Ve bunu hiçbir zaman tek tek değil, hep herkesle birlikte yapar. Şunları dinleyin:

Kalabalığın gerilmiş yayı tutuyor bizi kirişi üstünde gene. Ve sen ki oynuyorsun oyununu kalabalığın, atalarımızın yüksek sözü, ey oymaklı deniz kendi fundalığında, olacak mısın bize yanıtsız deniz ve bir Baltıklı düşünden daha uzak düş? (II, 169).

... Kalabalıkta, denize doğru, deviniyoruz kalabalıkla, her çalkantıdan edindikleri bu pek geniş devinimle, geniş kırsal kalçalarımızın — ah! daha toprakçıl halk tabakasından ve kralların buğdayından (II, 170).

Geçmiş çağların, insanların birikmiş savaşım ve çalışmalarının temelinden gelen böyle bir atılıştan hız alan, bu uzak geçmişin destanına sırtını dayayan Saint-John Perse doğmakta olan yeni dünyaya seslenir ve onu selamlar. Bakın, Perse'i dinleyin:

Ve ozan bizimledir. Düşünceleri aranızda gözetleme kuleleri gibi. Tutsun akşama dek, tutsun bakışını insanın şansı üstünde!

Sizin için insanla dolduracağım gözlerinin uçurumunu. Ve göz kestirdiği düşlerden, bunlardan edimler yapacaksınız (II, 116).

Çünkü «insandır söz konusu olan» ve ben Saint-John Perse'in her şeyden önce bu «insana tanıklık etme» imgesi üzerinde durmak isterim.

Ve insan gölgesini salıyor gene insanların yolu üstüne.

Ve insanın dumanı çatılar üstündedir, insanların devinimi yol üstünde.

Ve insanın mevsimi dudaklarımızda yeni bir konu gibi (II, 95).

Gözlerden ekilmiş bir söz veriş bu, insanlara böylesi, hiç yapılmadı.

Ve olgunlaşması, ansızın, bir başka evrenin gecemizdeki öğlede ...

Bankalarınızın, Devlet kilerlerindeki bütün baklamsı altınları satın alamazdı böyle bir hazinenin kullanımını.

Öteki kıyının da vergisi! Ve selâmlama aşağıdan kara Güneşi (II, 83).

Perse'in bunca coşku ve güvenle hangi geleceği selamladığını; bunca öfkeyle hangi değerli engelleri, hangi devletleri elinin tersiyle ittiğini; hangi kara güneşin doğmasına el ettiğini bilmiyorum. Fakat bu şiirlerin yücelttiği insanın büyüklüğünde, kalabalıklar ve insan yığınları içinde bu zorunlu hazır bulunuşta, insanın geleceğine duyulan bu güvende, bir militan olarak ben, insanların —daha şimdiden yerlerinden doğrulmuş olan Asya'nın, Afrika'nın, Lâtin Amerika'nın topraklarına alınlarını bir daha hiç düşürmeyecek olan, insanlığın toplumcu geleceğini kurarken insanlığın tarihöncesine bir daha dönmemek isteğini kıvılcımlandıran insanların— elle tutulur umutlarının belirdiğini görüyorum.

Saint-John Perse'in insana ilişkin başka düşler ve başka perspektifler uyandırmak niyetinde olması bence önemli değil: (onun şiirlerindeki düşler ve perspektifler) bende uyandırmış olduğu, yücelttiği ve aramızda —ikimizi birbirimizden ayıran şeylerin ötesinde— kuş-

kuya, anlamsızlığa ve ümitsizliğe karşı, geleceğe gönül bağlayanların erkekçe kardeşliğini yaratan düşler ve perspektiflerdir.

Geçmişi şöyle anan şairi seviyorum ben:

İnsanlar gene buldu, rüzgârda, bu yaşama ve tırmanma yolunu (II, 70).

Geleceği şöyle selamlayan şairi seviyorum ben:

Doğacak Güneş! Çığlığı Kralın! Uç beyliklerinin Arpalıklarında Kaptanlar ve Naipler!
Titreyen hayvanını sıkı tut ilk saldırısına karşı barbarın.
Ben ilk kişilerden olacağım orada baskını için yeni tanrının (II, 73).

Saint-John Perse, şiirlerinde, tarihin bütün yüce çağlarından doğmuş yeni ve ideal bir uygarlığın; fetihleriyle, başarılarıyla ve insani büyüklüğün bütün boyutlarıyla insanlığın tüm tarihini yansıtacak bir uygarlığın boy vermesini gözetir.

Onun şiirlerinde yalnızca varolmanın coşkuyla yüceltilişi değil, aynı zamanda tüm insanlık tarihini içinde taşıyan, bugünün zorunlu aşılışının işaretini ve haberini geçmişten çıkaran, yaşamın yükselerek gelişen yönünde yürümek için (gerekli) yeni güçleri o destandan kazanan evrensel birey'i yaratacak Hegel'ci bir istenç de vardır. Bu şiirlerin biçemi bir yaşam biçemidir. Bu şiir, bir militan olarak bende neden, yaratıcısını harekete getiren anlamdan başka bir anlam uyandırmasın?

Şairin yarattığı şiirler, kendi yolumuzda bize ayak uydurduktan sonra, yazarının, kuruluşu yaşamıma anlam veren geleceğe isterse sırt çevirmesi, bence önemli değil; şair gözlerini doğmakta olan güneşe dikmiş; biz ise şairin ve yalvacın belki de umduklarından çok farklı bulacakları o güneşi ufuğa çıkarmak gibi anlaşılması zor bir çabaya girişmişiz.

Ey düş, pek yüksek düş, o senin insansı, ölümsüz düşün (II, 144).
Bu hep en büyük maskenin yokuşu insanların ufkunda (II, 174).

Biz Marksistlere, yalnızca Fransız Dışişlerinin bir diplomatı olarak değil, yazış biçemiyle de öylesine uzak olan bir insana burada hiçbir ekleme yapmıyorum. Fakat insan serüveninin kahramanlık senfonisi olan Saint-John Perse'in şiirinde, insana bir tutkunluk ve bir iyimserlik, yükseliş halinde kavranan yaşamın bir imgesi ve —bize son derece yakın ve kardeşçe gelen, bizim de düşüncemizde varolan, her günkü savaşımımızda eylemimizin yaşamaya ve aşmaya baktığı— engin insanın yüceltilmesi var.

Bu yanıyla ortaktır bizimle:

İlerleyişi, ovaların dibinde, bu kocaman mavi mayıs gölgelerinin, ki yederler sessizce gök sürülerini toprakta ... Bizler geleceğin çobanlarıyız (II, 339).

Kol ucunda, tabağında ellerimizin, kaldırıyoruz, doğan kanatların kuluçkası gibi, insanın bu kararmış, bu doymaz olmuş, bu yanar olmuş, ve nice bir aşkla açıklanmış yüreğini.

Dinle, ey gece, boş avlularda ve ıssız kemerler altında, kutlu yıkıntılar ve eski divik yuvalarının ufalanmasında, büyük, egemen adımını insiz ruhun.

Yırtıcı bir hayvan dolaşırmış gibi tunç döşeme taşlarında.

Büyük çağ, gelen biziz. Ölçüsünü alın insan yüreğinin (II, 343).

Evet, bu mutluluk ve yücelik şairinin aracılara yer vermeyen hümanizmasını seviyorum. Kendinde insanın bütün geçmişini taşıyor, bugünden doygunluk duymak da yapamayacağı bir şey onun.

Onun gözünde şiir, insanı ve oluşmakta olan dünyayı dile getiren her şeydir.

Onun şiir anlayışı tamamen bu istekten filizlenmektedir.

D'Alembert 18. yüzyılda şiir üstüne şu beliti söylüyordu: «Bana öyle geliyor ki, yüzyılımızın şairlere zorladığı sert ama doğru yasa şu: yüzyılımız şiirde artık ancak, düzyazıda eşsiz bulacağı yerleri, iyi diye kabul ediyor.» Paul Valéry bu yazıdan söz açarken[11] haklı olarak şiirin, bu «D'Alembert teoremi»nin tam tersi olduğunu belirtir.

[11] Paul Valéry, *Oeuvres* (Tüm Yapıtları), La Pléiade, c. I, s. 1292.

Bir şiir, dokusunda ya da söylediklerinden ötürü, yani temsil ettiği ya da açıkladığı şeyin yetkinliğinden ötürü güzel değildir. Gerçek bir varlık gibi, deniz gibi, güneş gibi ya da rüzgâr gibi etkiler bizi o. Bir tanıtlama gibi değil, bir ağaç gibi güzeldir şiir.

Pierre Reverdy şöyle diyordu: «Bugün, küçük bir olayın az çok patetik bir şekilde sergilenişiyle duygulandırmak değil de; gecenin, baştanbaşa yıldızlarla dolu gökyüzünün, durgun, koskocaman, trajik denizin ya da bulutların güneş altında sessizce oynadığı büyük dramın, olabildiğince geniş bir şekilde, katıksız bir şekilde duygulandırması söz konusu artık.»[12]

Anlatımın oynadığı rol bile böylece sorun haline getirilmektedir: şiirin üç çeyrek yüzyıldan beri geçirdiği evrim boyunca sözcükler gitgide daha az anlatımcı fakat gitgide daha çok yaratıcı birer değer kazanmışlardır. Şiir dili artık doğayı taklit etmek ya da bir söylev gibi ya da bir olayın öyküsü gibi, bir şey açıklamak durumunda değil, yeni bir gerçeklik yaratmak durumundadır. Sözcükler sadece birer işaret olmaktan çıkıp, kendileri nesnelere katılırlar. Jacques Rivière, Dada hareketi üzerine incelemesinde «Anlatım artık bir araç değil başlı başına bir varlıktır» diyordu.

Sözcüğün görevi nesneleri kopya etmek ve onlara tıpatıp uygun olmak değil, tersine, onların tanımlarını, onların faydalılık sınırlarını, kullanılagelen anlamlarını genişletmek, çakılan çakmak taşında olduğu gibi, o nesnelerden umulmadık olanaklar ve muştular çıkarmak, o nesnelerin içlerinde taşıdığı —ve en bayağı diye bilinen gerçeklikleri mitsel bir yaratışın malzemesi haline getiren— henüz uyuyan, olağanüstü anlamı ortaya çıkarmaktır.

Gerçek olanın içinde, dolaysız ve gündelik eylemin onda aktardığından daha fazlası, o eylemin o zamana kadar onda açtığı yolların daha fazlası, alışkanlığın onda yığdığı güven verici suç ortaklıklarından ve anlaşmalardan daha fazlası vardır.

Nesnelerin kendileri, ifade ettikleri anlamın bir kısmıdırlar ancak. Duyguyla algılanabilen evren daha Baudelaire için bile, bir imgeler ve imler yığınıydı, karşılıklar, dengeler oyunuyla umulmadık çınlamalar çıkaran bir biçimler dağarcığıydı.

---

[12] Pierre Reverdy, *Le Gantde Crin* (Kıl Eldiven), Plon, 1926, s. 41.

Saint-John Perse «Şiir boyunca akıp giden tema gibi akıp giden balıklar» (I, 41) cümlesindeki gibi farklı duyumlar arasında karşılıklı uygunluk oluşturur; nesneler ile arzularımız arasında karşılıklı uygunluk: «ışığın bilgeliği güzel bir ağaç biçimine bürünür» ve nesnelerle, onların tüm evren içindeki anlamları arasında karşılıklı uygunluk kurar:

Soruşturup tüm toprağı yüzölçümünce, bilmek için anlamını bu pek büyük düzensizliğin — soruşturup.

Yatağı, gök sularını ve gölge ırmağının bıraktığı yeri toprakta — belki de öfkelenip yanıt alamamaktan (II, 82).

Bu anlam tema'sı, Paul Claudel'in şiir anlayışına olduğu gibi, Saint-John Perse'in şiir anlayışına da egemendir. Şu temel farkla ki, Claudel'in katolik perspektifinde bu anlamlar daha önce evrene kazınmıştır, insana düşen, tanrının kitabını söker gibi onları sökmektir; oysa Saint-John Perse'in tanrıtanımaz hümanizması için dünyada, insanın eylemlerinin ve yaratışlarının değerinden başka kazınmış değer yoktur. İnsan «yeryüzünün bütün imlerinin üzerinde bir yetkeye sahiptir» (I, 150).

İnsan yalnızca geçmişteki başarılarına, geçmişteki eylemlerine dayanır, onlardan hız alır:

Hep bu homurdanış vardı, hep bu büyüklenme vardı.

Bu gezgin şey yeryüzündeki, bu yüksek kaygılanış yeryüzündeki ve bütün kumsallarında yeryüzünün, aynı dilegelmiş soluktan, aynı dilegetiren dalga.

Hiç anlaşılmayacak, uzun ve duraksız bir tek tümceyi (I, 171).

Daha yüksek, her gece, bu dilsiz homurdanış eşiğimde, daha yüksek, her gece, yüzyılların bu doğruluşu kabuk altından.

Ve, bütün kumsallarında yeryüzünün, nice yaman bir vezin varlığımla beslenen (I, 173).

Bu anlamları arayıp yakalamak ve onların bildirisini ya da açıklamasını taşımak görevini yüklenen şiir, ölçülü uyaklı dizelerin ne zamandır kullanılagelen klâsik biçimleri içine sığamazdı. Bu, gaipten ha-

ber veren ya da peygamberce anlatım, zorunlu olarak ayet biçimini alır: Kutsal Kitabın ayetlerinden Zerdüşt'ünkilere, Claudel'in ayetlerinden Saint-John Perse'inkilere özgü bir biçim.

Kökleri tüm bilgelikler ve dinlerle, tüm ayinler ve mitlerle, tüm kurumlar ve insan yiğitlikleriyle beslenen; kahramanca oluşumunu, tek bir destan gibi, geçip geldiği yolların ve geçmişindeki aşamaların (anlamının) çözülmesiyle meydana koyan insan yüceliğinin bu anıtsal biçemi Saint-John Perse'e hiçbir zaman fazla parlak, fazla gösterişli görünmez. Geçmişin anımsatılması bazan bize fazla şatafatlı ve fazla törensel görünür, «vahiylerle dolu bir anlatım» gibi gelir. Fakat *yaratışın* görkemini taşımayan hangi biçem bu yeni varlığın fışkırışını ortaya koyabilir?

Zaferim kumlardadır, zaferim kumlardadır! Buysa hiç de yanılma değildir, Ey Pérégrin.

En çıplak harmana can atmaktır ancak toplamak için sürgün Sirte'lerinde hiçten doğma bir büyük şiir, hiçten olma bir büyük şiir ...

. Vınlayın, ey yeryüzü sapanları, şaklayın, ey sulardaki kavkılar!

Uçurumun üstüne kurdum serpintiyi de, kumların dumanını da. Sarnıçlarda, çukur gemilerde yatacağım.

Yücelik tadının bulunduğu boş ve yavan her yerde (I, 168-69).

İnsanın sınırlarına tanıklık ediyor şair. Sanki varlığın kendisinin sesiymiş gibi.

Ve hiç söylenmemişe benzer bir deniz şarkısı bu, bizde bunu söyleyecek olansa Deniz (II, 133).

Denizin kendisi hep köpük, çiçekler içindeki Sybille gibi demirden iskemlesinde (II, 134).

Amers'in (Kerterizler) son şiirlerinden biri, Perse'in şiir anlayışının özünü dile getirir:

Ah! sözcüklerimiz vardı senin için, yine de yoktu yeterli sözcüğümüz,

Ve işte aşk bizi karıştırıyor nesnesine bu sözcüklerin.

Ve yok artık bizim için sözcükler, ne im ne süs olarak artık,
Ama betimledikleri şeyin kendisi ve süsledikleri şeyin kendisi oldular şimdi;
Ya da en iyisi, okuyarak sana seni, okuyuş, işte sana senin kendin oluyoruz, okuyuş,
Ve biz senin kendin, ki Uzlaşmayan'dın sen bize: metnin kendisi ve özü ve denizce devinimi.
Ve üstümüze giydiğimiz o büyük şiir giysisi (II, 307-308).

Belirsizliğe kadar varan, eksiltili, anıştırmalı bir dil, vahiy ya da buyruk dili, bir dizi sıralamalarıyla, uzun yinelemeleriyle büyülü sözleriyle aynı zamanda öyle bir tören dili ki, orada imge ile ritim, anlam ile ses birbiriyle kaynaşmaktadır.

Saint-John Perse'in şiirinde, müzik ile düşüncenin bu benzersiz içiçeliği bir varoluşu ve bir hareketi kabule zorlar bizi. Şiirin tek ölçütü değil bu kuşkusuz, ama vazgeçilmez ölçütlerinden biri. Şiirdeki hareket, bizi sanki zorla sürükleyen ritmik ve müzikal bir şema kabul ettirir bize. Durakladı mı ya da bir yere çarpıp sapıverdi mi, Paul Valéry'nin dediği gibi, «bir büyü bozulmuş ya da bir kristal kırılmış veya çatlamış olur.» Bir de şu deniz şiirini dinleyin:

Baal Denizi, Mammon Denizi; her çağın, her adın Denizi!
Düşlerimizin üvey kardeşi Deniz ve gerçek düşün tekinsiz Denizi,
Böğrümüzdeki açık yara ve kapımızdaki ilkçağ korosu,
Sen ey gönül kırıcılık ve sen parıldama! tüm delilik ve tüm uysallık... (II, 310).

Burada biraz durmalıyım ki bu müziğin yankılarını ta içinizde, tınlaması durdu mu durmadı mı farkına varılmadan hâlâ dinlenen bir kristalin sesi gibi, uzun uzadıya dinleyebilesiniz.

Ama bir söz daha söylemeliyim size, hatta daha çok kendi kendime söylemeliyim bu sözü, güvenim artsın diye; sanki sevmek paradoksundan, bir düşünür ve bir militan olarak bana öylesine uzak olan bir şairi sevmek paradoksundan kendimi sakınmak zorundaymışım gibi.

Bu aşkın, bu şairin aşkının benim militan yaşayışımda da yeri olabileceğine, Marx'çı düşünüşümün bu aşkı çözümleyip açıklayabileceğine kendimi kandırmaya uzun zaman uğraştım.

«Sabah, öğle, akşam, her yemekten sonra bir Saint-John Perse şiiri» gibi bir yargıya bağlamak değil niyetim; ama size bu şiirin benim yaşamıma ne şekilde karıştığını açıklamak istiyorum.

Şu son aylarda iki kez, Saint-John Perse'in şiirine karşı bir çeşit fiziksel bir gereksinim duydum.

Birincisinde, Hegel'in felsefesi üzerine uzun bir incelemenin yazılışını bitirdikten sonra, felsefe sistemlerinin sonuncusu ve en büyüleyicisi olan bu sistemin insana baş dönmesi veren düşünsel havasından kurtulmak istedimdi; bu sistemin karşıtına: soyut kavramların karşıtı olan şeye, alabildiğine baş döndürücü bir somutluğa susamıştım. Fakat Hegel bize öyle bir büyüklük gereksinimi aşılar ki bunu besleyecek kaynağı bulmak zordur.

Saint-John Perse'in gururlu şiiri bu gereksinimi aynı düzeyde karşılıyordu.

Perse'in şiirinde ben, Hegel'in insan destanının ters yönde bir görüntüsünü buluyordum. Perse'in şiirinde de dünya, kendisinin bilincine insanda varıyor ve fütursuzca eski tanrıların yerini alıyordu. Saint-John Perse'in önümüze serdiği gelecek, kuşkusuz, mit dolu bir şiirin —sihir olarak, söz'ün dolaysız gücüne en başta duyulan inanç olarak taşıdığı her şeyle birlikte mit dolu bir şiirin— işaret ettiği gelecektir. Ve dilin sihirli gücü hakkındaki, söz ile eylemin özdeşliği hakkındaki işte bu yanılsama, sapkın bir şiirdir.

Kuşkusuz, düşlerimiz olsa olsa ancak uyanıklığımız kadar değerlidir; ve yine kuşkusuz, şiirin bizi terk etmemesi için yapılacak en iyi şey geleceğe militanca hazırlanmaktır herhalde.

Fakat ben bu şiirde, hatta onun vahiyli dilinde öyle ani pırıltılar —Rimbaud'un deyimiyle «esinler»— keşfediyordum ki, bunlar karanlıklardan şimşek darbeleriyle, savaşım arkadaşlarımla hep birlikte olanca gücümüzle atıldığımız, yeni perspektifler, ufuklar saçıyordu.

Geçenlerde Küba'ya giderken yanımda sadece iki kitap götürüyordum: Saint-John Perse'in şiirlerinin iki cildini. O güne kadar olmuş bitmiş devrimler görmüştüm; Küba'da ilk defa olarak soluk soluğa

bir savaşım içinde yapılmakta olan bir devrimin içine dalıyordum. Ve her akşam, yeni bir kalıba giren bu dünyada günlük işlerden sonra odamda Perse'in şiirlerini elime alınca, insana karşı duyulan öylesine tam bir inançla dolup taşan bu şiirlerde bir devrimin yürüyüşünü büyük bir güçle belirtecek kadar sevinçli ve önünde durulmaz bir ritim buluyordum.

Hegel ile Küba devrimi arasında bir yakınlık kurmam ne kadar tuhaf görünürse görünsün, Saint-John Perse'in şiiri, terimin müzikteki anlamıyla, onlarla «uyumlu» göründü bana; ve her halde çok kimseyi şaşırtacak ama benim bir felsefeci ve bir militan olarak —ki bir Marx'çı için birbirinden ayrılmaz şeylerdir bunlar— yaşamımın en yüksek anlarında, aynı düzeyde karşılaştığım bu şiire saygı borcumu ödemek istiyordum.

Belki de Saint-John Perse'te, her şeyden önce sevdiğimiz —son sözü kendisine bırakmak için onun şiiriyle söyleyelim— şudur:

O ki düşte seçer kolayca başka göç ve sürükleniş yasalarını; o ki bulmaya çalışır, delginin ucunda, büyük toprakların kızıl kilini, düşünün yüzünü biçimlemek için ... (I, 181).

Onlar ki kokusundan sezerler yeni düşünüyü serinliklerinde uçurumun, onlar ki borularla üflerler geleceğin kapılarına ... (I, 187).

KAFKA

KAFKA'NIN DÜNYASI bizimkinden ayrı bir dünya değildir.

İçinde yaşadığı dünya ile kurduğu dünya, tek bir dünyadır.

Boğucu, insaniliğini yitirmiş bir dünya, bir yabancılaşma dünyası; fakat yabancılaşmanın bilincine ulaşmış ve olağanüstü ile mizahın parçaladığı bu evrenin çatlaklarından bize bir ışık, belki de bir çıkış yolu gösteren yıkılmaz bir umudun dünyası.

Bu derin ve canlı birliği duyabilmek için, peşin yargılara dayanan bir yöntemle, sanat yapıtını, Prokrustes'in demirden yatağına yatırmak ve onda yalnızca bir tezin roman şeklinde anlatılışını aramaktan ibaret olan yorumlamalar içinde kaybolmamak yeter.

Bu tür yorumlamanın ilk örneğini tanrıbilimciler verdiler: Kafka'da, İsrail'in son peygamberini bulduklarına inanıyorlardı; onda, «Tanrı'nın bağışlayıcılığına sığınan bir ruhun çırpınışlarını» görerek bu ruhu vaftiz etmek istiyorlardı. Onu, Karl Barth'ın çömezi yerine koyanlar, yapıtını olumsuz tanrıbilim yapıtıyla bir tutanlar vardı.

Öbür kutupta, Kafka'yı, kimi zaman kemirici bir karamsarlık içinde yıkılma halinde bir küçük burjuva, kimi zaman da toplumcu değilse de bir başkaldırıcı kimse olarak gören sözde Marx'çılar vardı.

Varoluşçular ise Kafka'yı, Sisyphe'in akıl almaz çabasına ya da

Heidegger'in bunaltısına yamadılar. *Babama Mektup*'a tutulmuş olan ruhçözümcüler, onda, Oidipus kompleksinin belirgin örneklerinden birini keşfettiklerini sandılar. Doktorlar da bu oyuna katıldı ve 1917'de kendini gösteren verem hastalığında, 1913 ve 1914'de yazılmış olan *Değişim* ve *Dava*'nın kesin bir açıklamasını aramaktan çekinmediler! Bu yorumlamalar gitgide öyle çoğalıyordu ki, Kafka'nın yapıtının büyüklüğü su götürmez olmaya başlıyordu.

Öyle ki, bugün Kafka'ya yanaşırken insan, *Kızgın Çalı* öyküsündeki kahramanın izlenimine kapılıyor. «Sık bir çalılığa düşmüştüm... düşüncelerim arasında kaybolmuş rahatça dolaşıyordum, sonra birden kendime geldim! Çalılık sanki etrafımda bitmişti. Dışına çıkamıyordum, kaybolmuştum!

— Çocuğum, dedi bekçi. Yasak bir yola girmişsin; bu korkunç çalılığa geliyorsun, sonra da şikâyet ediyorsun ... Ama yine de, yabani bir ormanda değilsin! Bir genel park burası. Buradan çıkacaksın ... Ama biraz sabretmelisin, önce sana bir yol açacak işçileri aramam gerek; ondan da önce Müdürün iznini almalıyım.»[1]

Bu yorumlamaların, hatta birbirine en karşıt olanlarının bile ortak özelliği Kafka'nın yapıtlarını, anahtarı ister bir din dogmasında, ister toplumbilimsel ya da ruhbilimsel bir bilinçdışında, devrimci bir programda ya da patalojik bir belirtide olan «kapalı romanlar» saymalarıdır.

Bu yorumlamalardan her birinin hakikatin bir parçasını ele aldığı yadsınamaz; yalnız, olsa olsa ona birer yaklaşma çabası olan bu yorumlamaların, yapıtın bütününü kapsayan bir yöntem olduğu ileri sürülünce derhal yanlışlığa düşülmüş olur.

Kafka'nın yapıtında dinsel bir yaşantı bulunduğu su götürmez; bağlı bulunduğu toplumsal sınıfın, kendi görüş ufkunu sınırlandırdığı kuşkusuz; varoluş duygusu bakımından Kierkegaard ve ondan sonraki kuşakla arasında benzerlik olduğu da açık.

Fakat Kafka'nın yapıtı, bu tezlerden herhangi birisinin açıklaması durumuna indirgenemez: bir roman ya da bir destan. Eğretilemelerle bezenmiş soyut bir fikir değildir.

Açınlayıcı (ifşa edici) bir mittir o.

---

[1] *La Muraille de Chine* (Çin Seddi), Gallimard, s. 220.

Yeryüzünün ve gökyüzünün, içinde tek bir dünya oluşturduğu yaşamın bir imgesidir. Bütün boyutları ile yaşamın bir imgesidir: Aile ve uğraş, evlenme ve din, makineler ve bürolardan kurulu sonsuz labirenti ile kent, hamhayal ve yıkılmayan, olağanüstü ve günlük gerçek...

Kafka'nın evreniyle yaşamı aynı toptan kesmedir: «Bu bir özyaşam öyküsü değil, alabildiğince bastırılmış öğelerin bir araştırması ve keşfidir. Sonra da, tıpkı evi sallanan bir adamın, eski gereçleri kullanarak hemen oracıkta sağlam bir ev kurmak isteyişi gibi kendimi onun üzerine oturtacağım ben de. Bazan da, ne yazık, yapımın tam ortasında güç tükenir. Sallanan, fakat bütün bir ev yerine şimdi elde, yarısı yıkılmış, öbür yarısı yeni bitmiş bir ev yani bir hiç vardır. Bunun arkasından hemen katıksız çılgınlık gelir, yani iki ev arasında yapılan Kazak dansı gibi bir şey: Kazak, ayaklarının dibinde mezarını kazana kadar çizmelerinin topuklarıyla toprağı eşer, savurur...»[2]

Sanat yapıtı ile yaşamın gereçlerinin aynı olacağı su götürmez bir ilk gerçektir; *Bir Savaşın Tasviri*'ndeki Prag'ın büyüleyici varlığı; *Babama Mektup* ile *Dava* ve *Değişim*'in havası arasındaki yakın ilişkiler; kendi memurluk deneyimleri ile *Dava*'daki yeryüzü ve gökyüzü bürokrasisi arasındaki, *Şato* ile *Milena'ya Mektuplar* arasındaki bağlar hep bunu gösterir. Bu dünyada her yerde insan, insanlıkdışılığa batmış, şeyleşmiş, her şeyin akla uydurulduğu, hesaplı olduğu bir makinenin dişlileri haline girmiştir.

Bu adsız (anonyme) ve basamaklı toplumda insan, benliğini yitirerek bir şey haline gelir; kişiliksiz ve garip bir şey... İnsanlıkdışılığı, can çekişen Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun köhneleşmiş ve ezici toplum yapısında daha da belli olan sermaye dünyasıdır bu.

Fakat şiirsel yaratış ile yaşamın birliği, yalnızca onların aynı maddelerden yapılmış olmalarından değil, aynı tepkileri doğurup, dile getirmelerinden gelmektedir. Sonu belirsiz bir savaşımda birey, içinde tikel ve genel sorununun acıyla yer aldığı bir toplumu göğüslemektedir. Kafka, bu evren içinde kendisine bir yer bulmaya, onu anlamlı bütünlüğü içinde yakalamaya, *yaşamının* anlamını, «hiç kimsenin vermediği bir emir»in[3] haberciliği rolünün anlamını keşfetmeye

---

[2] «Cahiers» *Préparatifs de noce à la campagne* (Taşrada Düğün Hazırlığı), s. 335-36.
[3] *Günce*, Grasset, s. 222.

çalışmaktadır. Yapıtlarında, başkaldırma ile inancın, başeğme ile bunaltının, red ile özlemin, alay ile sorunun yanyana, içiçe bulunması ve çarpışması işte bu yüzdendir.

Kafka'nın dünyası, etrafını çeviren dünya ve kendi iç dünyası aynı dünyadır. Kafka bize bir başka dünyadan söz ederken, bu başka dünyanın bu dünya içinde olduğunu, hatta bu dünyanın kendisi olduğunu sezdirir bize. Çünkü insanın dünyası, aynı zamanda dünyada olmayan şey, karşı durduğu şeydir.

Dünyanın olumsuzluğu, onun duraklarından biridir. Kafka da bu duraklardan biridir. «Çağımın bana pek yakın olan olumsuzluğunu cesaretle taşıyorum ben. Bu olumsuzlukla savaşmaya değil, fakat bir dereceye kadar onu göstermeye hakkım var. Zayıf bir olumluluğa da, olumluluk haline dönen aşırı olumsuzluğa da yatkın değilim ben... Bir son ya da bir başlangıcım ben...»[4] diyor.

Kafka bir umutsuz değildir. Bir tanıktır.

Kafka bir devrimci değildir. Bir uyandırıcıdır.

Yapıtı onun dünya karşısındaki tutumunu ortaya kor. Bu yapıt bu dünyanın ne başı eğik bir kopyası, ne de bir ütopyadır. Bu dünyayı ne açıklamak, ne değiştirmek ister. Yalnızca bu dünyanın yetersizliğini duyurur ve onu aşmaya çağırır.

Defterler'de, Kafka ile okuru arasında şu konuşma geçer.

«Bu dünyanın en belirgin özelliği, köhneliğidir. Bu dünyayla savaşacaksam eğer onun bu belirgin özelliğine yani köhneliğine saldırmam gerek. Bu yaşam içinde yapabilir miyim bunu? Gerçekten yapabilir miyim bunu? Hem de yalnız inancın ve umudun silahları ile değil.

—Demek bu dünyayla savaşmak istiyorsun, hem de umuttan ve inançtan daha gerçek silahlarla? Böyle silahlar kuşkusuz var, fakat ancak belli koşullarda tanınabilir ve kullanılabilirler. Önce bu koşulların sende olup olmadığını görmek isterim ...

— Yoksa bile elde etmeye çalışabilirim belki?

— Kuşkusuz. Ama bunda ben yardım edemem sana.

— ... Madem ki öyle, neden beni önce sınamak istiyordun?

[4] *A.g.y.*, Grasset, s. 221.

— Çünkü sana yoksunu olduğun şeyi değil, bir şeyin yoksunu olduğunu göstermek istiyorum.»[5]

Kafka bu görevi yerine getirmek için bu dünyanın tıpkısı bir başka dünya yaratmıştır. Çünkü bu başka dünya kendi olumsuzluğunu, ta derindeki insanlıkdışılığının gizli ve sancılı açıklanışını kendinde taşımaktadır.

Bu, yabancılaşmanın içinde yabancılaşma ile savaşmak demektir. Ya da Spinoza'nın sözlerini genişleterek söylersek, bu, nedenlerini ve kendini aşma yollarını bilmeyen bir yabancılaşma bilincidir.

Ana sorunu, yapıtla yaşam arasındaki ilişkiler sorununu ele alabilmek için Kafka'nın yapıtı ile yaşamındaki iç diyalektiği izleyeceğiz.

Kafka'nın dünyası ile gerçek dünya arasındaki birlikten söz etmiştik. Kendi öz varlığı, yaşadığı dünya ve onun çatışmaları düzeyinde bu birliğin diyalektik ikileşmesini göreceğiz: yabancılaşmanın dünyası ve yabancılaşma bilincinin dünyası. Mülkiyet dünyası ve varolma dünyası. İkileşmiş insanların dünyası. Kafka, *Dava*'nın kahramanı gibi hem «yetkili» hem de «sanık»tır. «O ve sahip oldukları, bir kişiyi değil, iki kişiyi meydana getiriyor; onları birleştiren şeyi kıran kimse, aynı darbe ile onu da kırıyor.»[6]

Bu ilk çelişme, bir ilk yadsıma, bir ilk olumsuzlama ile aşılır; bu olumsuzlama yoluyla varlık, mülkiyet dünyasının edilgenliği karşısında kendini kendi öz etkinliği içinde kavrar. Fakat böylece özne kendini birlik içinde kavrayınca iç dünya düzeyinde birlik yeni bir bölünüşe uğrar. Yabancılaşmanın bilinci ve bu bilincin özne ile nesne arasında, varolma ile mülkiyet arasında yarattığı trajik gerilimin anlamı açık değildir: bir din midir bu, yoksa bir başkaldırma mıdır?

Bu ikinci çelişme, başkaldırma ile dinin karşıtlığını yenmeye çalışan bir tasarı içinde aşılır bu sefer: bu, hem din gibi: bir dünyanın anlamının ve yetersizliğinin yaşantısı, hem de başkaldırma gibi: onu aşmaya çağırış olan, artistik bir yaratış içinde çatışmanın nesnelleştirilmesidir. Bu kurulan dünya düzeyinde bir iç çelişme ortaya çıkar:

---

[5] *Préparatifs* (Taşrada Düğün Hazırlığı), s. 103.
[6] *Tentation au village*, Grasset, s. 47.

dil'in ve mit'in çelişmesi. Bunların birliği ve karşıtlığı yapıta devinimini ve canlılığını verir. Kafka'nın son çabası, yani aşkınlığı belirtme çabası onu dilde, gerçekleşmesi olanaksız bir görevin peşinden koşmak zorunda bırakır: «Hep anlatılmaz bir şeyi anlatmaya, açıklanamaz bir şeyi açıklamaya çalışıyorum ben...[7] der.

Bu çözülmeyen çelişme, Kafka'nın alınyazısının ve bildirisinin çelişmesidir: «Bu arayış, insanlıkdışı bir yola çıkıyor... Bu edebiyat, sınırlara saldırmaktan başka birşey değil...»[8]

---

[7] *Milena'ya Mektuplar*, s. 250.
[8] *Günce*, s. 529.

I

YAŞADIĞI DÜNYA VE ÇATIŞMALARI

YAŞAMIN ANLAMINI ararken Kafka'nın temel yaşantısı, yabancı olmak ve varlığın içinde kendine bir yer bulabilme gereksinimini duymaktır. *Günce*'sinde şöyle yazıyor: «Bir yabancıdan daha yabancı yaşıyorum.»

Yahudi olması, Almanca konuşması ve Avusturya-Macaristan imparatorluğu boyunduruğundaki Çekoslovakya'da yaşaması, ondaki yalnızlık ve köksüzlük duygusunu artırmıştır. Viyana egemenliğine karşı protestoların, Yahudi düşmanı kıyamı daha da artırdığı 1897 ayaklanmaları sırasında Kafka ondört yaşındaydı; gençliği boyunca da, *Milena'ya Mektuplar*'da anımsadığı gibi, okul çocukları arasında ve Yahudi azınlığına «uyuz ırk» gözüyle bakılan çevrelerde bütün şiddetiyle süregelen milliyetçilerin küçük çapta ırk savaşlarını gördü. Konuştuğu Almanca ile Çek nüfusundan ayrılıyordu. Öte yandan, kendisini Alman dilinin bir konuğu sayıyordu. Prag'da, doğduğu kentteyse kendini yabancı buluyordu. Yahudi olarak, Almanca konuşan nüfustan ayrılmıştı. Büyük bir tüccarın oğlu olarak da halkın dışın-

daydı. Prag'ın Yahudi gettosu yerle bir edilmişti, ama bu töre devam ediyordu. «Eski pis Yahudi kenti bizler için, çevremizi saran yeni, temiz kentten çok daha gerçektir. Bir düşte, uyanık yürüyoruz; bizler, geçmiş zamanların hayaletlerinden başka bir şey değiliz.»[1] Toplumla kaynaşamamıştır, yalnızdır, kendini bütün tarihsel topluluğun dışında hissetmektedir.

Aynı zamanda ruhani topluluğun da dışındadır, ona yabancıdır. Anlayabildiği tek Tanrı, Yahudi geleneğinin korkunç tanrısı, yasası amansız Yehova'dır. Yokluğun sınırlarında, uzak bir tanrıdır bu. Çin İmparatorunu, Baş Yargıcı, Şatonun Senyörünü hiç kimse, hiçbir zaman göremeyecektir. Ona göre İsrail tarihi, insanın Tanrı ile ilişkilerinin imgesidir: halkı, seçkin bir halktır, ama aynı zamanda üzerine Tanrı'nın ilenci yağan dik başlı bir halk. «İtiraf ettiğim bütün benzersizliklere karşın ırkıma hiç ihanet etmedim, bu yeter... Yalnız, garip bir karakterim var benim; ve hiç unutmayalım ki bu, ırkının farklı çizgileriyle kendini ortaya koymaktadır»[2] diyor.

Kafka, tam bir Yahudidir, ama aynı zamanda Yahudi topluluğundan kopmuş bir Yahudidir. Kıyasıya eleştirir Yahudi dinini. *Sinagogumuzda* adlı öyküsünde Yahudi topluluğunu, anlamını bir türlü anlamadığı dinsel inançları ve inanları körü körüne yerine getiren bir topluluk olarak çizmektedir. Traumühl Sinagogu'nun üstünden ayrılmayan gizemli ve korkunç hayvan, inananların dualarının körü körüne yükselip durduğu anlaşılmaz ve açıklanmaz hedefi simgelemektedir.

Kafka'nın tutumu burada belirsizliğin işaretini taşımaktadır. Musevilik, bir yandan toplumsal, diğer yandan dinsel bir topluluk olduğu için bu belirsizlik bir kat daha korkunçtur. Musevilik, yalnızca bir inanç sorunu değil, fakat her şeyden önce, inancın koşullandırdığı bir topluluğun canlı yaşantısıdır.[3] Kafka kendisini bu dinden ayırırken hem gökyüzünü hem yeryüzünü, yani hem Tanrı'yla hem de insanlarla

---

[1] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 58.

[2] *Çin Seddi*, «Bir Köpeğin Araştırmaları», Gallimard, s. 232.

[3] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 163: «Kutsal Kitap'taki halk, bir yasa etrafında toplanmış bir bireyler topluluğudur. Ama bugün kitleler bu toplanmaya karşı duruyorlar, yüzlerini ayrılığa dönüyorlar. Çünkü bir iç bağlılıkları yok.»

olan ilişkilerini yitirmiştir. Yahudidir, topluluktan kopmuş, bu topluluğun özlemini çeken bir Yahudidir; hep inanç ve onun olumsuzluğu arasında parça parça olmuş, uzlaşmaz tekliği ile en acılı yalnızlığı duymaktadır. Köklerinden kopmuştur: «toprağın, havanın, yasanın yokluğundan» acı çekmektedir. «Bunları kendim için yaratmalıyım, işte benim işim bu. İlk görevim bu.»[4] «İnsan bilinçle yaşayınca, başkaları ile olan bağlarının ve başkalarına karşı olan görevlerinin bilincine açıkça erişince, eski yurt hiç yeniliğini yitirmiyor. İnsan, gerçekte, ancak bu bağları ile özgürlüğe kavuşabiir. Ve bu da, bu yaşamda bulunan en yüce şeydir.»[5]

Kafka, soyut bir yazar değildir: hiçbir yerden gelmiyora, hiçbir yere bağlanmıyora, hatta belki hiçbir yere götürmüyora benzeyen bu insan, delicesine, insanların dünyasına kök salmak istemektedir. Bu büyük istekle ilgili olmayan her şey önemsizdir onun gözünde.

Kafka, «kara» bir yazar değildir. Çoğu kez umutsuz ve yalnız bir kişi olarak anlatılmış olan bu insan, normal olanı, sağlıklı olanı ve insanlar arasında mutlu bir kaynaşmayı bütün gücüyle dilemektedir. «Bütün yasalarımızın ve bütün siyasal kuruluşlarımızın... çıkış noktası, tasarlayabildiğimiz en büyük mutluluğa: birbirimize candan sarılmaya duyulan özlemdir...»[6] Değişmez bir özlemdir bu: «Ben, kendi vicdanında kendini hep bir yasadışı, kentin duvarlarına saldıran bir yabani gibi hissetmiş olan ben, onurla karşılanacağım. Çevremde toplanmış bütün köpeklerin o kadar özlediğim sıcaklıklarında uzanacağım...»[7]

İşte gökyüzünde olduğu gibi yeyüzünde de bir yabancı olma duygusunun ve bir beden, bir yurt, bir kesinlik ve birtakım kökler edinme gereksiniminin aslı budur işte:

Beni, tanıdığım bütün insanlardan kuvvetle ayıran bir özellik var bende. İkimiz de batılı Yahudilerden çeşitli tipik örnekler tanıdık; ama bildiğim kadarıyla, hepsinden başkayım ben; biraz büyüterek söylersem,

---

[4] *Milena'ya Mektuplar*, s. 221.
[5] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 91.
[6] *Çin Seddi*, Gallimard, s. 270.
[7] Aynı yerde.

bir dakika rahat verilmemiş bana, hiçbir şey verilmemiş bana, her şeyi kendim elde etmek zorunda kalmışım; hem yalnız bugünü ve geleceği değil, geçmişi de; her insanın doğal olarak ortak bir geçmişi var, ben bunu bile kendim elde etmek zorundayım; en zorlu iş de bu belki...[8]

Kafka toplumsal ilişkilerini ve Yahudiliğini, ailesi içinde özel bir yeğinlikle yaşamıştır. Babasıyla arasındaki ne patolojik, ne de anormal olan ilişkiler kendisiyle Yahudi topluluğu arasındaki gerginliği hem dinsel, hem de toplumsal bakımdan arttırmıştır.

Babasıyla, olan anlaşmazlığı, ruhçözümcülerin ileri sürdükleri tezlerin tam karşıtıdır: Ruhçözümcülere göre, babasıyla olan ilk çatışması, daha sonraki çatışmaların tohumudur; oysa babası ile olan anlaşmazlığı, toplumsal gerilimleri özetler ve şiddetlendirir.

Geleneksel Yahudi ailesinde babanın bir kutsallığı vardır. O halde, Kafka'daki tanrı tasarımının kendi istenci dışında babasıyla olan ilişkilerinin sonucu olması şöyle dursun, kutsal kitabın korkunç tanrısı ile ilişkilerinin geleneksel imgesi altında görmüştür babasını. Kafka'nın babasının, dini bütün bir Yahudi oluşu ve birtakım dinsel görevleri —bütün bunların anlamını ve içselliğini yitirmiş— oğlundan beklemesi bu inancı daha da sertleştirmiştir. Kafka ruhçözümlemede «umutsuz bir hata»dan başka hiçbir şey görmüyordu. «Bütün bu sözde hastalıklar... inancın gerçeklikleridir, tehlike içindeki insanın bir ana toprağına demir atma çabalarıdır; ruhçözümlemenin kendisi bile dinlerin temelini aramaya kalkınca, bireylerin hastalıklarını yapan şeyden başka birşey bulamıyor.»[9]

Toplumsal düzeyde Kafka'nın babasıyla anlaşmazlığı, kendi kendine zengin olmuş bir iş adamının, şair oğlu ile olan geçimsizliğidir. Kafka, babasını üstün bir insan olarak düşünür, fakat onun gibi olmak istemez, istese de olamaz zaten. Babasının işyerinde toplumsal sömürü ve baskı ilişkilerinin ilk deneyimlerini geçirir: «Mağaza, beni ruh hastası etti... özellikle mağazada çalışanlara karşı tutumun demek istiyorum... Sen, memurlarına 'ödenmiş düşman' derdin, öyleydiler de zaten, fakat bana öyle gelirdi ki, onlar senin düşmanın olmadan önce

[8] *Milena'ya Mektuplar*, s. 248.
[9] *A.g.y.*, s. 247.

sen onların 'ödeyen düşmanı' idin... İşte bu, mağazayı dayanılmaz yaptı benim gözümde; bana senin karşında kendi durumumu anımsatıyordu... Bunun içindir ki, ben de mutlaka mağazada çalışanlardan yana oluyordum.»[10]

Babası onun gözünde, zorba, yabancılaşmış ve bireyin benliğini boğan bir toplumun büyütülmüş bir imgesi idi. Toplumsal ilişkilerin tümünün sonucu olan yabancılaşmayı o, önce babasıyla olan ilişkileri şeklinde yaşadı: «Anımsarım: evde olduğu kadar okulda da, benliği gittikçe daha çok silmeye çalışırlardı... Benim benliğim kabul edilmiyordu. Benlikle ilgili bir durum ortaya çıktı mı bu, ya zorbalıktan tiksinmemle ya da benliği yok saymamla sonuçlanıyordu. Öte yandan, benliğimin bir yanını bastırmaya kalkınca da bu, kendimden ve alınyazımdan tiksinmem, kendimi kötü ve lânetli bulmam sonucunu veriyordu!»[11] Babası hakkında konuşurken ve onun kendisini «korkunç bir ikili yaşama» itişinin nedenlerini açıklarken şöyle diyor: «Dünyadan niçin kaçmak istiyordum? Çünkü babam, bırakmıyordu beni bu dünyada, kendi dünyasında yaşayayım... İşte o günden sonra ben de bu başka dünyanın yurttaşı oldum... İnsanoğlu için bir üçüncü toprak olmadığından, Kenan eli mutlaka umut bağlanan biricik toprak diye belirmiş olmalı gözümde...»[12]

Kafka, Brod'a, bütün yapıtlarına «Babanın Dünyasından Kaçış» adını vermek istediğini söylemişti bir keresinde. Fakat buna bakarak, Kafka'nın yapıtını bir ruhçözümleme belgesi sanmak yanlış olurdu; çünkü bir kere bu yapıtta her şey, Oidipus kompleksinde olanın tam tersine, apaçık bir bilinç içinde geçer; sonra «Babanın dünyası» Kafka'nın, yabancılaşmanın toplumsal ilişkilerini ve dini ilişkileri uzun süre nasıl yaşadığını açıklamaktadır.

Babası ile olan bağlantıları, toplumla ve dinle olan bağıntıları gibi aydınlıktan uzaktır: onlarda hem sevgi hem korku, hem başkaldırma, hem özlem vardır.

* *
*

[10] *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, «Babama Mektup», s. 178-9.
[11] *Günce*, s. 237-41.
[12] *A.g.y.*, s. 541.

Uğraşı, onu toplum yaşamına daha da çok sokarken, yabancılaşmayı ağırlaştırır, ikiye bölünüşü güçlendirir. Kafka, 1908'den beri bir işçi kaza sigortasında memurdur.

«İkili» yaşamı, bir yandan uğraş deneyimlerine uygun olarak, öte yandan onunla umutsuz bir zıtlık içinde oluşur. Bürokrasi mekanizmasının bir memuru olarak, insanı ezen ve benliği yok eden alınyazısının bir dişlisidir. Kendisini yaşatan ve hergün biraz daha öldüren işinde, yabancılaşmanın bir aletidir. Bu adsız ve basamaklı kuruluşa, onun soyut ve insanlıkdışı birtakım yasalar adına insanları ezen-ufalayan mekanik, anlamsız ve sorumsuz işleyişine katılır. Bir zamanlar hukuk eğitimi onun için bir işkence olmuştu: «Hukuk okudum. Yani, sınavlardan birkaç ay önce, sinirlerimi kurutarak, ruhumu, binlerce ağzın benim için çiğneyip hazırladığı odun talaşıyla besledim» diyor.[13]

İnsana yabancı ve onun dışındaki bu yasa, bu yabancılaşma, yalnızca genelin tikele zıtlığını değil fakat iki toplumsal sınıfın çatışmasını ifade etmektedir. Kafka bunu biliyordu. Janouch'a, insanlardan değil düzenin kendisinden doğan kapitalizme özgü yabancılaşma mekanizmasını şöyle anlatıyor: «Kapitalizm, içerden dışarıya, dışardan içeriye, yukardan aşağıya, aşağıdan yukarıya giden bir bağımlılık ilişkileri sistemidir. Onda her şey basamaklandırılmış, demire vurulmuştur. Kapitalizm, dünyanın ve insan ruhunun bir halidir.»[14]

Bu baskı aletinin içinde bir bürokrat olan Kafka durumunun sürekli ikiyüzlülüğünden acı duyuyordu. Kendisine göre, toplumdaki bütün yabancılaşmaların özetlendiği bu bürokrasi içinde o, durmadan kendi vicdanına karşı hareket etmeye zorlanmış, sürüklenmiştir: Kimi zaman tiksindiği bir kuruluşu kollayıcı bir rapor ya da yazı yazmaya;[15] kimi zaman da, doğruluğundan hiç kuşkusu olmadığı dilekçeleri geri çevirmeye ya da ustalıkla atlatmaya zorlanmıştır. Kazaları önleme servisine ayrılmıştı; her dosyada yazılanın ötesinde, makinelerin ve yasaların dişleri arasında ezilmiş, parçalanmış işçilerin insani dramını sezinliyordu: iş kazası, kol bacak kopması, ölüm, dul kalan bir ka-

---

[13] *Taşrada...* «Babama Mektup», s. 195.

[14] *Günce*, 10 Ekim 1911: «Kurumun hem lehinde, hem aleyhinde bilgiççe bir yazı yazdım...» s. 131.

[15] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 141.

dın... Kurbanın, kişiliğini yitirmiş, baskıcı bir toplumun gizleri içinde ele geçmez sorumlulukların peşinde tükendiği; iş sahibi ile bürolar, yargılanan ile yargıç, gerçeklik ile yasa ve nihayet emekle sermaye arasındaki ilişkilerde her şeyin birer aldatmaca haline getirildiği bürolar labirenti...

Kafka bu ortam içinde, babasının işinde fark etmiş olduğu temel ilişkiyi bin kez daha artmış olarak bulur. Bir kez daha «çalışanlardan yana»dır. Brod'a, «Bu işçiler ne alçakgönüllü insanlar!» der. «Bize yalvarmaya geliyorlar. Bir saldırıyla burayı ele geçirip altını üstüne çevirecekleri yerde, bize yalvarmaya geliyorlar.»[16]

Tepkisi, başkaldırma aşamasında kalır: bu başkaldırma onu, anarşist Çek çevrelerini, özellikle onların önderi Kacha'yı sık sık ziyaret etmeye götürür. Bu aynı zamanda ondaki suçluluk duygusunu güçlendiren ahlâki ve dini bir tepkidir: «Neylersin ki, ben bir yasa adamıyım. Bu yüzden kötülükten kurtaramam kendimi» der.[17]

Edebiyatta, makinelerin parçaladığı ve yasanın ezdiği emekçilerin dünyasını anlatan yapıtlara tutku derecesinde bir ilgi duyar. Herzen'i, Kropotkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u, Gorki'yi okur.

Fakat bu anarşistçe başkaldırma ya da metafizik suçluluk duygusu onu, yalnızca bu lanetli çevreden kaçma hülyalarına sürüklüyordu. Kimi zaman, kol gücüyle çalışarak gerçek dünyaya, insanların kardeş olduğu o dünyaya katılmayı hayal ediyordu: 1921'de Janouch'a: «Düşünsel çalışma, insanı toplumdan söküp alıyor. Zanaat ise, tersine, insanlara götürüyor. Ama ne yazık ki ne bir atelyede ne de bir bahçede çalışabilirim artık!» diyor.

«Buradaki işinizi terk etmek istemiyorsunuzdur herhalde?

— Neden olmasın? Bir çiftçi, ya da bir zanaatkâr olarak Filistin'e gitmek geçti aklımdan.

— Bütün bunları terk edecektiniz demek?

— Güvenlik ve güzellik içinde duyguca dopdolu bir yaşam bulmak için, her şeyi.»[18]

---

16 Max Brod, *Franz Kafka* (Idées, N.R.F.) s. 132-33.

17 Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 26.

18 Janouch, *a.g.y.*, s. 15.

Yaşamının başka bir döneminde, 1911 sıralarında Kafka, bir Yahudi tiyatro topluluğunun yöneticisi olan Löwy ile dostluğunda gerçek bir yaşam şekli bulur: yalnız sanatlarına bağlı olarak yokluk içinde yaşayan aktörlerin oyunu, onun durmadan aradığı katıksızlığın hayalidir: sanata kendini toptan bir verişle aydınlığa kavuşmuş, toplumsal ve ruhsal bir grup içinde yaşanan bir hayat... Mutlu sonla biten tek romanı olan *Amerika*'da, roman kahramanı Karl Rossman'ın insani serüveninin Oklahoma sirkine kapılanması ile bitmesi dikkat çekicidir. Kahraman, orada, kendi benzerlerini, Dostoyevski'nin «ezilmişlerini» ve «yenilmişlerini» bulacaktır: tıpkı, herkesin, yaşamın kendisine yasakladığı rolü nihayet oynadığı bir estetik cennetteymiş gibi.

Kafka, yabancılaşmanın içinde yabancılaşmaya karşı sonu gelmez bir kavgada kendini tüketir.

Şiir, onun içine kapatıldığı dört duvar dünya ile uyuşmaz birşeydir. Sanatçı yaratış, yabancılaşmanın tam karşıtıdır.

Bu ikili yaşayış içinde bunalmış insanın acıklı günlüğünü karıştıralım biraz:

Durumum, dayanılmaz birşey benim için; çünkü, tek isteğim ve tek eğilimim olan edebiyatla çatışıyor. Bir edebiyatçıdan başka birşey olmadığım, olamayacağım ve zaten olmak da istemediğim için durumum beni hiçbir zaman kandıramayacak, tersine beni tümden yıkıma götürecektir. Bu da pek uzak değil. (21 Ağustos 1913)

Büyük bir şiir çalışması için içimde her şeyin hazır olduğunu ve böyle bir çalışmanın benim için tanrısal bir erime ve yaşama gerçek bir kavuşma olduğunu; oysa büroda aşağılık bir kırtasiyecilik için vücudumdan: öylesi bir mutluluğa kavuşası vücudumdan hergün bir parça et koparmam gerektiğini duymak, korkunç birşey. (4 Ekim 1913)

Yaşama, daha doğrusu yaşamın sürekliliğine katlanmanın olanaksızlığı. Saatler birbirine uymuyor. İçimdeki saat, iblisçe, şeytanca, ne olursa olsun insanlıkdışı, koşup duruyor; dıştaki ise, sarsıla sarsıla, alışılmış yürüyüşünü sürdürüyor. Bir gün iki farklı dünyanın birbirinden ayrılmasından ya da en azından, korkunç bir biçimde kopmasından başka ne olabilir ki? (16 Ocak 1922)

Öyle görünüyor ki, bu korkunç ikili yaşayıştan, çıldırmaktan başka bir çıkış yolu yok benim için. (19 Şubat 1911)

Bir yandan da bir Yahudi olarak, tanrının seçkin fakat yadsınmış ve darmadağın edilmiş bir halkından olan; babasının gözünde «yeteneksiz bir oğul» olduğu duygusunu taşıyan ve kendi kendini bu dünyadan kovup gitgide kendi gerçek vatanı olan bir iç dünyaya sığınan; kendisini kör ve öldürücü bir makinenin hizmetinde bir eşya durumuna sokan günlük işi ile geceleri gündüzki karabasandan kendisinde kalan şeyleri sayıklayarak yapıtını yaratan bu uykusuz insanın sanatçı eğilimi arasında parçalanmış Kafka, özlemle peşinden gittiği toplumsal ve ruhsal bir topluluğa, yaşama bağlanmaya çalışmaktadır durmadan: «Kendini, insani yaratıkların arasında bulmanın mutluluğunu»[19] «Sapasağlam ciğerlerle hizmet etmek olanağını»[20] bütün gücüyle arıyordu.

Bu sürgünsüz sürgün, bu her yerde yabancı insan, birşeye katılmak istemektedir.

Aşk, bir aracı ve kurtarıcıdır.

Kafka'nın ilk tanıdığı sevgi ana sevgisidir: «Yaşamla olan bağ noksanlığını örtmek için onun nasıl çabaladığını hissederdim» diyor. (30 Ocak 1922)

Kendisinin öldürücü hastalığı olacak olan bu «yaşamla bağ noksanlığı»nı Kafka, aşkla dengelemeyi düşünüyordu.

«Burada, beni bütün varlığımla anlayacak kimse yok. Böyle biri olsaydı örneğin bir kadın, her yere erişirdim. Tanrıyı içimde bulurdum.» (*Notlar*, 1915)

Yaşamının son yılında Dora Dymant'ın yanında kavuşacağı bu mutluluk, bu yaşama dört elle sarılış, aşka ve evliliğe evrensel bir anlam veriyordu.

Kadın, ya da daha kesinlikle söyleyecek olursak evlilik, kendini onun aracılığıyla açıklamak zorunda olduğun yaşamın temsilcisidir.»[21]

Yaşamın yeniden kazanılmış birliğinde aşkın, insani ve dini birer öğesi vardır. Bunun ikisi bir tek şeyi meydana getirir, çünkü kutsal demek, bölünmez şekilde dünyasal ve ilâhi topluluk demektir. «Cinsel

19 *Milena'ya Mektuplar*, 2 Şubat 1922, s. 207.

20 *Aynı yapıt*, 23 Şubat 1922, s. 211.

21 *Taşrada Düğün*... «Defterler» (23 Ocak 1912), s. 105.

aşk, tanrısal aşkı gölgeler; fakat kendi içinde bilinçsiz olarak tanrısal aşkı taşımasaydı, cinsel aşk tek başına beceremezdi bunu.»[22]

Kafka'nın iç yaşamının acıklı diyalektiğinde, aşk bir anlam belirsizliğinden kurtulamıyor. Hakikate bir yaklaşıyor, bir uzaklaşıyor; hem yaşama sarılışın koşuludur, hem ona engeldir; hem hedeften döndürücü bir kışkırtıcıdır, hem hedefe ulaşma aracıdır.

Kafka *Günlük*'ünde ve *Defterler*'de birçok kez evlenme ya da evliliği yadsıma nedenlerini tartar. Düşüncelerinin derininde, aşkın aynı ikircil anlamı bulunur hep.

Aslolanın peşinden gitmek, yalnızlığı, bütün gücünü toplamayı gerektirir: «Bana daha çok yalnızlık gerek; yapabildiğim şeyler, yalnızlığın bir sonucundan başka şey değil. Bir başka varlığa bağlanmak, onda kaybolmak korkusu. O zaman artık hiç yalnız olamazdım.» (21 Temmuz 1913)

Kaybolmak korkusuna, çılgınca bir kökleşmek umudu karşılık verir: «Çok kere ancak yazarken olduğum gibi atılgan, maceracı, kudretli, şaşılacak derecede heyecanlı!... Bir kadının yardımı ile her şeyin karşısında böyle olabilseydim!...»

Üç yıl sonra, aynı iç diyalog, aynı sallantı: «Tek başıma, bütün gücümü toparlıyorum. Evlensen, her şeyin dışında kalıyorsun, kendini çılgınlığa bırakıyorsun, kendini rüzgârlara terk ediyorsun...» (20 Ağustos 1916)

Kadın, aslolanla en güçlü bağdır, aynı zamanda ondan uzaklaştıran bir baştan çıkarıcıdır. Romanlarının simgesel biçimi altında Kafka'nın kahramanlarında, kadına karşı hep bu ikili, bu belirsiz tutum vardır; *Dava*'da Joseph K... avukat M. Hild'in hizmetçisi Leni ile olan ilişkilerini, yargıcının bir gizini keşfetmek için kullanmak ister; fakat bir sakatlık sonucu yırtıcı bir kuşun pençesine benzeyen kızın elini şöyle bir öper öpmez, Leni, «Artık benimsin» der. *Şato*'da, Yer ölçücü, Frieda'nın aşkıyla şatonun efendilerine ulaşmayı umar, ama sonunda başarısızlığa uğraması kadından uzaklaştırır onu.

Belki de aşk karşısındaki bu ikili tutumda, Kafka'nın yaşam ile inanç arasındaki iki temel davranışı karşı karşıya gelmektedir.

Kierkegaard mı, Hegel mi?

---

[22] *Günce*, s. 269.

Ya, Tanrı'nın adaleti ile ortak ölçüsü olmayan insanın çabalarının hiçbir değeri yoktur ve tüm cinsel bağlılık tek başına öznellikle aşkınlık arasındaki temel diyaloga göre bir alaydan, bir «oyalanma»dan başka bir şey değildir. Kafka da, Kierkegaard'ın Régine'den ayrılışı gibi, nişanlısı Félice'ten ayrılır.

Ya da insani aşk (her insanca davranış gibi) Tanrı aşkındadır, sonun sonsuzlukta oluşu gibi. O zaman son, hiç kuşkusuz bir tehlikedir: onda tuzağa düşebilir ve kaybolabiliriz. Ama sonsuzluk ancak ve ancak son'da gerçekleşir ve bütüne varmanın tek yolu son'un tamamlanmasıdır. Kafka da, Félice'e iki kez aşık olmasında (iki kere nişanlanmıştı aynı kızla), Milena'da bulduğu büyük umutta ve en sonunda Dora'nın yanında bulduğu mutlulukta tüm varoluş ve yaşama katılış olanağını deniyordu.

Aşkınlık mı, içkinlik mi? Kafka'da bu, iki din ya da felsefe tezinin karşılaşması değil, tüm eti-kanı ile, tüm yaşamı ile yaşadığı bir dramdır.

Kimi zaman Janouch'a: «Cinsel hazlar, duyuları körletiyor» diyebilecektir.[23]

Kimi zaman Milena'ya: «Sevdiğim sen değilsin, daha çok kendi varlığımdır; seninle elde ettiğim kendi yaşayışımdır» diye yazacaktır.[24]

Gerçek bir varoluş araştırılmasında aşk ve evlilik, başarılması önemli bir deneydir: Neşe, durmaksızın yaşanılıp geçilecek bir andır.

Aşk ve evlilik, gerçek varoluş ile bir *ilinti* olabilir. Bu da Kafka'yı varoluşçuluk yönünden yorumlamayı önler: özgürlük bağlanıştadır, yoksa kopuşta değil.

Kafka kendini: «İçinde, atalara, karı-koca yaşamına ve torunlara karşı büyük bir arzu duyan atasız, kadınsız ve torunsuz bir kişi» olarak tanımlıyor.[25]

Aynı gerçekliğin iki yüzü: yalnızlığın bilinci ve gerçek bir topluluğun yaşamında kök salmak arzusu, onda, sıkı sıkıya birbirine bağlı-

---

[23] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 175.

[24] *Milena'ya Mektuplar*, s. 109.

[25] 1 Kasım 1911, 17 Ekim 1922, 19 Ocak 1922 tarihli Günce.

dır! «Evlenmek, bir yuva kurmak, doğacak bütün çocuklara kucak açmak bu kararsız dünyada onları yaşatmak ve hatta, olursa, onlara birazcık yol göstermek... işte, inanıyorum ki, bir erkeğin varabileceği mutluluğun en son derecesi budur.»[26] *On Bir Oğul* öyküsü, bu ataerkil aile özlemini anlatır.

Eğer Kafka, bu ilk işi başaramamışsa bu, kendisine bir aile kurma olanağını verecek yaşama kök salma kudretinden yoksun görmesindendir kendini. «Evlenmek için... emin olmalı insan», yoksa birinin yalnızlığını, bir başkasınınkine eklemek, asla bir yuva değil, tersine bir zindan yaratır.[27]

Böylece, nişanlısından ayrılışı özel bir anlam kazanıyor. *Bérénice*'ten ayrılışın tersi. Kafka, *Günce*'sinin bir sayfasında şöyle yazıyor: «Bir genç kızı seviyordum, o da beni seviyordu. Yine de onu terk etmem gerekti.» Bu ise şeklen Tacitus'un formülünü «*Invitus Invitam dimisit*» ve Racine'in trajedisini anımsattı.[28] Gerçekte Titus'ü Bérénice'ten ayıran, dünyanın baskısıdır; insanın, yetkisine ve görevine olan yenilmez bağlılığıdır; onu toplumsal yaşama ve onun en dokunulmaz değerlerine bağlayan her şeydir. Kafka'yı nişanlısından ayıran şeyse, kendini boşlukta, köksüz, hiçlikle yüzyüze sallanır hissetmesidir.

Aşkını ayakta tutmak için gerekli gücü ancak, bir topluluğa katılmakta bulabilirdi. Onda ilk noksan olan şey de budur: «Benzeri ile bağ, bir yakarış bağıdır, insanın kendisi ile bağıdır, çaba bağıdır: çaba gücü de yakarışta bulunur.»[29]

Yalnızlığın ve aşkın trajik diyalektiği toplumsal ve dini durumunun çelişikliği, babası ile çatışması, eğilim ve uğraşın yabancılaşması yüzünden Kafka'nın yaşamında açılmış olan uçurum daha da derinleşmiştir.

* *
*

---

26 *Taşrada*... «Babama Mektup», s. 196.

27 *Milena'ya Mektuplar*, s. 265.

28 Titus'ün, Bérénice'i «kendinin ve onun arzusuna karşın» Roma'dan gönderişini anlatan mısra. (*Çev.*)

29 *Günce*, s. 280.

Bu dram, Kafka'yı önce hastalığa sonra ölüme sürüklerken —sözcüğün tam anlamı ile— oluşacaktır. «Kendi kendimi paraladım... Dünya —ki Félice'tir o— ve ben çözülmez bir çatışmaya girmişiz, elbirliğiyle vücudumu paralıyoruz.»[30]

Nişanlanmaları bu öldürücü çatışmayı daha da derinleştirmekten başka birşeye yaramadı. Kafka, açıkça biliyor bunu: hastalığın ilk vurduğu günlerden beri (15 Eylül 1917) «Ciğerdeki yara, yangısı Félice, derinliği ise doğrulama (justification) olan bir yaranın simgesinden başka birşey değil» diye yazıyordu.[31]

Daha sonra Milena'ya şöyle açıklar: «Ciğerlerimdeki hastalık, manevi hastalığın yatağından taşmasından başka birşey değil. İlk iki nişanlanmamdan beri —dört beş yıldır— hastayım.»[32]

Kafka, sürekli bir gerilim, bunaltı ve korku içinde yaşıyordu. Varlığının ta derinlerine kadar saldıran bir korkudur bu. Bir ezici sorumluluğun farkındaydı: yaşamın anlamını açığa vurmak, hakikati söylemek, hakikat olmak ve bu ödevi yerine getirememek. «İnsanların çoğu bireysel sorumluluğun farkında olmaksızın yaşarlar; bütün mutsuzluklarımızın asıl çekirdeği işte burada gibime geliyor... Günah, kendi öz görevi karşısında insanın gerilemesidir. Anlayışsızlık, sabırsızlık, ihmal: işte günah bu. Yazarın görevi, bir kenara bırakılmış ve ölümlü olan şeyi sonsuz yaşama götürmek; rastlantıyı, yasaya uygun bir şeye dönüştürmektir. Yazarın ödevi, peygamberce bir ödevdir.»[33]

Kafka kendi sorumluluğunun gitgide daha çok farkındaydı. Kendini peygamberce bir ödev yüklenmiş kabul ediyordu; fakat güçsüz, yani suçlu bir peygamberdi o.

«Bu bir vekâlettir. Yaradılışım gereği, kimsenin bana vermediği vekâletten başka şey yüklenemem. Ben ancak bu çelişme içinde yaşayabilirim. Herkes gibi tabii; çünkü insan yaşayarak ölür.»[34]

Peygamberin ödevi, Yasa'yı bildirmektir. Kafka'ysa olumsuz bir Mesih'ten başka birşey değildir: vaat edilmiş ülkeyi bile göstereme-

---

30 *A.g.y.*, s. 223.
31 Aynı yerde.
32 *Milena'ya Mektuplar*, s. 61.
33 Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 114 ve 162.
34 *Günce*, s. 222.

den, dünyanın iç düzensizliğini ve saçmalığını ortaya koyan olumsuz bir peygamber. Dışına atıldığı bu dünyanın ağırlığı altında ezildiğini hissetmektedir. Kaostan çıkış yolunu gösterememektedir. Bu kaosun varlığı onu suçlamakta ve mahkûm etmektedir. «İnsanlık, şekil veren yasadan ayrılırsa, ancak renksiz, şekilsiz ve dolayısıyla adsız bir yığın olur. Ama o zaman yüksek ya da alçak diye birşey kalmaz. Yaşam, ancak basit bir varoluşa döner; artık ne dram, ne kavga... yalnızca maddenin yıpranması ve düşüş vardır.»[35]

Bu terk edilmiş dünya ölüme doğru ağır ağır akmaktadır.

Kafka şöyle ekliyor: «Kutsal kitabın da, Museviliğin de evreni orada değildir.» Fakat bu hareketi tersine çevirebilecek, ondan ileri bir yürüyüş çıkartabilecek olan Tanrı bile onu belirleyemeyecektir.

İnsanların uykusu, ödevlerini unuttukları ölçüde deliksiz olur. «Kesin olarak ödevlerini kim biliyor? Hiç kimse. İşte bunun içindir ki hepimizin vicdanı kötü; çabucak kendi kendimizi uyutarak ondan kaçmaya çalışıyoruz... Belki de benim uykusuzluklarım, kendisine yaşamımı borçlu olduğum bu ziyaretçinin korkusundan başka bir şey değildir... Belki içimdeki büyük ölüm korkusu, bu uykusuzlukların arkasında gizleniyordur. Belki, uykum sırasında beni terk eden ruhumun bir daha geriye dönmemesinden korkuyorum. Belki uykusuzluk, güçlü bir günah bilincinden, aniden gelebilecek bir yargı karşısında duyulan korkudan başka birşey değildir. Belki uykusuzluğun kendisi bir günahtır. Belki doğaya karşı bir başkaldırmadır... Günah, her türlü hastalığın tohumudur. Onun yüzünden ölümlüyüzdür.»[36]

Uykusuz Kafka, düzenli olarak kendini yıkma pahasına, Nöbetçi ve Uyandırıcı olarak kalmıştır. Yabancılaşmanın düşsüz uykusuna, uykusuz düşleriyle karşı koymuştur. Ölünceye, Tanrının yokluğu ile öldürülünceye kadar.

* *
*

İşte Kafka'nın dünyasının çelişmeleri, kendisini ölüme götüren çelişmeler, bunlar.

---

35 Janouch, *a.g.y.*, s. 161.

36 *A.g.y.*, s. 64 ve 137.

Tanıklığı yalnızca bireysel bir anlam taşıyan olağanüstü bir varlık mıdır söz konusu? Onun yapıtı, gerilemekte olan toplumsal katmanların ruhsal durumlarının yankısı mıdır; hem bugünkü durumunu hem de geleceğini tehlikede gören ve bunaltısına mutlak metafizikte temel bulmaya çalışan bir küçük burjuva tedirginliği midir?

Kafka, hiç kuşkusuz sıradışı bir kişidir. Fakat bu sıradışılık, «Şair, toplumun orta kişisinden daima daha küçük, daha zayıftır. Bunun içindir ki o, dünyada varoluşunun ağırlığını başkalarından çok daha şiddetle, çok daha güçle duymaktadır»[37] deyişindeki gibi, sanatçının sıradışılığıdır.

Yine hiç kuşku yok ki, Kafka'nın dünyasının koşulları, sınıfının koşulları ile belirli, bu sınıfın ufukları ile sınırlı, sonsuz çelişmelere ve kararsızlıklara yargılıdır. Bu durum Kafka'nın, yabancılaşmanın nedenlerine saldırarak onunla savaşmasına engel olur. Ona ancak, «düşünde, bir görüntüyü kovmak için elini sallayışı» gibi savaşmak gücünü verir. Fakat bu yabancılaşma dünyasının karabasanını anlatma gücü ile, bu yabancılaşmış dünyanın boğucu ağırlığını bir kenara atan uyanıklığı ile, tıpkı fırtınada çakan bir şimşek gibi, bize, bir başka dünyanın varolabileceğini göstermiş ve bu dünyaya karşı önüne geçilmez bir özlem duyurmuştur. Bütün bunların bir anlamı vardır: «İnsan hali» gibi sözde metafizik bir yasa ortaya koymaksızın bu bireyi ve bu sınıfı aşmış ve —yabancılaşmış bir biçim altında da olsa— devrimizin büyük bir yasasının bilincine ermiştir o.

Kafka'nın yapıtında ortaya çıkan, insanın alınyazısına değgin büyük soru, çağımızın insanının itirafı değerindedir.

Bir Köpeğin Araştırmaları'ndaki kahraman, «Araştırmalarımda gerçekten bu kadar yalnız mıyım?» diye sorar. «Burada, kendim için değil onlar için konuşuyorum» der, *Dava*'nın kahramanı. *Çin Seddi*'ndeki kahraman, «Büyük çoğunluk adına konuşuyorum» der. *Şato*'daki Yerölçücü, uyandırdığı büyük korkuya ve güvensizliğe karşın, köydeki insanlara kendilerini yeniden bulduran ve umut veren bir haklı davanın taşıyıcısıdır. *Dava*'nın son sayfasında Joseph K...'nın ölüm cezasının yerine getirilişi anında «çakan bir ışık gibi» bir pencere açılır ve bir adam ölüm mahkûmuna bir işaret yapar; Kafka so-

[37] Janouch, *a.g.y.*, s. 17.

rar: «Kimdi bu? Yardım etmek isteyen biri mi? Bir tek kişi mi? Yoksa hepsi mi?»

Bu, yabancılaşmanın kendisini mahkûm ettiği durumu reddeden insandır. Odradek gibi o da, mekanik ve saçma bir otomat olmayı reddeder. Yaşamın bütün insani boyutlarına uzanmak istemektedir.

O, *Dava*'daki Joseph K... ya da *Şato*'daki Yerölçücü gibi, engellerden, isterse alabildiğine artsın, yılgınlık getirmeyen bir insandır.

O, «en son erekleri aydınlığa çıkarmak» isteyen ve özellikle ne insanları, ne kurumları, ne de onların kendi eylemlerini alışılmış, geleneksel ölçülere vurmayı kabul etmeyen, tersine hepsini bu son erekler de karşılaştırmak isteyen bir insandır.

O, vazgeçmeyen, içinde bulunulan zamanın umutsuzluğunu hiçbir zaman kendini bırakma olarak kabul etmeyen bir insandır. Doğru ve temiz, insanların büyük Yasa'sına uygun bir varlık bulunabileceğine yıkılmaz inancı ile ve hep sağlığa, büyüklüğe, yaşama karşı duyduğu aşkla her şeyin anlamını arar.

Sporcu, kürekçi, yüzücü, binici olan Kafka, yaşamın karanlık tarafını aramaz; hayranlık duyduğu, yaşama sımsıkı bağlı insanlara, «bu dünyanın gerçek yurttaşlarına» *Notlar*'da şöyle seslenir: «Umutsuzluğa düşme, hatta umudunu yitirmediğin şeylerden bile; sen, olanaklarının sonunun geldiğini sanırken, bakarsın yeni güçler belirir. Yaşamak denilen şey de budur...

«Yağmura bırak kendini; bırak yağmurun çelik okları vücudunu delip geçsin... ve her şeye karşın orada kal; seni ansızın sonsuz ışığına boğacak olan güneşi dimdik bekle.»

Peki, dünyasının ve yaşamının öldürücü çelişmelerinin ötesinde Kafka'nın, korumayı bildiği güneş neydi?

II

İÇ DÜNYASI VE BELİRSİZLİKLERİ

KAFKA'NIN YAŞADIĞI dünya, yabancılaşma dünyasıdır. Çatışmalar dünyasıdır. İkiye bölünmüş insanın dünyasıdır. İnsanın bu ikiye bölünüşün bilincini yitirdiği, kendisini uykuya bıraktığı dünyadır. Kafka'nın iç dünyası, bu yabancılaşma dünyasına ait olmak, boğazına kadar onun içine batmış olmak duygusu ile uyuyanların gözlerini gerçek bir yaşama açtırmak için duyduğu tutkulu arzudan kuruludur.

Nocturne adlı parça bu görevi şöyle çiziyor: «Geceye dalmışsın... her yanda insanlar uyuyor. Bir küçük komedi bu, suçsuz bir yanılsama bu: katı yataklarda, katı damların altında, şiltelere uzanmış, ya da çarşaflara, yorganlarının içine büzülmüş uyuyorlar! Gerçekte, daha önceki gibi, nice sonra olacağı gibi, çölde toplanmışlar, bir açık hava kampı, sayısı bilinmez bir kalabalık, bir ordu, buz gibi bir göğün altında, kaskatı toprağın üstünde bir halk... Ya sen, sen uyanıksın, gece nöbetçilerinden birisin; yanan ateşten ayaklarına doğru salladığın meşalenin ışığında, her şeyi daha yakından görmektesin. Niçin uyanık-

sın? Birinin uyanık olması gerek, diyorlar! Öyle birisi gerek.»[1] Bu nesnel ikiliği, gerekliliğin birliği ile aşmaya çalışıyor.

Onun insan olarak çabası, yanılsamaları suçlamak, yerleşik düzenin yalanını ortaya dökmek, kişide, canlı bir yasaya kavuşmak arzusunu uyandırmaktır.

Ve her şeyden önce de insanın bu ikileşmesinin, uyandırıcının işini zorlaştıran korkunç devinimsizliğin açıkça bilincine varmaktır.

Dava'nın kahramanı Joseph K..., bu ikileşmiş insanlardan biridir. Toplumda, görevi ile bellidir o; «İmzaya yetkili» kimsedir; toplumsal düzen, nasıl, tamamen insani, evrensel ya da tanrısal bir başka düzenin bayağılaşmış ve yalancı bir karikatürü ise görev ve uğraşın da burada ikileşmiş bir anlamı vardır: sahte ve yabancılaşmış dünyada o, belli bir gücün taşıyıcısıdır, insanı ezen bürokratik alınyazısının bir çarkıdır. Tıpkı, Kafka'nın, Devlet Sigortası mekanizmasında memur oluşu gibi. Ama aynı zamanda, gerçek dünyada da bir gücün taşıyıcısıdır, tıpkı Kafka'nın bir vekâletin emanet edildiği kimse oluşu gibi, fakat bilinen hiçbir yetkesi yoktur. Bildirisini açıklayabilmekten aciz bir habercidir, suçludur, sanıktır o. O günden sonra işlerini ve yaşamını, gerçek yaşamının ta içindeki bu suçluluk duygusu yürütür. Durmadan yargıcını arar, fakat bulamaz, yaşamını temize çıkaramaz.

Toplumsal bakımdan kusursuzdur o; işinde doğru bir memur, saygın bir burjuvadır. Yerleşik düzenin boyutları ile sınırlanmış bir dünyada güven içinde yaşayabilirdi.

Ama bir gün, yaşamında birgün, alışılagelmiş dünyanın akıntısı ile oraya kadar ağır ağır sürüklenmişken, varlığının yasallığını, onu haklı çıkaracak son erekleri sorar kendi kendine. O zaman bir çatlak meydana gelir bu yaşamda:[2] bu çatlak, gerçek olan her şey yeniden ele alındıkça, gitgide bir uçurum oluncaya kadar genişler.

Alışılagelmiş yasalar, hatta ahlâklar geçerli olmasınlar artık diye, insani ya da tanrısal ek bir boyutu tanımanın yeterli olacağı bir dünyada sanık haline gelmiştir. Yeryüzünün, gökyüzünün bütün adaleti sar-

---

[1] *Çin Seddi*, «Noctume», Gallimard, s. 174.

[2] Köpek, varlık nedenini sormaya başlar: «Yaşamın ne kadar değişti... Daha yakından bakınca, onda, ufak bir çatlak görüyorum: Birşeyler aksardı hep, tedirginlik gibi birşey» ta ki «gürültü patırtı ortasında, yüksek sesle, onlara buyururcasına sorularımı bağırdığım» ana kadar. (*Çin Seddi*'nde «Bir Köpeğin Araştırmaları», s. 231-38.)

sılmıştır. Ondaki her şey iğrenç görünür: tıpkı sihirli bir değnekle dokunulmuşçasına, bu adaletin kalem odaları, yoksul evleri olmuştur; mahkemeleri, hırsız uğursuz yatağı olmuştur; gizemli yargılar, çatı katlarında, görünmez yargıçlar tarafından okunur ve hiçbir zaman sanığa ulaşmaz.

Adalet sarayının tüm aldatıcı dekoru, adaletin bile insan avı ile simgelendiği ressam Titorelli'nin hayali portrelerinde görülen yargıç giysilerinin kıpkırmızı rengi, bütün bunlar, uykudan uyanır uyanmaz silinir, kaybolur.

Şato'daki Yerölçücü de yalancı güzellikten yüz çevirmiştir. O, bir yer ölçücüdür, toprağı arşınlayan birisidir, ama ölçüleri üzerinde hiçbir söz kabul etmeyen bir dünyanın ölçücüsü. Bu yüzden hiç kimse onun ölçücülük yeteneğini kabul etmez. Belediye başkanı: «Kadastrocu lâzım değil bize, der. Burada size verebileceğimiz en küçük bir iş yok. Küçük arazilerimizin sınırları çizilmiştir, her yer çok düzgün olarak kadastrolanmıştır. Pek mülk değişikliği de olmaz burada; sınırlar konusundaki ufak anlaşmazlıklarımıza gelince, onları da dostça yoluna koyuyoruz. Bu durumda ne yapalım kadastrocuyu?»[3]

Bu çok iyi kadastrolanmış, herkesin ister mülk sahibi, ister köle ya da memur olsun kendi sınırları içine sonsuza kadar kapatılmış olduğu *mülkiyet* dünyasında, sınır taşlarını yerinden oynatmaya kalkışmak, kuşku ve hiddeti üzerine çeken bozguncu bir harekettir. Bu donmuş, katılaşmış dünyada, ölçücülük yeteneği olduğunu ileri süren kimse, köyden kovulur. *Mülkiyet* dünyası ölçüyü yadsır. *Varoluş* dünyası ölçüsüzdür. Buna karşın Yerölçücü garip bir ilgi toplar: *Dava*'da, avukatın hizmetçisi Leni'nin «bütün sanıkları yakışıklı buluşu» gibi, Şato'dan ve köyden aforoz edilmiş olan Yerölçücü, yaşayanların bin yıllık umutlarını kendisinde kristalleştirir. Kuşku, korku esinler etrafa, fakat aynı zamanda başeğmişliğin ve uykunun insanları arasında bir ışık ve giz halesiyle çevrili, yeni bir yaşamın habercisidir.

Bir tek bakışı, eşyaları kendi ölçülerine sokar. O ortada görünür görünmez, dekor yırtılır ve dış görünüşün, efsanenin şatafatı arkasında alaylı gerçeklik ortaya çıkar: «K... gözleri şatoya çevrik, yoluna devam ediyordu... ama yaklaştıkça hayal kırıklığına uğradı; bu Şato, küçük, yoksul bir kentten, birbirinden farksız küçük köylü kulübelerin-

[3] *Şato*, s. 71.

den meydana gelmiş bir yığından başka birşey değildi...» Kendi köyünün basit, sade yapıları ile bile karşılaştırılamazdı bu şato: «Çan kulesi, kendinden emin, dimdik, korkusuz yükselirdi orada... Bir yeryüzü yapısıydı o, doğru —zaten başka türlüsünü nasıl yapabiliriz?— ama ereğini, küçük ev yığınının düzlüğünden çok yükseklere yerleştirmiş, kederli günlerin ve günlük çalışmanın üstünde daha ışıklı bir anlam kazanan bir yapı... Buradaki kule ise... bir mantıksızlık vardı onda; düz bir damla son buluyordu; damdaki belli belirsiz, düzensiz ve harap mazgal delikleri, mavi göğe, bir çocuğun korkak ya da dikkatsiz ellerinden çıkmışa benzeyen dişler çiziyordu. Evin en ıssız odasına zorla kapatılmış zavallı bir insanın çatıyı oyduğu ve kendini dünyaya göstermek için orada yükseldiği söylenebilirdi.»[4]

Kafka, bir büyücünün tam zıddıdır: bir kulübeyi bir saraya, yırtık pırtık giysileri prenses giysilerine döndürmez. Ters yönde bir değişim meydana getirir; pırıltılı hayaller, son ereklerden başlayarak gerçek varlıklarını ortaya koymaları istenince dağılırlar, çökerler ve insanı tedirgin edici, yoksul bir gerçekliği bütün çıplaklığı ile göz önüne sererler.

Gerçek olduğuna inanılan dünya o zaman, fantastik bir gidiş kazanır. Kafka «*Dava*, bir gece hayaletidir... Onda, bu hayalete karşı elde edilmiş olan zaferin bilincine varıştan, dolayısıyla, bu utkunun olumlamasından başka bir şey yok.»[5] diyordu.

Yargıcından cellatına kadar bütün insanlar, en gösterişli görevlerini yerine getirirlerken, bu adsız yabancılaşma oyununda oynayan kuklalardan ya da değersiz aktörlerden başka şeyler değildir artık. Kafka'nın, Prag tiyatrosu soytarılarına benzeterek çizdiği, ölüm cezasını yerine getirmekle görevli iki kişi hakkında Joseph K... şöyle düşünür: «Yaşlı, ikinci sınıf oyuncular yolluyorlar bana. Ucuz yoldan hakkımdan gelmek istiyorlar benim.» Sonra sorar onlara: «Hangi tiyatroda oynuyorsunuz?»

«Baylardan biri, danışmak ister gibi öbürüne bakarak: 'Tiyatro mu?' diye sordu.

«Öbürü, inatçı dilsizliğiyle savaşan bir dilsiz gibi yaptı.

---

[4] *Şato*, s. 14-15.

[5] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 30.

'Anlaşılan, sorguya çekilmeye hazırlıklı değiller' dedi kendi kendine K...»[6]

Anlamın, insan hakikatinin ve biçimin hayranlık verici bir şekilde birbiri içinde erimesi, kaynaşması, mit'in somut bütünlüğünde, Kafka'nın dünyaya bakışını ortaya kor: Yıkılmaz'ın, yani hem politik ve toplumsal dünyanın iç yasası, hem de kutsal bir düzenin evrensel yasası olan Büyük Yasa'nın uygulayıcıları, ister yargıç, ister din adamı olsunlar, derindeki insani ya da kutsal anlamı çoktan unutulmuş ya da bozulmuş bir dinin ya da kudretin temsilcileridirler. Onlar, zorba ve dar kafalı bürokratlar olarak özü boşalmış kutsalı yönetmeye devam ederler.

İnsan, yasanın aşağılık parodilerinin oluştuğu bir dünyanın ıssız labirentlerinde tekbaşına dolaşıp durmaktadır. Yaşamın barınılacak tarafı yok, ama ölümün de. *Ölülerin Çağrısı*'nda ziyaretçi, yaşamın en gülünç nesne ve görevlerinin yansıtıldığı bir dünyada durmaksızın geçip giden bir Yabancı olarak kalır; bunun tersine, *Avcı Grachus*'te ölü, canlılar dünyasının kıyılarına yanaşıp yanaşıp geriye sürülür.

Gökyüzünde olduğu gibi yeryüzünde de adsız ve kişiliksiz bir saltanat hüküm sürmektedir. Yukarıda, Tanrı'nın ölümünün bıraktığı büyük boşlukta sessizlik vardır. Aşağıdaysa, yabancılaşmanın dişlileri arasında ezildikleri için artık insanlıktan çıkmış varlıkların uğultusu.

Unutulmuş inançların ve işlevsiz ayinlerin alaylı bir imgesi gibi Traumühl sinagogunun üzerinden ayrılmayan gizemli hayvandan, elindeki işkence âletinin işleyişini haklı gösteremeyen ceza sömürgesi subayına, son durağı olmayan Kalda demiryolunun bekçisine kadar Kafka'nın evreni, içersinde, ne sonun ne de yasanın olduğu bir yaşamın saçmalığının içe işleyen bir imgesini verir.

Tamamen insani bir varlığı yönetebilecek içten gelen ve canlı bir ilke olan yasa, toplumun, Devlet'in ve dinin acayip bir örgütü tarafından maskelenmiştir. Bu acayiplik içinde yaşam, bütün anlamını yitirmiştir.

Kafka'nın destanı, insani düzeni taklit eden sahte toplumsal ve dinsel düzenin dışında, yaşamın unutulmuş ve yitirilmiş anlamını yeniden bulma çabasıdır.

---

[6] *Dava*, s. 360.

Yasalarıyla toplum, dogmaları ve ayinleriyle din, soğumuş küllerden başka birşey değildirler; ilk alevi, bu küllerden başka yerlerde yeniden bulmak gerek. Canlı bütünlüğünü yeniden yakalamak gerek; ancak bundan sonra her ayrıntı anlama ve yaşama kavuşacaktır. Bu canlı ve ana bütünlük tutkusu, Kafka'nın yapıtında, kendisine, bölünmüş, dağıtılmış, yapayalnız, bir parça derekesine indirilmiş tortu ve ölü varlıkları esinlendiren her acı haykırışta çınlamaktadır. Bazan da bu tutku *Günce*'nin ya da *Notlar*'ın sayfalarında görüldüğü gibi, olumlu şekiller altında ortaya çıkmaktadır: «Yaşamak demek, yaşamın içinde olmak, yaşama, onu yarattığım gözle bakmaktır. Dünyaya ancak yaratıldığı yerden iyi bakılabilir.»[7] Aynı tutku, biçem'e garip bir parlaklık vererek, bütünlük plânını yakalama umuduyla yaşadığı yapıtlarında nadiren ve yer yer görülür. *Çin Seddi*'nde, «Her türlü yoldan bir tek gayede birleşmeye çalışan kalabalığı» canlandırır; herkes, «büyük Bütünlük içinde tuttuğumuz küçük işi» tanımlamak ve yerine getirmek için can atar. İnsanların bütün gözleri ve umutları, işte bu yüzden, Büyük Meclis salonuna çevrilmiştir: «Öyleyse o neredeydi? Kimler vardı orada? Kimse bilmiyordu bunu, kimse söyleyemezdi bana bunu! İnsanların bütün düşünceleri, bütün umutları ve bunlara karşılık başardıkları şeyler ve bütün amaçları bu salonda idi. Fakat pencerelerden tanrısal dünyaların göz kamaştırıcı parlaklığı düşüyordu, Yüksek Meclis'in plânlar çizen önderlerinin kudretli ellerine...»[8]

Başka bir yerde Kafka, «kendini doğan günle tam bir uyum içinde duymanın sevincini» canlandırır.

Kafka, yaşamının çeşitli dönemlerinde önünde daha önceden çizilmiş bazı yolların açıldığını görmüştür. 1918'de «mülk sahibi olmayan emekçiler birliği» tasarısını hazırlar,[9] bu ana çizgileriyle, gelecekteki İsrail Devletinin Kibutz'ları idi. Yaşamının sonuna doğru, Dora Dymant'ın etkisi ile ve İbraniceye ciddi olarak çalıştığı bir sırada hassidizm'e merak sarar: insanın, kendi içine dalarak, Tanrıyı her şeyde hazır ve nazır bulacağını: Tanrının, insanın dışında bir yerde var olmadığını öğreten mistik bir hareketti bu. Aynı anlayışın izlerine

---

[7] *Taşrada Düğün Hazırlığı*, s. 102.
[8] *Çin Seddi*, s. 104.
[9] *Taşrada Düğün Hazırlığı*, s. 111.

daha önce *Defterler*'de rastlıyoruz: «Evinden dışarı çıkmasan da olur. Masanda kal ve dinle. Hatta dinleme bile, yalnız bekle. Hatta bekleme bile, taş gibi sessiz ve tek başına ol. Dünya, maskesini açasın diye kendini sana vermeye gelecektir; başka türlü yapamaz; sana hayran, önünde iki büklüm olacaktır.»[10]

Ama ne siyonizmi toplumsal plânda gerçekleştirme girişimi, ne de hassidizm'in iç aydınlatıcılığı, Kafka'nın gerçek, dünyasal ve tinsel bir kökleşmeye yönelik hareketini kucaklayamaz.

Şato'da, Yerölçücünün içinde bulunduğu ikilemde iki şık çarpışıp durur: köydeki öbür insanlara benzemek: orada çalışmak, evlenmek ve yabancılaşmanın uyuşukluğu içinde yok olup gitmek mi; yoksa Şato'ya sorduğu soruya boşu boşuna yanıt istemeye devam etmek mi: gerçek statüsü nedir onun? Kendisini hangi düzeye uyduracaktır? Yaşamının kanıtı, son nedeni nedir?

Gökyüzü ile yeryüzü, Şato ile köy arasında ikiye bölünmüş olan o, her iki yanda da yitirecektir: bıkıp usanmadan Şato'ya sorduğu soru, onu toplumsal görevinden, insani çabasından döndürecek, köye olan bağları ise kendisine Şato'nun kapılarını açacak olan büyülü sözcüğü öğrenmesine engel olacaktır. Boş bir gökyüzü ve ölü bir dünya arasında, varlığını ve ölçücülüğünü bir türlü kabul ettiremeden ölünceye kadar bir o yana bir bu yana yalpalayıp duracaktır.

Amerika adlı yapıtındaki göçebe simgesi, ayın temayı daha da derinleştiriyor: «İnsan başarısızlıklarının toplamı» denilen ve hep tamamlanmamış bir «toplam» olan şeyin peşinden «yeni dünyaya» yerleşmek tema'sını.

Kafka'nın sorunu, tikelin tümele, bireyin bütüne giriş noktasını açınlamaktır. İnsanın biricik eğilimi ve topluluk içindeki gerçek yerini ortaya çıkarmak ve onu bu duruma sokan yasaya göre davranmak.

Yerölçücü, «Ayırt edilmesi gereken iki şey olduğuna inanıyorum: birincisi, servislerin içinde ne olup bittiği ve buralardaki görevlilerin hangi konuda arzularına göre şöyle ya da böyle düşünebildikleri; ikincisi, kendi kişiliğim, gerçek kişiliğim, büroların dışında varolan ve büroların bir haksızlıkla tehdit ettiği ben; bu haksızlık öyle çılgınca birşey olmalıydı ki, bu tehlikenin gerçekliğine bir türlü inanamazdım» der.[11]

---

[10] *Taşrada Düğün Hazırlığı*, s. 109.

[11] *Şato*, s. 78.

Dünyasal ya da göksel her türlü bürokrasinin ötesinde Kafka'nın «kurtarmak» istediği şey, insanın kendine özgülüğüdür: «Tanrı, ancak kişisel olarak anlaşılabilir. Her insan varlığının kendi yaşamı ve kendi tanrısı vardır. Kendi avukatı ve kendi yargıcı. Din adamları ve ayinler, kötürüm olma yolunda bir ruhun koltuk değneklerinden başka bir şey değildir.»[12]

Kafka'nın en köktenci bireyciliği yaptığı tikel ile tümelin bu diyalektiğinde Tanrı, kendi varlığını, ancak en kişisel şekli altında ortaya koyabilir: «En dizginlenmez *inançta bireycilik* mümkün olur olmaz, artık hiç kimsenin bu olanağı yok edemediği, hiç kimsenin artık yok olmaya göz yummadığı, yani mezarların açıldığı anda, Mesih gelecektir. Belki de bütün Hıristiyan öğretisi bu inançta yatmaktadır: uyulması gereken *örneğin —bireyci* bir örnek bu— eylemde kanıtlanışında olduğu kadar, *tikel* insanın içerisinde İsa'nın dirilişinin kanıtlanışında da.»[13]

* *
*

Kişi, içine kapanmakla korunabilir mi? Kafka'nın ölümünden sonra yayımlanan yalnızlık üçlüsü: *Dava, Amerika* ve *Şato* adlı yapıtlarından çok, *Yuva* adlı kısa öykü bu bunaltıya yanıt veriyor, onu açıklıyor.

Yeraltı hayvanı kendi mülkü olan yeraltındaki yuvasına kapanır ve üzerinde eşyaların ağırlığını ve baskısını artık duymamanın gevşetici ferahlığını hisseder: «Yerimi değiştirdim, dünyayı fark ettim, yuvama indim. Etkisini de hemen gördüm bunun. İnsana yeni güçler veren yeni bir krallık burası; yukarda yorucu olan şeyin burada izi bile yok artık» der.[14]

İçe kapanmışlığın hayallerine keyifle bırakır insan kendini: gerçekle ilgi tamamen kesilir ve katıksız tinselliğin aldatıcı ve hafif boş-

[12] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 155.
[13] *Günce*, Grasset, s. 297.
[14] *Ceza Sömürgesi*'nde «Le Terrier» (Yuva), s. 137.

luğunda her şey daha kolaylaşır ya da öyle görünür: «İç çatışmalarımı bastırabilirsem kendimi mutlu sayıyordum.»[15]

Kişi, «Mülkiyetine» —salt entelektüel bir «mülkiyet» de olsa— bir kapandı mı, kurgusal yapının dayanıksızlığı, yaşama karşı derme çatma bir savunmadır. Bunaltı yeniden ortaya çıkar bir zaman sonra: «Her zaman hazırlıklı olmam gereken bir şey: birisi geliyor... Bütün zamanımı düşünmekle geçirdiğim bütün o küçük tehlikeler bunun yanında neydi ki? Bu yuvanın sahibi oluşumun bana, bu saldırıya karşı koymak gücünü vereceğini umut ediyor muydum? Ne yazık ki, hayır! Çünkü sahibi olduğum bu büyük yapıt o kadar dayanıksız ki, birazcık ciddi her türlü saldırıya karşı kendimi savunmasız buluyorum. Ona sahip olma mutluluğu bozdu beni: yuvamın dayanıksızlığı beni de duygulu ve dayanıksız yaptı; ondaki yaralar, çatlaklar sanki kendi vücudumdaymış gibi hasta ediyor beni... artık kendi savunmam değildi düşünmem gereken... yuvamın savunması idi.»[16]

Yalnızca kavram ve yöntem güçleriyle nasıl çıkılır yaşamın karşısına? Üflesen yıkılacak minnacık bir yaşamın içine büzülüp kalmış insan köstebeği, bir tek düşmanının yüzünde bütün bunaltılarını görecektir: «Artık, acayip ve büyük bir hayvanın varlığını kabul etmekten başka birşey kalmıyor bana; hele bu varsayımı yalanlayacak gibi olan şey, onun varlığının olanaksızlığını kanıtlamak yerine, akla gelebilecek bütün tehlikelerden daha tehlikeli olabileceğini gösterdikçe.»[17]

Bu öykünün ve canlandırdığı bu kapalı, mantıksal ve sınırlı evrenin betimlemesinin ilk esinini, Milena'ya yazdığı, simgeyi açıklayan bir mektupta görüyoruz: «Senin anlayacağın, insan: bu ihtiyar köstebek, durmadan yeni oyuklar açıp durur.»

Dünyadaki yaşayışını düzenlemek çabasında olan insan, kendi kurduğu yöntemle ve yaşamın kendi düşüncesinde açtığı gedikleri doldurmak için yığdığı kurgularla bir olur, onlara karışır. Yabancılaşma tümdür.

İnsan o zaman, «kendi» dünyasının dışa kapatılamayacağını fark eder.

---

[15] *A.g.y.*, s. 152.
[16] *A.g.y.*, s. 156.
[17] *A.g.y.*, s. 154.

İç dünyanın dışa «kapatılamaması», Babil Kulesi girişimi'ni Çin Seddi girişiminden ayıran şeydir. Babil Kulesi'nin yapılışı, insanın Prometece tutkusunun ifadesidir: kendi gücü ile göğe ulaşmak, Tanrı'ya eşit olmak tutkusu. «Girişimin aslı, ucu göklere değen bir kule kurmak fikridir. Bunun yanında, diğer şeylerin hepsi ikinci derecede kalır. Bir kere onun büyüklüğüne kapılırsa insan, fikir bir daha kaybolmaz artık: insanlar olduğu sürece kulenin yapımını bitirme arzusu, o yakıcı arzu da olacaktır.»[18]

Çin Seddi ise, bunun aksine, parça parça yapıldığı için, üzerinde gediklerin sürüp gittiği bir tabyadır: «başlıca sorundur bu.»[19] Sed, göğe saldırmaya kalkışan insanın atağı, saldırısı değildir artık; «Kuzeyli göçebelere karşı bir savunma aracı olarak», İmparatora «kara oklar» atan imansız halklara karşı «onu korumak için» tasarlanmıştı. «Ama devamlı olmayan, kesik kesik bir seddin ne değeri vardır?»[20]

Bu bitmemiş parça parça duvarlar, yadsıma ve kuşkunun, üzerinde kara gedikler açtığı yaşamın imgesidir. İnsan, seddi kurmak gibi söylencesel, sonsuz bir çabaya katılırken, varlığının anlamını aramaktadır; bu seddin içinde yaşamı kendi üzerine kapanacak ve orada, ortak davanın bütünlüğünde, herkesin eylemine bir anlam ve bir varoluş nedeni yakalayacaktır. Ama bu, erişilir bir hedef değildir. «Bir hedef var, ama yol yok.»[21] Bir başka yerde Kafka bu temayı yeniden ele alır: «Nereye gidiyorsun, bayım?

— Hiç bilmiyorum, yalnızca buradan uzağa! Buradan uzağa, hep uzağa; hedefime varmak için tek yol bu.

— Öyleyse hedefini biliyorsun sen? dedi adam.

— Öyle, diye yanıt verdim; söyledim ya sana; buradan uzağa, işte benim hedefim bu!»[22]

Yolsuz hedef, hedefsiz yol. Aşkınlığa tutulmuş insan.

Eskiden, sorumun yanıtsız kalabileceğini anlamazdım; şimdiyse na-

---

[18] *Çin Seddi*'nde «Les armes de la ville» (Köyün Silâhları), Gallimard, s. 128.
[19] *A.g.y.*, s. 102.
[20] *A.g.y.*, s. 95-99.
[21] *Taşrada Düğün Hazırlığı*, s. 77.
[22] *Çin Seddi*'nde «Le Départ» (Yola Çıkma), s. 172.

sıl olup da soru sorabildiğimi aklım almıyor. Ama hiçbir şeye inanmıyordum, yalnızca soruyordum.[23]

Burada, Kafka'da, «evet»ten «hayır»a bir dönüş meydana geliyor; artık o bir yeraltı hayvanı değil, ona saldıran şeydir.

Artık, o, ne içine kapanan hayvan, ne de seddi kuran halktır; İmparatora kara oklar çeken imansızdır, sınırlara saldıran göçebedir. Zamanımızın olumsuzluğunu yüklenen kimsedir.

Böyle olunca da kendi içine çekilmişliğinden kendini suçlu hissetmektedir: «Niçin, bizi karşı konulmaz şekilde halk topluluğundan söküp alan şeye doğru değil de, bizi birleştiren şeye dönük kalmamalı... Bugünler hep gittikçe daha çok yaşamımı düşünüyorum. Baş hatayı arıyorum onda: bütün kötülüklerin kaynağını; ne olduğunu bilmeksizin işlediğim hatayı.»[24]

İnsanları birleştiren gerçek inan birliğine içlerindeki yıkılmaz şeyle yalnızlık ve terk edilmişlik anından gidilir. «Yıkılmazlık, bir bütündür; her bireyde vardır, aynı zamanda o herkeste ortaktır; insanlar arasındaki bu çözülmez, eşsiz bağ buradan gelir.»[25] Ama, anlatılmaz bir boşluğun bunaltısında, oraya varacak yolun ucu bucağı yoktur, ıpıssızdır.

Bu ıssızlık, peşine düşülen birlikten her an döndürecek gibidir bizi; «Yaşam, bizi, nelerden vazgeçirdiğini anlamamıza bile fırsat vermeyen devamlı bir kaçış, bir ayrılıştır.»[26]

Böylece Kafka'da her şey, birbirine karşıt kavramlarla yürür: kalabalık ve yalnızlık, inanç ve onun yadsınması.

* *
*

[23] *Taşrada Düğün Hazırlığı»*, s. 40.
[24] *Çin Seddi*'nde «Bir Köpeğin...», s. 234 ve 249.
[25] *Taşrada Düğün Hazırlığı»*, s. 44-45.
[26] *Günce*, Grasset, s. 290.

Kafka'nın iç yaşamındaki diyalektiğin bu derin anlamı, birçok yorumcuyu, Kafka'nın düşüncesinin, Kierkegaard'la başlayıp Karl Barth'a ulaşan «bunalım teolojisi» ile ilişkileri üzerinde düşünmeye sürüklemiştir.

«Bunalım teolojisi»nin ana tezi, insanın Tanrı ile olan ilişkilerinin kavranışında, Tanrı'nın adaleti ile insan ahlâkının ortak ölçülerden yoksun olduğu fikridir. İnsan, kendi kendisini kurtaramaz: ahlâki ve kültürel değerler, mutlak'ın yanında hiçtir. Ne bilgi, ne eylem, hatta ne aşk, Tanrı'ya giden yoldur.

Kafka'nın anlayışı ile bu yeni Kalvencilik arasında bir benzerlik bulmaya çalışanlar, Karl Barth'ın «*Commentaire de l'epître aux Romains*»i (Eski Roma Şiiri Üzerine)ile *Dava*'nın tamamen çağdaş olması olayını ve *Dava*'da, tutuklama emri ansızın gelip Joseph K. sanık olunca, çağrı gelip çatınca, o güne dek günlük yaşayışındaki her şeyin: uğraşı, işleri, duyguları, bütün bunların silinip gitmesi olayını kanıt olarak gösterirler. Tanrı'nın yargısı dışında her şey farksızlaşır.

Böylece roman, eğretileme yoluyla, bunalım teolojisinin temel ilkesini ortaya koyuyor kabul edilir; hiçbir insanî çaba Tanrı'ya götürmez.

İkinci kanıt olarak, *Dava*'daki Katedral simgesinin yorumlamasından çıkıyor: Rahip, «Bırak şimdi ayrıntıları»[27] diye buyurur. Ve kendisi, simgeler yoluyla ona aslolanı öğretirken, herkese açık olmayan Yasa kapısından girişte yabancıyı durduran kapıcı öyküsünü anlatır. Burada, Tanrı'nın, katına gelenlerin cennete ya da cehenneme gideceklerini kendinin belirleyeceği, insanın ise, girişkenliği ve çabası ile bunu sağlamayacağı imgesini gördüklerini sanmışlardır.

Nihayet, Amalia'yı kabaca kendisinin olmaya çağıran Sortini episodunu ve genç kızın bu öneriyi reddetmesinden sonra başlayan uğursuzluğu, Kutsal kitaptaki, İbrahim'in özverisi söylencesinin yer değiştirmesi olarak yorumladılar: Tanrı, İbrahim'den gerçek bir suç işlemesini, oğlunu kesmesini ister; bu yolla onun itaatini ölçerek, tüm insani evrime göre Tanrı'nın emirlerinin köklü yüceliğine işaret eder.

Bize göre, benzetme yalnızca dış görünüşlerde kalmakta ve Kafka'nın dünya görüşündeki derin esine bağlanamamaktadır.

---

[27] *Dava*, s. 342.

Önce, en azından «*Ou bien... ou bien*» (Ya da... Ya da...) ve «*Crainte et tremblement*» (Korku ve Titreme) gibi iki temel yapıtını okuduğu Kierkegaard üzerinde Kafka'nın kendi yargısına başvurulabilir.

Kierkegaard'ın adı Kafka'nın kaleminde ilk kez 21 Temmuz 1913 tarihli «*günce*»sinde görülüyor; burada, durumlarının benzerliği ile yönelimlerinin farklılığına değinilmektedir: «Bugün Kiergekaard'ın «*Le Juge*» (Yargıç) adlı (Fransızcaya «Ya da... Ya da...» adıyla çevrilmiştir. R.G.) yapıtı geçti elime. Kuşkulandığım gibi, derin farklara karşın, durumu benim durumuma benziyor. Bir dost gibi cesaret veriyor bana.» Durum şu: babalarıyla ilişkileri (Kierkegaard babasının tinsel işkencesini paylaştığı halde, Kafka'nın acısı açıkça, babasının bunalımdan çok uzak olmasından doğmaktadır); nişanlıdan ayrılma (Kierkegaard Régine'den ayrılışı, İbrahim taklidi bir özveri olduğu halde, Kafka, Félice'ten bu işte onun uğraşına bir engel gördüğü ve onu sıkıntıya sokmak istemediği için ayrılmıştır); nihayet, inanç ve onun yadsınması arasında bocalayan bir kişinin bunalımı. Fakat farkın kesin olarak en derin olduğu yer, bu son, bu en önemli noktadır.

Kafka, «Ya da... Ya da...»daki temel ikilemi hiçbir zaman kabul etmez: «Kierkegaard şu sorun karşısında bulunuyor: varlık'tan, estetik olarak yararlanmak mı, yoksa ahlâki bir deneyim elde etmek mi? Bana öyle geliyor ki, bu sorunu yanlış koymaktır. Tek olarak yaratılmış olan şeyi bölmektir bu. İkilem, olsa olsa Sören Kierkegaard'ın kafasında bulunmaktadır. Gerçekte, varlık'tan estetik olarak yararlanmaya ancak ahlâki bir deneyim yolu ile ve gurursuz varılır.»[28]

Burada suçlandırılan, arada aşılmaz bir uçurum açan Kierkegaard'ın temel durumudur. Kafka, Max Brod'a yazdığı bir mektupta, insanın güçsüzlüğü üzerinde değil, onun tinsel kaynakları ve olumlu eylem olanakları üzerinde durur. Şöyle yazmaktadır: «Kendisinde, özgün birşeyler taşıyan ve 'dünyayı olduğu gibi almak gerekir' demeyip, 'Dünya nasıl isterse öyle olsun, ben, insanların arzusuna uyarak vazgeçmeyeceğim bir özgünlüğü sürdürürüm' diyen bir insan çıktığı ve dünya bu sözleri işittiği andan itibaren varlık değişir. Masalda sihirli sözcük söylenir söylenmez, çok eski bir büyüyle bağlanmış olan Şato kapılarının açılışı ve her şeyin birden canlanışı gibi — ya-

[28] Janouch, *a.g.y.*, s. 59.

şam da kulağı kirişte beklemektedir bu sözcüğü. Melekler yapıta sahip çıkmaya başlarlar ve ne olacağını görmek için merakla bakarlar; onları düşündüren budur. Öte yandan, uzun zamandır boş oturan, tırnaklarını yemekle yetinen uğursuz şeytanlar yerlerinden sıçrarlar ve gerinirler; çünkü uygun bir fırsat görmüşlerdir burada...»[29]

O halde *Dava*, insanın köklü güçsüzlüğünün bir alegorisi, girişimlerinin ve çabalarının etkinliğinin yadsınması olarak yorumlanamaz.

Aynı şekilde Katedral simgesi de yeni-Kalvenci teolojinin bir açıklaması olarak yorumlanamaz. Bu, rahibin kapıcıdan söz ederken söylediklerini unutmak olurdu: «Onun her dediğinin gerçek olduğuna inanmak zorunda değilsin» der ve o bölümü, insanoğlunun girişimini yücelten bir formülle bitirir. «Tanrı'nın adaleti,» der «geldiğin zaman, neye geldin demiyor, gitmek istedin mi, koyveriyor, gidiyorsun.»[30]

Nihayet, İbrahim'in özverisi ve bunun anlamı konusunda Kafka'nın tutumu, karşıt olmasa bile, Kierkegaard'ınkinden derinden farklıdır: *Şato*'daki, Sortini ve Amalia episodunun, Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'sinde İbrahim'in özverisinin bir eşi olduğunu düşünmek keyfi bir şey olur; çünkü, önce, bir Avusturya Macaristan garnizonundaki bir genç kıza göre çağdaş bir generalin tutumunu anlatan «az önemli» bir olayın romanlaştırılması söz konusudur; ikinci olarak, *Şato*'nun bir tek satırı bile bizi, Kafka'nın kurulu düzenin kendisine kayıtsız koşulsuz boyun eğilmesini haklı gören tutucu bir davranışı kabullendiği sonucuna götürmez; yine *Şato*'nun bir tek satırı bile, Kafka'nın tepkileri ile Joseph de Maistre'in «cellatın savunması»ndaki tepkileri arasında herhangi bir yakınlık kurmamıza izin vermez. Nihayet, Kafka, yorumlarında İbrahim hakkında Kierkegaard'ınkinden tamamen farklı bir yargıya varır. Kafka'ya göre, paradoksun genelleştirilememesi (Kierkegaard'da olduğu gibi) yalnızca tikele götürmez, aynı zamanda tümele: «ikircil olan, Iphigénie olayındaki gibi, tanrıların yanıtının hiçbir zaman açık olmayışı olayında anlatımını bulan bir tümele» de götürür. Kafka'nın tüm yorumu, İbrahim'in ve onun «tinsel yoksulluğunun» bir eleştirisidir.

Kafka ile Kierkegaard arasındaki tartışma, belli, kesin bir noktaya: insanoğlunun girişkenliğine götürür bizi. Kuşkusuz, Tanrı'nın ada-

---

[29] Max Brod, *Franz Kafka*, N.R.F. (Idées), s. 270.
[30] *Dava*, s. 358 (Şipal çevirisi, s. 166).

leti ile insanların adaleti arasında kabaca bir kesiklik vardır. Bizim yabancılaşmış toplumumuzla Tanrı'nın krallığı arasında ortak hiçbir şey yoktur. Fakat tarihe Kierkegaard'dan daha bağlı olan Kafka, günümüzde gerçekleşmiş olan tarihsel toplumsal düzeni, sonsuz bir düzenle bir tutmaz. Bundan başka bir insani düzen olanaksızdır: «Bu gerçek düzeni her an fark edemeyecek kadar zayıfızdır biz. Fakat o vardır. Gerçeklik her yerde görülür durumdadır. Sözde gerçekliğin ilmikleri arasından kendisini gösterir o.»[31]

Kafka'nın bir tek formülle özetlediği şey budur: «Tanrı'ya yakın olmak» ile «doğru bir yaşam sürmek» bir ve aynı şeydir. Şurası dikkat çekicidir ki, Kafka ne zaman Prometheus'tan söz etse, prometece davranış üzerine bir yargı getirmeksizin, cezanın koşulları üzerindeki mitolojik değişiklikleri sıralar.[32]

Kafka, *Ceza Sömürgesi*'nde en korkunç bir şekilde Tanrı yargısının aşkınlığını anlatırken, bir hiddet çığlığı duymamak olanaksızdır: hafifletici nedenler, yani kişilik, tikellik işe karıştırılmaksızın yalnızca yasayı çiğneme suçu cezalandırılır. Kör makine yargının gereğini yerine getirir: mahkûmun etine, kanlı harflerle, soyut yargılarını yazar: «Üstüne baş eğ!» «Doğru ol!».

«*Köy Doktoru*»nda ise sanrıya düşürücü öğüdün karşılığını buluruz: tikel tek'in baştan çıkarışlarına kendini bırakmak, isterse sevgiyi yaymak için yapılsın, daha berbat bir kötülüğün yer etmesine fırsat verir. Bir çift sihirli atın çektiği arabada doktor, bir hastanın başucuna gelir: «bir cüzzamlıyı öpecek» kadar görevine bağlıdır ama o sırada evinde seyis, Roza'yı seviyor, ırzına geçiyordur kızın; «İhanet! İhanet! Geceleyin kapının ziline bir kez boyun eğdin mi her şey bitmiştir artık... Bir daha düzeltilemez durum...»[33]

Tümelin ve tikel'in bu ikili genelleştirilmezliği ve bundan doğan öldürücü sonuçlar, bunlardan hiçbiri Kafka'yı umutsuzluğa götürmez. Kuşkusuz, kendisini yalnız ve elleri bomboş hissetmektedir. «Dünyanın büyük boşluğunda kime başvurayım?»[34] Fakat hemen arkasından Kafka, tek gerçek gücün toplulukta bulunduğunu ekler: «Tüm bil-

---

[31] *Taşrada...*, s. 109.
[32] *Çin Seddi*'nde «Prométhéen», Gallimard, s. 135.
[33] *Değişim*'de, «Köy Doktoru», Gallimard, s. 119.
[34] *Çin Seddi*'nde, s. 246.

gidir, bütün soruların, bütün yanıtların tümüdür...» bu güç. «Yalnız sorma, yanıt da ver! Konuşursan kim karşı koyacak sana?» O zaman toplum, «koro halinde kendi sesini senin sesine katacak, sanki bugüne kadar yalnız bunu bekliyormuş gibi! Ve o zaman sen, hakikate, aydınlığa, itirafa boğulacaksın! Bu kadar kötülediğin aşağılık yaşamın çatısı açılacak ve herkes... Hepimiz yüce özgürlüğe yükseleceğiz.»[35]

Kafka, *Defterler*'inde, yalanın ve kişinin yüzündeki maskenin ötesinde «sağlam bir hakikatin, ancak bir beraberlikte, koro'da bulunabileceğini» tekrar söyler.[36]

Kafka'da inanç, umuttur; insanın yaşamındaki yabancılaşmayı aşmak zorunda olduğuna, aşabileceğine kesin güvenidir, hatta bu aşmanın kendisini nereye götürdüğünü açıkça görmese bile. Kafka'nın, bütün yapıtlarıyla saldırdığı bu yabancılaşmanın sınırlarının ötesinde tertemiz bir insani varlık, olasıdır. «İnanmak: kendindeki yıkılmazı kurtarmaktır, ya da daha doğrusu: kurtulmaktır; daha doğrusu: yıkılmaz olmaktır; en doğrusu: olmak'tır.»

Bu kurtuluşun, bu oluş'un Kafka için ölümün ötesinde, bu dünya ile öte dünya arasında sınır olduğu söylenebilir mi? Bu umudu açığa vuran, ölüm değil, ölüm *arzusudur*. Bu arzu bile, kurtarıcı bir kopmanın tamamlanışı değil, yalnızca *ilk işaretidir*: «Tanımaya başlamanın ilk işareti, ölmek arzusudur. Bu yaşam, dayanılmaz, bir başkası ise ulaşılmaz gelir. Artık, ölmek istemenin utanılacak tarafı yoktur...»[37]

«Eschatologique» (Tanrıbilimsel) yorumun ise tutar tarafı yoktur: Kafka'da ağırlık merkezi yaşamın sınırlarını aşmak arzusu içinde bile olsa her zaman insandır, insanın yaşamıdır. Adı, Kafka'nın yapıtlarında aşağı yukarı hiç görünmese de, Tanrı bile, kendisine doğru atılışla bellidir ancak, ondan ayrı değil.

Daha kutsal birşey varsa o da, insani çabadır, savaşımdır. «Temelim ne kadar zayıf olursa olsun... hatta dünyanın en zayıfı olduğunu kabul etsek bile, onun bana sunduğu araçlarla daha iyiye varmaya çalışmalıyım; bu araçlarla, ancak tek bir şeye varılacağını, bu en iyi şe-

---

35 *A.g.y.*, s. 247.

36 *Taşrada...*, s. 301.

37 *A.g.y.*, «Méditations sur le péche, la souffrance...» (Düşünceler...) Ayrıca *Günce*'ye bkz. (s. 36): «Bu dünyada, sanki ikinci bir yaşamın olduğunu kesinlikle biliyormuş gibi yaşıyorum.»

yin ise umutsuzluk olacağını söylemek, düpedüz safsatadan başka birşey değildir...»[38]

Bu savaşım gerekliliğini olumlayışın bazan Goethe benzeri bir yankısını buluruz Kafka'da; Goethe'ye karşı hudutsuz bir hayranlık duyardı Kafka: «Kurtuluşa kavuşulmayacak da olsa her şeye karşın, her an ona lâyık olmak isterdim.»[39]

Bu, kendi ustası olarak gördüğü bir kimseyi çok bilinçli bir anmadır: «Her şey kavgadır, savaşımdır: aşka ve yaşama lâyık olan kişi, her gün onları yeniden fethetmek zorunda kalandır...» diyor Goethe. Goethe, bizimle, biz başka insanlarla ilgili her şeyi söylemiştir.»[40] Umutsuz ve çaresiz bir yaşam anlayışı ile uyuşması zor bir hayranlıktır bu.

Kafka, temel ve yıkılmaz olanı araştırması sırasında, yaşamındaki yıkımların bir dökümünü yaparken, bu kararın bir hata olup olmadığını sorar kendi kendine: «Faydalı hiçbir şey öğrenmeyişimin, buna sıkı sıkıya bağlı olarak kendimi her gün biraz daha bedence erimeye terk edişimin gerisinde bir dilek gizlidir belki. Sağlıklı ve yararlı bir insanın yaşama sevincinin beni yolumdan döndürmesini istemiyordum. Sanki hastalık ve umutsuzluk aynı şeyi yapmıyormuş gibi!»[41]

Ölüm yaklaştıkça Kafka, giderek daha çok düşer bu görüşün üstüne: «Bu kuşağa yöneltilecek tüm kınamalardan bir teki bile düşmez payıma».[42]

Yazarlık ödevini şöyle tanımlayacaktır: «Bir mutluluk arayıcısı»[43]; bu ise, yeni gözlerle, yaşamdaki olağanüstülüğü bulmak ve göstermektir: «Sonsuz çocukluk çağı. Her gün yeni bir çağrısı yaşamın! Yaşamın görkeminin insanın etrafına saçılmış bulunması, bol bol ama örtülü, görülmez, çok uzak bir derinlikte gizli olması da tamamen anlaşılır bir şeydir. Bu görkem, orada, aşağıda duruyor, hiç de düşmanca, inatçı ya da sağır değil. Doğru sözcükle, gerçek adıyla

---

38 *Günce.*, (16 Ekim 1921), s. 187.
39 *A.g.y.*, (25 Şubat 1912), s. 166.
40 Janouch, *a.g.y.*, s. 52.
41 *Günce*, (17 Ekim 1921), s. 187.
42 *A.g.y.*, (19 Ocak 1922), s. 202.
43 Janouch, *a.g.y.*, s. 42.

çağırılınca gelir. Yaratmayan ama yardıma çağıran büyünün özelliğidir bu.»[44]

Kafka'nın iç dünyası ve bu dünyanın belirsizlikleri böyledir işte. Yabancılaşmanın köklerini sökerek, dünyayı değiştirmenin çarelerini görmediği ve göstermediği için hiç de iyimser değildir. Hiçbir zaman, dünyanın saçmalığını ve uğursuzluğunu kabul etmediği için, kötümser de değildir. Yazgıya boyun eğmiş bir kimseyse, hiç değildir. *Günce*'sinde şöyle yazıyor: «Savaşım veriyorum ben, hiç kimse bilmiyor bunu... Askerlik tarihi, böyle savaşçı yaradılışlı insanlarla doludur.» *Dava*'nın kahramanı, yargıcını bulamasa bile durmadan arar ve gücü tükenip yenilinceye kadar kendini cellâtların eline teslim etmez. *Şato*'nun kahramanı köye yerleşmek, kendisini kabul ettirmek için tutkuyla savaşır.

Kafka, ömrünün son günlerinde yazdığı sayfalarda, «Savaşım, yeteneklerimi aşan bir sevinçle dolduruyor içimi, belki de savaşmaktan değil, sevinçten yenileceğim.»[45] diye yazar.

Kafka bir devrimci değildir. İnsanları, yabancılaşmanın bilincine ulaştırsa da, yapıtları baskıyı bilinçleştirmek yoluyla daha da dayanılmazlaştırsa da kavgaya çağırmaz onları; hiçbir ufuk açmaz insanın önüne; açıkça ortaya koyduğu bu drama, ütopik de olsa bir çözüm yolu görmemektedir kendisi de. 1917 devrimi patlayınca şöyle der: «Rusya'da insanlar, adil bir dünya kurmayı deniyorlar.» Ama hemen arkasından ekler: «Bu, dinsel bir sorundur.»[46] Prag'da işçiler sokaklara dökülünce, onlara karşı birden bir hayranlık duyar içinde: «Bu insanlar kendilerinin ne olduğunun o kadar farkında ve keyifleri öyle yerinde ki! Yolların efendisiler ya, dünyanın da efendisi olduklarını sanıyorlar»[47] Fakat orada da şunları ekler: «Ama adlanıyorlar». Kitlelerin gücüne inanmıyor, onların savaşımlarının geleceğinde, önüne geçilmez bir alınyazısıymış gibi, bir Bonapart diktatörlüğünün ve kaçınılmaz bir bürokratik baskının boygöstereceğini sanıyordu. Ama Kafka, bir karşı devrimci de değildir: Baskıcı kurumlara ve onların

---

[44] *Günce*, (18 Ekim 1921), s. 189.
[45] *A.g.y.*, s. 220.
[46] Janouch, *a.g.y.*, s. 107.
[47] *A.g.y.*, s. 108.

güçlerini Tanrı'dan aldıkları savlarına karşı yaman bir kin duyuyordu; ikiyüzlü formüller ve kurumlar arkasına gizlenmiş olan kapitalist çıkarları fark ediyordu: «Cemiyet-i Akvam'ın yeni bir savaş alanının maskesinden başka birşey olmadığına inanıyorum. Savaş devam ediyor, ama şimdi başka araçlarla yapılıyor. Savaş tümenlerinin yerini şimdi bankalar aldı. Sanayicilerin savaş gücü yerine, mali güçlerin savaşçı yetenekleri geldi yerleşti. Cemiyet-i Akvam halkların cemiyeti değil, çeşitli çıkar gruplarının entrika çevirme ya da kılık değiştirme yeridir.»[48] *Yeni Lambalar* adlı anlatısında, *yukarıdaki dünya* ile *aşağıdaki dünya* arasındaki köklü ayrılığı simgelemek isteyince, tema olarak sınıfların karşıtlığını alması dikkate değer: patronların temsilcisi ile madencilerin delegesi arasındaki zıtlık. Kötü lambaların kullanılması yüzünden kör olmuş olan madenciler, sınıflarının alınyazısını protesto etmek için seslerini yükseltince, görünmez yöneticiler adına konuşan kimse, sorumluluğu o kadar çok sayıda aracı üzerine atar ki, adsız baskı makinesi içinde, yaşamın yıkımından kimin suçlu olduğu bir türlü anlaşılmaz. Aşkanlığın belirtisi, somut dayanağını kendisine en anlamlı ve en canlı imgeyi veren sınıflar çatışması üzerinde bulur. Kafka, öldürücü düzene karşı çıkar ve bir mit yaratarak onun insanlıkdışı maskesini indirir. Çağdaşı ve yurttaşı Haşek, *Aslan Asker Şvayk*'ta hile ve düzenle, toplumsal kurumların ve insanların dış görünüşleri altında yatan gülünçlüğe ve çirkinliğe ışık tutmuştu. Şarlo, *Modern Zamanlar* filminde inatçı ve apaçık bir imgeyle insanın başkaldırışını çizmişti. Bunlar, yabancılaşma dünyasına karşı insanın sanat diliyle ortaya koyduğu çeşitli tepkilerdir.

Kafka, bir tanrıtanımaz da değildir, çünkü duygululuğu ve düşüncesi, tüm iç evreni, Yahudi dininin ve devamlı olarak okuduğu Pascal'ın, Dostoyevski'nin, Léon Bloy'un, Kierkegaard'ın ve özellikle İncil'in etkisi altında oluşmuştu. İbranice ve Talmud üzerine yaptığı incelemeler ile Yahudilerin dinsel tiyatrosuna karşı tutkusu, inanç dünyasının çekiciliğinin ne kadar etkisi altında kaldığını gösterir: bu, kendini aşma gerekliliğinin en trajik ve en kişisel olarak yaşanmış bir şeklidir. Fakat Kafka bir mistik de değildir: öteki dünya, hiç mi hiç yüzünü göstermez. Tanrı, insanın yaşamını yalnızca yokluğu ile et-

[48] Janouch, *a.g.y.*, s. 107.

etkiler: Kafka'da Tanrı hiçbir zaman insanın yoksunu olduğu şeyden, dünyanın yetersizliği duygusundan, inkârdan, Hasım'dan başka birşey değildir. İnsanlığın tüm düşlerinin tersi. *Şato*'nun «Efendileri» ya da *Dava*'nın «Yargıçları» mı söz konusu?: İnsanın büyük sorusu hemen iki aldatıcı yanıtın karşısına dikilir: Ya herkesin efendisi Tanrı yoktur da ona kulluk taslayanlar kendi düzmecelikleriyle efendi olmuşlardır; ya da Tanrı vardır fakat kullarının bir an olsun bize rahat vermeyen işkenceleriyle kendini belli ediyordur ancak. İnanç, hedefsiz bir yol mudur, yoksa yolsuz bir hedef midir?

«Bir hedef var fakat yol yok; bizim yol dediğimiz şey, kararsızlıktır.»[49]

Kafka, bu iç dünyanın kaypaklığından kurtuluşu, yalnızca sanatçı yaratışta, mit yaratmada bulur.

Edebiyat yaratışı, Kafka'ya varoluş çatışmasını aşma olanağını verecek olan yabancılaşmadan kurtulma tekniği midir? İnsani olandan çıkan bir yol olacak mıdır bu? Sanat dinsel inancın yerini alabilecek midir? Sanatçı, Peygamberce ödevini yerine getirebilecek midir? Kafka, ölüme karşı bir bahse girişti. «Her şeye karşın ne pahasına olursa olsun yazacağım. Bu benim hayatta kalma savaşımdır.»[50]

---

[49] *Taşrada Düğün...*» s. 39.

[50] *Günce*, 15 Temmuz 1914, s. 60.

III

KURDUĞU DÜNYA VE ÇELİŞMELERİ

KAFKA «edebiyat»ı kötü bir anlamda, bir kaçış sanatı olarak anlıyordu. Ona göre edebiyat, «gerçeklik karşısında bir kaçış»tır.

Janouch:

«O halde kurmacayı (fiction) yalanla bir mi tutacağız? diye sorar.

—Hayır. Kurmaca özde bir yoğunlaşma, bir değişmedir. Edebiyat ise tersine, erimedir, bu bilinçsiz yaşamın yükünü azaltan bir zevk aracıdır, bir uyuşturucu maddedir.

—Ya şiir?

—Şiir, tam karşıtı bunun. Şiir, uyandırır.

—Yani şiir dine mi dönüktür?

—Dine demeyeceğim ama duaya, kuşkusuz.»[1]

Bu, Kafka'da derinlemesine kök salmış bir tema. «Dua edercesine

[1] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 40.

yazmak.»[2] Ve duanın gerçek dili, «aynı zamanda tapınma ve yeğin bir iletişimdir.»[3]

Kafka'ya göre sanat, Flaubert için olduğu gibi amacı kendinde bir çaba değildir. Daha yüksek bir gerçekliğin ve hakikatin emrindedir. Asıl varlığa, hakikate katılmaktan ve insanlar topluluğuna katılmaya çağıran bir bildiri olmaktan başka anlamı yoktur.

Sanatın görevi, yaşamın alışılagelmiş çevresini çatlatmak ve çatlakların arasından daha üstün bir gerçekliğin varlığını, çağrısını ve umudunu göstermektir. *Özdeyişler*'inde «Bizim sanatımız, hakikatin aydınlığında insanın gözlerinin kamaşmasıdır; yalnızca, irkilen gülünç yüzdeki ışıktır gerçek olan, başka hiçbir şey değil... Sanat, hakikatin etrafında dönen pervane gibidir: ama kendini yakmamaya kararlı bir pervane. Sanat yeteneği, karanlık boşlukta, önceden bilinmeyen ışık ışınlarının kuvvetle tutulabileceği bir yer bulmaktan ibarettir» diye yazıyordu.

Böyle anlaşılınca sanat, çok sıkı çileler gerektirir: «Önce kendini yetkinleştirmek için, daha sonra da insanı buna zorlayan alışkanlığın etkisiyle ileri atılan»[4] bir trapezci gibi. «Ben aç durmak zorundayım, başka türlüsü gelmez elimden... hoşuma gidecek besini bulamıyorum çünkü»[5] diyen açlık şampiyonu gibi; şarkıcı Josephine gibi: «onda, şarkının hizmetinde olmayan her şey, bütün canlılık, bütün yaşam olanağı kayboldu... O yalnız bir şarkıda var şimdi.»[6]

Bu yaratış, bu sanat yaratışı, kendi içine kapanma değildir. Durmadan ve boş yere yeraltı galerileri kazma işinin tersidir. İç dünyanın nesnelleştirilmesidir. Bir yandan da başka insanlarla karşılaşmadır.

«Kafamda taşıdığım dünyanın sınırsız genişliği. Nasıl kurtulmalı bundan, parçalamadan nasıl kurtarmalı onu? Belki de, onu ezip kendi içime gömmektense, bin parça etmek daha da iyidir. Çünkü benim burada bulunuşumun nedeni bu, en ufak bir kuşkum yok bundan.»[7]

Sanat, apaçık bir bildiri sunamaz, ama insanları uyandırabilir ve on-

---

[2] *Taşrada Düğün...*, s. 305.
[3] *A.g.y.*, s. 106.
[4] *Ceza Sömürgesi*'nde, «İlk Tasa», s. 53.
[5] *Ceza Sömürgesi*'nde, «Bir Açlık Şampiyonu», s. 83.
[6] *A.g.y.*, «Şarkıcı Josephine», s. 90.
[7] *Notlar*, 21 Haziran 1912.

ları gerçeğin görünür imgeleri olarak harekete zorlayabilir. Yalnızca olanı değil fakat onun hareketini, hâlâ yoksunu olduğu şeyi, olmayı özlediği şeyi dile getiren mit'in gücü buradadır işte.

İnsan olarak Kafka, doğumu ile bir sürgündür. Onun gerçek varlığı, yapıtının yaratılışı ile, bütün başarısızlıklara, bütün dışlanmalara karşın mutlak'a doğru gerilimini sürdürdüğü yenilmez hareketle başlar. Yaşanılan dünyadan iç dünyaya, iç dünyadan kurduğu mitler dünyasına bu geçiş, ruhların vücut değiştirme (métempsychose) serüvenlerine benzer: «Doğum karşısında kararsızlık. Eğer ruhların bedenden bedene göçü diye birşey varsa, henüz en alçak basamakta değilim demektir ben; benim yaşamım doğum karşısında kararsızlıktır.»[8]

Sanat yapıtı yalnızca kendi kendinin nesnelleştirilmesi, yabancılaşma dünyasının düpedüz karşıtı ve panzehiri olabilecek bir yaratıcılık dünyasının dışlaştırılması değildir. Seslendiği ve uyandırmakla görevli bulunduğu halka ulaşmakla tam anlamını bulabilecek olan bir bildiridir sanat. «*Köy doktoru*» gibi çalışmalar, geçici de olsa, doyuruyor beni... fakat gerçek mutluluğu, bütün insanları gerçeğin, katıksızın, değişmezin alanına sokmak için ayaklandırabilirsem duyabileceğim ancak.»[9]

Sanat yapıtının bildirisine tam anlamını veren, sanatçı ile halkın bu içten ilişkisidir: «Halk ile birey arasındaki güç farkı sonsuzdur; yeter ki halk, koruduğunu çevresinin sıcaklığı ile sarsın, barınak olsun ona.»[10]

Şato'daki Yerölçücü, Şarkıcı Josephine'in yüzünü ışıtan haleye benzer bir «hale» ile çevrilidir. Ortaya koyduğu soru herkeste yankı uyandırır, çünkü herkes bilmeden kafasında bu soruyu taşıyordu: «Belki de ondan dile getiremedikleri bir şeyi istiyorlardı.»[11]

* *
*

Kafka'ya göre sanatçı anlatış, iç dünyanın bir dışa vurumu, bir nes-

[8] *A.g.y.*, 24 Ocak 1922.
[9] *Özdeyişler* (1917).
[10] *Ceza Sömürgesi*'nde «Şarkıcı Josephine», s. 93.
[11] *Şato*, s. 34.

nelleşmedir. Bu, görünmez evreni görünür kılmaktır. Her yazı, yaşanmış anı, düş ya da masal olsun, kafasında dönüp duran hayallerden bu yolla kurtulan yazarın gerçek yaşamının ters bir yansısıdır. «*Babama Mektup*»ta Kafka, yapıtlarını bastırılmış bir duygululuğun nesnelleşmesi olarak gösterir: «Kitaplarımda, senden söz ediyordum; senin göğsüne yaslanıp sızlanamadığım şeylerden ancak orada sızlanabiliyordum.»[12] Bu içten dışa hareketin çok daha genel bir anlamı vardır: «İç hareketi dışarıya doğru itebilmek, büyük bir mutluluk... Yazılanlar, yaşanmış şeylerin köpüğünden başka birşey değil... Henüz sanat değildir bu. İzlenimlerin ve duyguların bu dışavurumu, gerçekte, yalnızca, dünyayı denemenin, yoklamanın korkakça bir yoludur. Gözler, hâlâ düşün karanlığı içindedir... Sanat daima, tümüyle kişiliği ilgilendiren bir iştir. Bunun içindir ki, derininde trajiktir o.»[13]

Böylece her sanat yapıtı bir belgedir, bir tanıklıktır. Bir ruh halinin ya da bir olayın kopyası, kelimesi kelimesine bir kopyası değil, yaşamın ortaya çıkardığı soruya bir yanıt, dünyanın: yabancılaşma dünyasının gereçleriyle fakat başka yasalara göre kurulmuş bir dünyanın yabancılaşmasına bir başkaldırmadır.

İnsanın bu tüm tepkisi, yazma tasarısının sınırlarını aşar: «Bugün yazarak, kendimden kurtulmak bu kederli hali bütünüyle üzerimden atmak istiyorum; bu sıkıntıyı, ne kadar derinden geliyorsa o kadar kâğıdın derinliklerine gömmek ya da onu, yazılan şey bütünüyle içime işleyecek gibi yazıya dökmek istiyorum... Artistik bir arzu değil bu...»[14]

Kafka'nın ilk yazıları, basit iç monologlardı; yazar, onlarda, yalnızca izlenimlerini ve duygularını dile getiriyor, arzularına bir dil veriyordu. 1912'de *Verdict*'le (Karar) birlikte, gerçek yapıtlar yaratmak, mitler kurmak üzere, içinden geçenleri basitçe çiziktirmek yolunu bırakır; gerçeği ve içinde taşıdığı çelişmeleri, hareketi, yoksunu olduğu şeyi ve onun aşırını için gereken şeyi keşfettiği anları dile getirecektir bu mitlerde.

Yaşamın ortaya koyduğu sorunlarla sanat yapıtının kuruluşu arasındaki ilişkiler o kadar sıkıdır ki, insan, çok kere *Günce*'de, *Defter-*

---

[12] *Taşrada...*, «Babama Mektup», s. 191.

[13] Janouch, *Kafka İle Konuşmalar*, s. 35-37.

[14] *Günce*, 8 Aralık 1911.

ler'de. ya da Kafka'nın söyleşilerinde, büyük sanat yapıtlarının anahtarını keşteder.

Kafka'nın şürlerinin değeri üstüne kendisine sorular soran Janouch'a söylediklerinden, *Dava*'nın kendi özyaşamının sorularına yanıt verdiği anlaşılabilir.

«Bir eleştirmen değilim ben. Bir insanım yalnızca. Yargılanan ve seyredilen bir insan.

— Ya yargıç?

— Aynı zamanda mahkemede hademe olduğum da doğru; buna karşın, yargıçları tanımıyorum. Bir yedek yargıcın basit bir hademesinden başka birşey değilim herhalde. Belirli bir görevim yok.»[15]

Açlık Şampiyonu'nun ilk izleri. *Defterler*'in bir parçasında değil midir? «En aç gözlü kimseler, gerçek çilekeşlerdir: yaşamın bütün alanlarında açlık grevi yaparlar onlar ve bu yolla birtakım sonuçlar elde etmek isterler...»[16]

Çin Seddi'nin, çöllerinde habercilerin ve bildirilerin kaybolduğu bu uçsuz bucaksız imparatorluğun ilk izleri, günah üzerine düşüncelerin şu parçasında değil midir: «Onları şu seçenek karşısında bıraktılar: kral mı yoksa kralların ulağı mı olmalı? Çocuklar gibi, hepsi ulak olmak istediler. İşte bunun içindir ki ulaklardan başka şey yok dünyada. Dünyayı arşınlayıp dururlar. Ve krallar da olmadığı için birbirlerine, saçmalaşmış haberleri bağırırlar. Mutsuz varlıklarına seve seve bir son vereceklerdir, ama ettikleri bağlılık yemini yüzünden buna cesaret edemezler.»[17]

Amerika romanının, nasıl bilinçli olarak Dickens üzerine bir düşünceden doğduğunu ilerde göreceğiz.

Mitlerin gündelik yaşama aktarılışında, anekdotlar örnekleşmekte, evrensel birer bildiri değeri almaktadır: «Uzakta, senin uzağında dünya tarihi, senin ruhunun dünyasal tarihi akıp gidiyor.»[18]

---

[15] Janouch, *a.g.y.*, s. 10.

[16] *Taşrada...*, s. 295.

[17] *A.g.y.*, «Düşünceler», s. 42.

[18] *A.g.y.*, «Cahiers divers et feuilles volantes» (Defterler ve Uçan Yapraklar), s. 248.

Bu bir insanın tarihi ya da bu destan, tarihin, tarihimizin bir anı olur.

* *
*

Kafka'nın yapıtlarının her biri, bir tek yapıtın öğelerinden biridir; tıpkı ayrı ayrı kahramanlık destanlarının, Bröton destan geleneğinin parçaları oluşu gibi.

Her yapıtın içindeki episodlar, bir öncekinin tamamlanması değildir, ya da bir romanın nedensel bağlantılarında olduğu gibi gelecek episodu haber verir. Her biri bir bütün meydana getirir; birbirleriyle geniş ölçüde ilgisizdirler, tıpkı destanlarda olduğu gibi.

Öte yandan, yapıtların tümünde birkaç büyük temanın hep yeniden ortaya çıktığı görülür. Bu temalardan en az üçü ön planda bir yer tutarlar: «Hayvan» teması «arayış» ve «bitmemişlik» teması.

Hayvan teması, kuşkusuz en belirgin olanıdır. *Bir Akademi İçin Rapor*, insan olmuş bir maymun tarafından yazılır; *Değişim*'de sabahleyin uyanınca kendini bir hamam böceği olarak bulan bir insan anlatılır; *Bir Köpeğin Araştırmaları, Şarkıcı Josephine ya da Fareler Halkı, Yuva* ve diğer yapıtlarında parça parça birçok yer, bir hayvanın yaşamında insan sorunlarını koyar.

Hayvan teması öncelikle uyanış temasına bağlıdır. İnsan, hayvandan nasıl ayrılır, seçilir? Alışkanlıkların, geleneklerin, sırf alışkanlık yüzünden hâlâ hayvanca olan yaşamın aldatıcılığı ötesinde uyanış nasıl olur? Kafka, kız kardeşine, «Çocuk, adam olmak için, olabildiğince erken hayvanlıktan uzaklaştırılmalıdır» diye yazmıştı. Kafka'ya göre hayvanlık insanın, sorumluluğa, insana has girişkenliğe, son erekleri araştırma yeteneğine ulaşamadığı aile çevresidir.

Bir Akademi İçin Rapor'da insan olmuş bir maymun, bilginler topluluğu önünde «Bir eski maymunun insanların dünyasına hangi yoldan girdiğini, onların arasına nasıl yerleştiğini»[19] anlatır. Kafka, önce, acı bir alayla, eşsiz özgürlük özlemini, içgüdünün sahte ve hayvan-

[19] *Değişim*'de «Bir Akademiye Rapor», s. 54.

ca kendiliğindenliğine özlemi dile getirir: «Ama bu yaşam, bu toprakların üzerinde yürüyenlerin hepsinin, ufacık şempanzeden tutun da o koca Akhilleus'a kadar hepsinin tabanlarını kaşındırır.»[20]

İnsanlığa geçiş, kölelikle ve «bir tek duygu ile: çıkış yolu olmayışı» duygusu ile başlar.[21] Herkes Hagenbeck'in kafeslerindeki maymunları gibi, uzlaşmalar ağı içinde tek tek ayrılmıştır. Tek umut, başkaları gibi yapmaktır. Adsızlık, ilk yalancı özgürlüktür. «Bu insanların aynı yüzle, çoğu kez aynı hareketlerle gelip gittiklerini görüyordum; bana, çok zaman, bunların hepsi bir tek insanmış gibi geliyordu. Demek bu adam ya da bu adamlar serbestçe hareket etmekteydiler. Hiç kimse, eğer kendileri gibi olursam demir parmaklıkların açılacağına ilişkin söz vermiyordu bana... ama... insanları taklit etmek ne kadar kolaydı! Daha ilk günlerde, tükürmesini öğrenmiştim.»[22]

Ondan sonra, iki «çıkış yolu» belirir: Hayvanat bahçesi ya da müzikhol? Müzikholde hiç olmazsa kafes yoktur: hiç olmazsa görünüşte yoktur. Böylece maymun, yalnızca bir insan değil, bir artist olmuştur: emprezaryosu, temsilleri ve gazetecilerle görüşmeleriyle tam bir artist: «Ah! o ilerlemeler! Uyanmakta olan beyni aydınlatmak için ışınları dört bir yandan gelen bilginin girişi!.. Dünya yüzünde henüz bir eşi daha görülmemiş bir çabayla, orta dereceden bir Avrupalı kültürünü elde ettim. Bu aslında büyük birşey olmayabilirdi ama yine de bir ilerleme idi. Çünkü kafesten çıkmama yardım etti ve bana şu çıkar yolu, insanlara özgü şu çıkar yolu sağladı... Başka çözüm yolu yoktu çünkü özgürlük çıkar yolunu bir kenara bırakmışızdır.»[23]

Bu dizginlenmez yergi vahşi bir davranışla biter: akşamları, gösteriden sonra artist, genç bir dişi şempanze bulur ve onunla birlikte kendini «ırkının hazlarına bırakır. Gündüzleri onu görmek istemezdim; gözlerinde, terbiye edilmiş hayvanların şaşkınlığı vardı: onu, bir ben fark ederim, bu yüzden de dayanamam buna».[24]

Bununla birlikte, başkasının yalnızca varlığı bile, bütün bir halkın,

---

[20] *A.g.y.*, s. 53.
[21] *A.g.y.*, s. 56.
[22] *A.g.y.*, s. 58.
[23] *A.g.y.*, s. 61.
[24] *A.g.y.*, s. 61.

içinde kendini tanıdığı sıradan bir şarkıdan, bireyin basit hayvanlığını aşan bir bağ meydana getirir. Şarkıcı Josephine kendi fare halkı ortasında sesini duyurunca, «ağır kederlerimiz arasında Josephine'in ince ıslığı, aşağı yukarı, düşman bir evrenin kargaşası içinde halkımızın acınacak varlığı gibi değil midir?... Bizim için, bir kavgayı diğerinden ayıran bu kısacık perde aralarında halk, hayal kurar... Islık, bizim halkımızın dilidir; ne var ki, aramızdan birçoğu, ne olduğunu bilmeksizin bütün yaşam boyu ıslık çalar; oysa, burada ıslık, günlük varoluşun zincirlerinden kurtulmuş gibidir; bizi de bir an için olsun kurtarır.»[25] Josephine, hiçbir zaman topluluğun işlerinden kurtulmuş olmayacaktır. Bu şarkının, ancak halkının çalışmaları ve günleri için bir anlamı vardır.

Yalnızlık, tek başına sanat ya da düşünce kültürü, acılara ve bitmek bilmez bir bunaltıya götürür: yeraltındaki yuvasında, bilinmeyen bir tehlikeye, etrafını çeviren her şeye karşı öldürücü bir savaşa girişen köstebeğin ya da porsuğun bunaltısı: «Dünyayı terk ettim, yuvama indim».[26] «İç çatışmalarımı yatıştırabilseydim daha da mutlu olacaktım.»[27] Fakat durmadan kazdığı galerilerin sonsuz labirenti içinde bu korunma yönteminin boşluğu, «her zaman korkmam gereken bir şey, her zaman hazırlıklı olmam gereken bir olay karşısında» ortaya çıkar: «birisi geliyor».[28] Büyük zihinsel yapıtlar, —düşünce, gerçekliğin yerine akılcı ve kapalı bir sistemi koymayı bu yapıtlarla dener— yeraltındaki yuvasının dış dünyayla kaçınılmaz temas noktası olan ağzından durmadan tedirginlik duyan ve tehlike anında sığınacağı son yeri oluşturan orta odasının hiç mi hiç zarar görmeyeceğine delicesine inanan hayvanı, hayvanlıktan çıkarmaz. Güvenlik, ancak bomboş bir alanda mümkün olabilirdi; hudutsuz bir gerçekliğin kaçınılmaz baskısı, savunmalarımızı, yalnızlığın gururlu ve kof düşüncelerini sarsar, yıkar. Henüz hayvanlıktan kurtulmuş değiliz.

Bir Köpeğin Araştırmaları yapıtı ile Kafka, insanlığa geçiş noktasını, uyanış anını yakalamak çabası ile bir hayvanın bilinci üzerinde uğraşır. Bu an, son erekler üzerine büyük sorular sorma anıdır. «Bu kö-

---

[25] *Ceza Sömürgesi*'nde «Şarkıcı Josephine», s. 96-101.
[26] *A.g.y.*, «Yuva», s. 137.
[27] *A.g.y.*, s. 152.
[28] *A.g.y.*, s. 156.

pek toplumunun susmasına ve sonsuza kadar sessiz kalmasına ne zamana dek göz yumacaksın? Ne zamana kadar katlanacaksın buna? Bütün ikinci derecede soruların ötesinde yaşamımın sorunu, bu.»[29] Varoluşun «dilsiz saçmalığına» sırt çeviren bu soruları, onu diğer köpeklerden ayırır, onlara endişe ve güvensizlik aşılar, fakat ne olursa olsun hiçbiri susturmaz onu: «Sorularıma katlanmaktansa, ağzımı tıkamak... hoşlarına giderdi. Ama neden beni kovup, ortaya birtakım sorular atmamı yasaklamıyorlar? Hayır, istedikleri bu değil; sorularımı duymak için en ufak bir arzu duymadıkları kuşkusuz, ama yine bu sorular yüzündendir ki beni kovmaktan çekiniyorlar.»[30] Bu «Yasadışı» yaratığın, «olanların normal akışına başkaldıran», «kentin duvarlarına saldıran bu vahşinin» soruları, her birinin ta içinde çok eski, insanın doğuşu, insanın ilk uyanışı ile çağdaş birşeyleri kımıldatır.

Aynı duygu, bütün yüzleri, Yerölçücüye ve onun Şato'ya sorduğu büyük, inatçı soruya çevirtir.

Herbirinin ta içinde gizli bu önüne geçilmez soru, uyanış sorusudur: «günün en tehlikeli anı»nın sorusudur. Uyanış, yabancılaşmanın kapalı dünyasında ilk çatlaktır; bir tek «ben neyim?» sorusunun, *mülkiyet* dünyasında açtığı çatlaktır. «Ben neyim? Hayatın son ereği nedir ve ona bu anlamı kim veriyor?»

«Gregor Samsa, bir sabah korkulu bir düşten uyanınca yatağının içinde kendini korkunç bir hamam böceği olarak buldu.»[31] Değişim böyle başlar. «Kafasını yalnız işine vermiş» bir insandı o. O zamana kadar, yabancılaşmış dünyaya sımsıkı bağlı, *mülkiyet* dünyasının bir hayvanı olan bu insanın, kendi *varlığının* farkına vardığı bir tek an olmuştu şimdiye dek: bu da kendini kendine yabancı hissettiği, vücudunun bir böceğininkine benzer hale geldiği andı. O andan sonra etrafındaki bütün insani ilişkilerden birer birer kopar. Bir insani varlığın aldatıcı dış görünüşlerinden başka şeyi olmayan varlığının temel yalanını şöyle bir fark etmesi, onu bütün toplumsal bağlarından koparmakla kalmaz, aynı zamanda iğrenç, dayanılmaz bir yaratık haline çevirir. O artık bir başka dünyaya aittir. Kiracıların, aile masasında yemek yerken çenelerinin çıkardığı sesleri dinleyen Gregor, üzgün üz-

---

[29] *Çin Seddi*'nde «Bir Köpeğin Araştırmaları», s. 249.
[30] *A.g.y.*, s. 245.
[31] *Değişim*, s. 3.

gün «karnım aç ama böyle şeyleri canım istemiyor»[32] diye düşünür. Açlık şampiyonu gibi kendisini açlıktan ölüme terk eder; açlık şampiyonun ölümünden sonra sirkteki kalabalığın, onun kafesteki yerini almış olan panterin yaşam dolu atılışlarını seyretmek için kafesin etrafına yığılışı gibi, Gregor ölüp de böcek vücudunun kurumuş kabuğu süpürülüp çöplüğe atılınca «rahatlarına yeniden kavuşmuş olan» ailesi, kız kardeşi Grete'in «dolgun hatlarına» hayran olur; «son durağa geldikleri vakit Grete hepsinden önce yerinden kalkıp da o körpe vücudunu şöyle bir gerdiği zaman, kızlarının bu hareketinde, yeni kurdukları hayallerini doğrulayan, iyi niyetlerini cesaretlendiren birşeyler sezer gibi olurlar.»[33]

Soru bitmiştir; hayvansal yaşama dönüştür bu; birey, mülkiyet dünyasında artık bir görevi kalmadığı andan sonra, toplumsal olarak bir *hiç*'tir: hamam böceği ve ölüm.

Varlık, bu soruyla birlikte insanlık dünyasına yükseldiği zamansa, ikinci dönem: *araştırma* dönemi başlar.

Araştırma teması, *Dava, Amerika* ve *Şato* büyük üçlüsünün ortak temasıdır.

Bir mit havası içinde Kafka'nın sorularını ve bunaltılarını yansıtan bu çok büyük yapıtlar hem peri masalına hem de destana dönüşürler. «Kanlı peri masallarından başkası yoktur. Her peri masalı, kan'ın ve korku'nun derinliklerinden doğmuştur. Bütün masalların birbirlerine benzerliği bundan ötürüdür. Sadece görünüşte farklıdırlar. Kuzey masalları, Afrika masalları kadar hayvan çeşidi bakımından zengin değildir, fakat çekirdek, arzunun derinliği, hep aynıdır.»

Bütün peri masallarında kahramanın peşinden koştuğu şey, kendisinin ve halkının yaşamını değiştirecek olan sihirli bir nesneyi elde etmektir. Bu nesne gizlidir ya da kötü bir gücün elindedir. Onu elde etmeye giden yol aldatmalar ve tuzaklarla doludur. Üstün gelen kahraman en katıksız varlıktır, dünya işlerinde en az tuzağa düşen varlıktır.

Bütün bunları, değişik olarak Kafka'nın büyük yapıtlarında bulu-

[32] *Değişim*, s. 41.
[33] *A.g.y.*, s. 52.

ruz: Gerçek bir peri masalı olan *Dava*'da; Goethe'nin Wilhelm Meister'inin *Çıraklık Yılları*'nı ya da Dickens'in *David Copperfield*'ini anımsatan bir «oluşum romanı» olan *Amerika*'da; *Graal Destanını, Donkişot*'u ya da Bunyan'ın *Hac Yolunda*'sını akla getiren tıpkı bir kahramanlık destanı olan *Şato* romanında olduğu gibi.

Varılacak hedef sihirli bir nesne değil, gerçeği değiştirecek, gerçeği dış görünüşlerin ötesinde yakalamaya yardım edecek, «kurtuluş» olabilecek bir tinsel görüştür. *Hac Yolunda*'dan farklı olarak, cennete götüren kanıtlara meydan okuyarak cennetlik olmak söz konusu değildir. Bunyan'ın romanında kahraman ne yapacağını bilir ve kendi kendine sorar: Benden istenen şeyi yerine getirebilecek miyim? Kafka'da ise, *Şato*'da olduğu gibi *Dava*'da da soru başkadır: Benden, yerine getirmem istenen şey nedir? Kahraman, uzun bir araştırma pahasına varolmak iznini elde edecektir.

Kafka'ya göre yol üzerindeki engeller, makineleriyle, bürokrasisiyle, içinde her türlü sorumluluğun yoğunluğunu kaybettiği, silindiği adsız hiyerarşisiyle çok yüzlü kentin yorucu labirentleridir. Orada yürüyüş, Castille'in moloz yığınında yürüyen üzgün yüzlü şövalyenin yürüyüşünden daha yorucudur. Labirent teması, yapıtta karabasan motifi gibi gitgide gelişir. Sıra sıra gemi dizileri arasında bir çıkış yolu, ya da kaçmak için Brunelda'nın dairesinin anahtarını arayan Karl Rossman; yargıçlarını ararken çatı katlarının geçitlerinde, merdivenlerinde kaybolan ya da katedralin çıkışını bir türlü bulamayan Joseph K..., kardaki ayak izlerinde yolunu şaşırıp şatoya varamayan, üstelik kaldığı hana da dönemeyen Yerölçücü, hep bu acıklı temayı işler.

Destanın söylencesel topografisi, anlamlı, simgesel adları olan yerlerle belirlenmiştir: *l'auberge du Pont* (Köprü Hanı), *l'Auberge des Messieurs* (Beyler Hanı). Tinsel yol, tıpkı âşıkların Tendre haritasını izleyişleri gibi, bütün bu menzillerden geçer.

Bu insan çölünde Kafka, görünmez mahkemede bıkıp usanmadan Yasa metnini ararken, sıkıntı ve umutla yargıcın masasının üzerindeki kitapları açar, birinin yapraklarını çevirir ve açık seçik gravürlerden başka birşey bulamaz; bir başka kitabın adını fark eder: «*Marguerite'in Kocasından Çektikleri.*» «İşte, der K..., burada okunan yasa kitapları! İşte beni yargılayacak insanlar!»[34]

[34] *Dava*, s. 40.

Adaletin harap evlerinde, pis pis kokan çatı katları arasında yasayı, bir yaşam kuralı arayışını sürdürür. Yolu üzerinde karşılaştığı kimseler arasında yüzü, taşıdığı maskeye benzeyen ya da görevine uyan bir tek kişi bile yoktur: Davası hakkında ona bilgi verebilecek olan kimse, bir avukat değil, görünmez yargıçların hayali portrelerini yapan ressamdır. Gayri insanilik içinde bu yolculuğun karabasanı, ancak ölümle, tiyatro soytarılarının yerine getirdiği ölüm cezasıyla biter.

Amerika romanının kahramanı Karl Rossman'ın «yeni dünya»ya ayak basmaya, yaşamını bütünleştirmeye çalışıp da yolculuklarının sonunda, birçok aldatmadan ve hayal kırıklığından sonra, mutluluğun başlangıcını ancak, yaşamın dışarı attığı insanların hiçbir zaman yaşayamayacakları şeyleri tasladıkları gezginci bir tiyatronun cambazhanesinde buluşu gibi, *Şato*'nun Yerölçücüsü de dünyaya bir giriş noktası arayan bir yabancıdır. Geçen yüzyılın başında doğuş halindeki katipalizmin, umut verici düşleri ile Faust'u, ya da Julien Sorel'i canlandıran güç, gençlik ve bilgi hırsı yoktur onda; yalnızca zavallı bir varolma arzusu.

Yeni zamanların gezginci şövalyesi Yerölçücü, yanına varılmaz ahlâksız, zorba memurları, kurbanlarını mahkûm ettiği kölelik, boyuneğme ve ahlâki düşüklük ruhuyla bir çağı, bir düzeni o kadar güzel simgeleyen bir «anonim şirket» gibi yönetilen bu dünyada, köyünden Şato'suna, yerinden göğüne kadar her gün biraz daha çamura batar.

Bu dünya, tinsel yaşam gibi toplumsal yaşamın da büsbütün çöktüğü bir dünyadır; bu dünya «Uç-Batı Kontu»nun, üzerinde güneşin battığı uzak Batı kontunun malikânesidir.

Kahramanlık destanlarındaki gibi, eşi görülmemiş bir görev yüklenmiş olan kahraman, Tanrı'sını ararken, kendi kendinin ve insani bir düzenin peşine düşmüş olan insandan daha az inançsızdır; çünkü Şato'nun Sahibi ebediyen yoktur; büyüklüğü, onda değil, ölünceye kadar son ereklerin peşine düşmüş olan kimsenin mutlaktan başka bir ölçü kabul etmeyen Yerölçücünün bu insani gücünde aramak gerekir.

Şato sahiplerinin, kölelerinin karılarıyla ilk gece yatmak hakkına hâlâ sahip oldukları eski bir Alman derebeylik arazisini andıran bir dekorda, daha derin bir dram oynanır; adsız sermaye toplumunun modern toplumsal şekli altında, varlığı kuşkulu bir Tanrı'nın sahte memurlarının ve sahte bildirilerinin dinsel şekli altında, efendi ve uyruk

ilişkilerinin dramıdır bu; toplumsal ilişkiler dünyaüstü ilişkiler haline dönüşür, insanlar arasındaki yalancı ilişkiler, Tanrı ile ve onun kulları ile ilişkilerin uydurma görünüşünü alırlar.

Yeryüzünün ve gökyüzünün bu sahte düzenine karşı Yerölçücü, yaşamın gerçek yasasını, insanların yasasını bulmak için esrarengiz bir savaşıma girer. Bu savaşımda yenik düşecektir.

Peki, bu sonsuzluk şövalyelerinin, karşısında başarısızlığa uğradıkları gizli güç nedir? Bu tanıklar, hangi hakikat uğrunda can vermektedirler?

Bu gerçeklik ve bu hakikat içinde yaşadıkları mit'in dışında çözülemez, ondan ayrılamaz. Bir yapıtın anlatımı ile anlamı birbirinden ayrılamaz, çünkü o zaman sanat yapıtı, soyut fikirlere giydirilen bir roman kılığından başka birşey değildir; konumlar eğretilemelerden, kişilerse slogan ya da ahlâk dersi taşıyıcılarından başka şey değilmiş gibi bir anlam çıkar.

Yapıt, ancak yazar söylemek zorunda olduğu şeyi başka türlü söyleyemediği için, bu bilgi, içinde cisimleştiği imgeden ayrılamadığı için bir simge biçimini alır. «Bütün bu simgeler, aslında, kavranamayanın, kavranılamayacağını gösterir.»[35]

Örneğin, *Ceza Sömürgesi*'nin Komutanında, *Çin Seddi*'nin Hükümdarında, *Dava*'nın Yargıçlarında ya da *Şato*'nun Efendilerinde; Père'in, *Kapital*'in ya da Kierkegaard'ın *Tanrı*'sının basit eğretilemesini aramak boşuna olurdu. Sanat yapıtı buna indirgenebilseydi, Kafka'nın ruhçözümcü, tutumbilimci ya da din bilgini olup, söylemek zorunda olduğu şeyi düpedüz söylemesi yeğlenirdi.

Kafka bir filozof değil, bir şairdir; bir tezi açmak ya da tanıtlamak görevi ile değil, bize dünyanın bir «görünümü»nü iletmek, onun içinde erimeden onu nasıl yaşayacağımızı göstermek görevi ile yükümlüdür.

Kafka, bütün büyük mit yaratıcıları gibi, dünyayı imgeler ve simgeler halinde görür ve kurar; nesneler arasındaki uygunluk ilişkisini

35 *Çin Seddi*'nde «Simgeler», s. 130.

duyar ve duyurur; yaşantıyı, düşü, kurguyu ve hatta büyüyü bölünmez bir bütünde birleştirir; anlamların bu çakışmasında ya da üst üste gelişinde, her birimize günlük şeylerin bir kesitini, gizli düşünceleri, felsefi ya da dinsel fikirleri ve her gün daha uzağa gitme arzusunu çağrışım yaptırır.

Şato romanındaki, hele *Köy Doktoru* ve *Çin Seddi*'ndeki kar peysajı, yalınlığı ve esin gücüyle Brueghel'in *Karda Avcılar*'ını anımsatan çarpıcı bir plastik imge değildir yalnız, aynı zamanda, yalnızlığın ve yokluğun hüzün verici bir düşüncesidir: «Kuzeyin buzları ve sisleri arasında insanın varlığından kuşku duyulamazdı.» Bu buzlaşmış, bu yoğunluğu azalmış çevre, etimizde, «toprağın, havanın, Yasa'nın» yokluğunu yaşatıyor. İmge, boşluğu, hiçliği «anlatmıyor»; hiçliğin, boşluğun kendisi o; bir yokluğun yaşanmış acısı.

Bunun için, Kafka'nın simgelerini, ayrıntılı bir yoruma vurmak olanaksızdır. Simgenin somut gelişimi ile soyut anlamı arasında uç uca bir uyuşma kurmak olanaksızdır. Simgenin genel çerçevesi içinde hareket eden, canlı ve bireyselleştirilmiş kişilerdir; ayrıntılara bağlı bir gerçekçilik simgeyle çelişmez, aksine ona yaşam verir.

Kafka, *Amerika* adlı romanında, bilinçli olarak Dickens'i düşünür. «Dickens'in Cooperfield'i, Dickens'in gerçek taklidi Chauffeur; ve yine daha çok tasarlanmış roman. Valiz öyküsü, mutluluk dağıtan büyücü, ev işleri, çiftlikteki sevgili kadın, pis, kirli evler... vb. Ama özellikle yöntem. Şimdi daha iyi görüyorum, amacım Dickens'vari bir roman yazmaktı; ama o dönemden alınan ışıkları daha bir keskince ayırarak, kendimden katacaklarımı daha netleştirerek onu zenginleştirecektim. Dickens'in zenginliği, sel gibi kör gücü; ama sonuç olarak korkunç zayıflıkta pasajlar. Bu saçma bütüne, doğruyu söylemek gerekirse, benim güçsüzlüğüm ve taklitçilik rolümün kaldırdığı dersler sayesinde kaçındığım bir barbarlık veren barbar izlenimi.»[36]

Picasso, Delacroix'yı ya da Velasquez'i nasıl taklit etmişse o da Dickens'i öyle taklit eder: Yaratma koşullarını ve yasalarını tamamen bilerek; tarihin yeni bir aşamasında, geçmiştekilerin yerine yeni uyumlar yaratmak isteğiyle.

Kafka, Dickens'e borçlu olduğu, daha açıkçası kendisini ondan ayıran şeyi biliyordu. İçinden çıktığı toplumun simgesi olan Yasa ma-

[36] *Defterler*, Max Brod'un *Kafka* adlı kitabında alıntı, s. 217-18.

kinesi, gizemli dişlilerinin arasında kurbanını acımaksızın ezmektedir. Ama Dickens, kapitalizmin serpilme devresiyle çağdaştır, o zamanlar öncü olan bir ulusun yurttaşıdır. Sözleri, halkı içinde geniş bir dinleyici bulmaktadır. Kafka ise düzenin yıkılışını yaşamaktadır; ve bunu Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun köhneleşmiş yapısı içinde daha da keskin olarak duymaktadır. Alman dilinde yazan Yahudi sesinin bastırılacağını, söneceğini ve yaşadığı sürece ancak çok küçük bir topluluğa ulaşabileceğini bilmekteydi.

Yaşanmış deneyimin mitler yoluyla yansıtılışı da ancak fantastik olurdu.

Kafka büyük yapıtlarında, doğrudan doğruya kendi iş yaşamını anlatmaktan belirli olarak kaçınmıştır: yalnızca kendi izlenimlerini yapan nesneleri, arzularının önüne çıkan engelleri ortaya koymuştur. Bunu, bir saptayışın, bir tutanağın soğuk inceliği ile yapar. Saçmayı nesnel betimlemesi, kuruluğu ile can bile sıkar. Gorki'ye karşı duyduğu hayranlığın nedenleri çok şey söyler bize: «Gorki'nin, en küçük bir yargı katmaksızın bir insanın karakterinin izlerini çizişini görmek heyecanlandırıyor insanı. Bir gün, onun, Lenin hakkında tuttuğu notları okumak isterdim.»[37]

Esinlendiği nesnellik örneği budur: «Edschmid, benden bir yapıcı olarak söz ediyor. Oysa, oldukça beceriksiz, orta bir desinatörüm ben ancak. Edschmid, günlük olayların içine olağanüstülüğü, ustalıkla koyduğumu ileri sürüyor. Büyük bir hata bu. Günlük şey, kendiliğinden olağanüstüdür zaten. Ben bunu kaydetmekten başka şey yapmıyorum.»[38]

Kafka'nın aynı zamanda tanığı, kurbanı ve yargıcı olduğu toplumsal gerçeklik, ilkel insanların mitler ve büyülerle dolu toplumları kadar inanılmazdır (fantasmagorik). Yabancılaşma, doğa güçleri karşısında insanın güçsüzlüğünden doğacağı yerde, bugün yabancı ve düşman güçler şeklini alan toplumun güçleri karşısındaki güçsüzlük duygusundan doğmaktadır. Her an bir tufan bastırabilir ve insanları, yapıtlarını, düşlerini ve değerlerini silip süpürebilir. Yabancılaşma dünyasında günlük yaşam, bu endişe havası içinde, her zaman eli kulağında yıkım havası içinde yüzmektedir. Kafka'nın, doğrudan doğru-

[37] Janouch, *a.g.y.*, s. 79.
[38] *A.g.y.*, s. 51

ya kavranabilir, duyulabilir hale getirdiği şey, bundan başka birşey değildir. Bir yorumcuya gereksinimi yoktur bunun: gerçekliği olduğu gibi, hiçbir şey katmaksızın nasılsa öyle: yani tıkır tıkır işleyen makinesiyle fakat aynı zamanda her an içinde taşıdığı tehditlerle, insanların kafasında ve kalbinde tutuşturduğu panik, alay, başkaldırma alevleriyle, insanlara zorladığı baskı ve havasızlıkla tanımlarken Kafka, yalnızca bu tanımlama ile, bir başka dünyanın gerekliliğini, zorunluluğunu gösterir bize; bir dünyadan diğerine geçişi gerçekleştiren içkin hareketi görmese bile.

Mekanizmalarının cerrahi netliği, fakat aynı zamanda güvensizliği ve sırları ile bu yabancılaşma dünyasının, ben-dışı dünyanın bu bağışlamaz şiirinde Kafka, günlük yaşamın görünen dekoru içinde varlıkbilimsel (ontologique) bir dram serer gözönüne.

İnsanlıkdışı dünyanın bu duygusuz nesnelleştirilmesi sorunlarımıza bir yanıt getirmez, getireceğini de ileri sürmez zaten; fakat onları ortaya koymaya zorlar bizi. Dünyanın görünüşteki güven verici sahte düzenine, gerçek biçimsiz ve sahteci yüzünü verir, gösterişlilik ve değişmezlik taslayan kurt yeniği içindeki yapıyı yerinden oynatır ve çatlatır. Bu dünyanın kendi içine kapanmadığını duymaya zorlar bizi. Yabancılaşmamızın bilincini verir bize.

Kafka'nın anlatımında, alışılmış dünya düpedüz sürüp gider ama daha başlangıçtan, alışılmamış bir olgu her şeyi başka bir ışık altında gösterir. Ve bu sarsma bizi uyandırır: bu rahat küçük-burjuva ailesi içinde, yumuşak başlı bir satış memuru olan evin oğlu, birdenbire bir hamam böceği oluverir; *Değişim*'dir bu, nesnelerle insanlar arasındaki tüm ilişkilerin değişimidir. Kamuoyu önünde olduğu kadar yasa önünde de kusursuz olan, imzaya yetkili memur Joseph K..., görünür hiçbir neden olmaksızın, uykudan kalkar kalkmaz tutuklanır; çok geçmeden serbest bırakılır. Ama ne olursa olsun sanıktır artık; yaşamının tüm normal akışı altüst olmuştur; kurumlarla, insanlarla bütün ilişkileri altüst olmuştur. O andan sonra yaşamı, bir başka mantığa uyarak, alışılmış mantıktan temelli kopmuş bir halde akar gider; ve bu Kafkavari durum değiştiriş o kadar az keyfidir ki, kendimizi başka bir ülkede, fakat ilgi duyarak yaşıyor hissederiz. Bize gelince, alışkanlıkların, sözleşmelerin ve uyuşmaların aldatıcılığından uyanır, bir tür hesaplaşmaya itiliriz. Kendimizi, artık toplum ve gelenek tara-

fından yöneltiliyor hissetmeyiz; hareketlerimize, alışkanlığın devinimsizliğinden başka bir doğrulama bulmaya zorlanırız.

İçinde, insanlara karşı, aralarında en kötüleri için bile: «Bunlar uyurgezer, yoksa aşağılık kimseler değil»[39] diyecek kadar güven duyan Kafka'nın kendisini adadığı uyandırıcılık ödevi budur işte.

İlk soru işaretinin «kıvrılmasından», ilk uyanıştan sonra Kafka, bizim geriye dönmemize engel olur. Onun koparma, sökme kudreti, hırsların olduğu kadar anıların da görenekçi devamlılığından sürekli olarak kopma arzusunda kendisini gösterir: «Bizi tutan, geçmişimiz ve geleceğimizdir.»[40] der Kafka, bu bağı koparmak ve bizi tasarısız ve izsiz bir şimdiki zamana: bir yörünge üzerinde bir geçiş noktası değil, kendi kendimizi yeniden bulma gibi devamlı bir doğru olan şimdiki zamana yerleştirmek için didinir durur. Yaşamanın alışılmışlığından kopmuşuzdur artık. Olaylar, her günkü edilgin gerçeklikte olduğu gibi birbirine bağlanmaz: geleneksel oldukları için mantıki denilen eski püskü elbiselerinden soyulmuşlardır; ne kendilerinden önce nedenleri, ne kendilerinden sonra açıklamaları vardır artık. Görenekçi kıyaslamaların suları yıkılmıştır, tıpkı *Rameau'nun Yeğeni*'ndeki diyalektik alayda olduğu gibi.

Günümüzdekinin aynı bu düş ve karabasan içinde keyfiliğin ve alışılmamışın etkisiyle altüst olmuşuzdur. Artık «geçmişteki bir şeye» dönüp başvuramayız. Usa fazlasıyla uygun şeylerin birbirini tutmazlığı bizi şimdiki zamanda varolmaya çağırır. Sorumluluk duygusunun bir uyanışıdır bu.

Kafka makineleşmiş yaşamın yabancılaşmasına, hep bitmemiş bir dünyanın ve bizi hep askıda bırakan olayların yenilmez kesikliği ile karşı koyar. Dünyayı kopya etmeye ya da açıklamaya değil, onun yetersizliğini apaçık göstermeye ve bizde bu dünyanın dışına çıkmak, kaybolmuş bir ülkeyi aramak gibi önüne geçilmez bir gereksinim uyandırmaya çalışır.

İşte Kafka bizi buraya kadar getirir ve bırakır. Bizi Cehennemin çemberlerinden geçirmiştir; sonsuz bir tünelin öbür ucundaki ışığı göstermiştir bize, ama sonra kılavuzumuz bizi terk etmiştir. Onun ülkesi yabancılaşmanın ve yabancılaşma bilincinin ülkesidir.

---

[39] Janouch, *a.g.y.*, s. 82.

[40] *Tentation au village*'da «Fictions» (Köy Özlemi, «Hayaller»), s. 49.

Onun ülkesi dil ülkesidir. Ama bu dil, mülkiyet dünyasına göre kuruludur; *varolmak* dünyasını ancak işaret edebilir ya da anıştırabilir. Onu göstermesi ya da anlatması mümkün değildir.

Kafka, yabancılaşmanın dışına çıkmaksızın, duyum dünyası ile yabancılaşma dünyasının bir bütün oluşturduğunu sanır. Dil, bir tutsak olarak kalır orada. «Dil, duyum dünyasının dışındaki şeyi açıklamakta, hep yalnızca anıştırmalı olarak kullanılabiir, yoksa analoji tarzında değil; çünkü duyum dünyasına uygun olarak, o ancak mülkiyeti ve onun ilişkilerini ilgilendirir.»[41]

Olsa olsa bir eksiklik, bir yokluk telkin edilebilir: Mallarmé'nin ya da Reverdy'nin bazı şiirlerinde olduğu gibi Kafka'nın parabolleri, yokluğun parabolleridir. «Mülkiyet (l'avoir) yoktur, bir varlıktan başka şey yoktur: Son soluğu, soluksuzluğu isteyen bir varlık... Belki *mülkiyeti* olduğu, ama varolmadığı söylenince, yanıtı, kalbin sarsıntısından ve atışından başka birşey değildir.»[42]

Kafka bizi yabancılaşmanın sınırlarına kadar getirdi.

Yorulmak bilmeden saldırdı bu sınırlara ama aşmayı beceremedi hiçbir zaman. Yapıtlarından çoğunun, hele en büyük üçünün bitirilmeden kalmış olması hiç de rastlantı değildir: Kafka, yabancılaşmanın bütün alanlarında dolaştıktan sonra vaat edilmiş ülkenin, varolmak ülkesinin kıyısına kadar varmış, fakat içine girememiştir. Davranışı, olsa olsa varlığının gerçekliğini doğrulamaktadır. «İskender zamanında, Hindistan'ın kapıları ulaşılmazdı, ama kralın kılıcı hiç olmazsa yönünü gösteriyordu. Bugün o ünlü kapılar çok daha uzağa ve çok daha yükseğe götürülmüştür; hiç kimse yön de göstermiyor artık; birçok insan kılıcını kapıyor ama sırf boş yere sallamak için; onları izlemek isteyen bakışlar şaşırıyor.»[43] Onun sanatı, içindeki olumsuzlamalarla bile, sonsuzluğun yaşanmış deneyimini bize duyurmak ister. Bitmemişlik, onun yasasıdır.

Kafka, yapıtlarının her birinde, bugün bilginlerin olayları açıklamak için yaptıkları gibi, bir çeşit «örnek» yaratır. İşte bunun içindir ki, birçok anlamlar üstüste binebiliyor: örneğin, *Dava*'daki adli allegori tıbbi ya da psikiyatrik terimlerle, dini ya da mistik terimlerle yorum-

41 *Taşrada Düğün...»*, s. 43.
42 *A.g.y.*, s. 80.
43 *Değişim*'de «Yeni Avukat», Gallimard, s. 109.

lanabiliyor; fakat bu çözümlemelerden hiçbiri, ne de onların tümü, yapıtın anlamını açıklamıyor: çünkü, bir kere resimde ya da şiirde olduğu gibi edebiyatta da, bir sanat yapıtında simge, simgelediği şeyden ayrılamaz. Açınlayıcı mit'in özelliği, yorumlamaya değil, görünüme, yaşantıya bağlı olmaktır; sonra, insani ilişkilerin bir bütününü tanımlamadan başlayarak «örnek»in yaratılması, bütün açıklamaların sınırlarını aşan bir gerçekliğin işareti ve «şifre»sidir, çünkü gelecek, mit'in küçükçevreninde yansımaktadır.

Şiir, hiç kuşku yok, varolan gerçeklikleri mit haline, henüz ortaya çıkmamış olanın «şifre»si haline çevirme sanatıdır; aşkınlık sözcüğü, aynı zamanda dinbilimsel bir anlam kokmasaydı, şiir, *aşkınlığın* yaşanmış deneyimidir, diyebilirdik. Bir «öte-dünya»nın dinsel özlemini duyurmak değil söz konusu olan, bu dünyanın sonsuzluğunun açık anlamını vermektir bize. Bütün soy sanatçılar gibi Kafka da sonsuzluğun bu boyutunun bir tanığıdır.

Bütün insani olasılıkların bu sonsuzluğu, kapıları ve kapalı pencereleri sarsan bir varlık gibi orada, sanattadır. Gerçek sanat, onu duyurma yoludur. Büyük mitler, hep bu varlığı ortaya çıkarmak ve aynı zamanda ona karşı arzu uyandırmak görevini yüklenmiştir. Bugünkü durumuyla, dünyanın kapalı çemberini kırmak, içinde bulunulan zamanın akılcı, aydınlık çözümlemesini aşan şeyden vazgeçmek isteğinde dinbilimsel hiçbir şey yoktur.

Yaşamın anlamını aramada ve onu hep daha yüksek bir yasaya göre kurma arzusundaki bu bütünlük gereksinmesi bizi, olacağımız şeyle, yani halen yoksunu olduğumuz, kendimiz hakkında bilemeyeceğimiz şeyle, düşünmekten ve söylemekten vazgeçmesek bile henüz düşünemeyeceğimiz ve söyleyemeyeceğimiz şeyle savaşıma sokar.

Alabildiğine insanca olan bu aşkınlığın dili, —mutlak'ı olumlu bir biçimde anlatacak hiçbir dil olmadığına göre, mutlak'ın da varolmadığını söylemek durumunda kalan— olumsuz tanrıbilimin yanıltıcı yöntemlerini, geleceğe açık büyük bir hümanizmanın terimlerine aktarmak zorunda kalacaktı.

Kafka, Tanrı'nın adını anmaktan kaçınır. Yaşama daha güzel bir yasa araştırmak, bulmak ve kurmak yolu ile varolan düzeni aşmak gibi, özel olarak insani olan bir gerekliliğe bu adı hemen hemen hiçbir zaman vermez. Gerçek aşkınlığın dilini konuşmak için insanın uf-

kunda, Jaspers'in «Başarısızlığın şifresi» dediği şeyi çizer. «Başarısızlıkta varlığını deniyor» gibidir durmadan.[44] Bütün olasılıkların yol kavşağında, saçmalık ve umutsuzluk, kendileri ötesinde bir başka yasa belirtir ve ona yaşam vermek için önüne geçilmez bir gereksinme doğurur bizde.

Kafka'nın büyüklüğü, gerçek dünyadan ayrılmaz bir mit dünyası yaratabilmiş olmasındadır. Sanatta gerçek, insanın varlığı ile günlük gerçekliği değiştiren bir yaratıştır. Tıpkı, aynı çağda yaşayan kübist ressamların, en ufak günlük şeylerin içindeki şiiri bilinçli bir başkalaşımla ortaya koyuşları gibi Kafka da bu dünyadan aldığı maddelerle, bu maddeleri başka yasalara göre yeniden kurarak fantastik bir dünya yaratmıştır. Kafka'yı, Picasso'nun resmi üzerine yargısını kendi yapıtına uygulamaktan daha iyi bir tanımlama yolu olamaz. Janouch, Prag'da ilk kübist ressamlar sergisinde, Picasso üzerine şöyle demiş: «Picasso, nesneleri isteyerek deforme ediyor.» Kafka, «Sanmıyorum, demişti. O, henüz bilincimizin alanına girmemiş olan deformasyonları saptamaktan başka birşey yapmıyor. Sanat, tıpkı bir saat gibi, 'ileri giden' bir aynadır.»

---

[44] Karl Jaspers, *Philosophie* (Felsefe), III, 237.

SONSÖZ YERİNE

HER SOY SANAT yapıtı, insanın dünyada bulunuşunun bir biçimini anlatır.

Bundan iki sonuç çıkar: gerçekçi olmayan, yani kendi dışında ve kendinden bağımsız bir gerçekliği vermeyen şey sanat olamaz; maya olarak, gerçekle kucak kucağa olan insanın varlığını gözönüne almamazlık edemediği için bu gerçekçiliğin tanımlanması son derece karışıktır.

Baudelaire: «Şiir, içinde en çok gerçeği taşıyan, ancak bir başka dünyada tümden doğru olan şeydir» diyordu.

Gerçekçilik, sanat yapıtlarıyla tanımlanır, onlardan ayrı ve önce değil.

Bilimsel bir araştırmaya, yalnız diyalektiğin daha önceden bilinen yasalarına göre değer biçilemediği gibi, artistik bir yaratışa da kendinden önceki yapıtlara özgü ölçülerle değer biçilemez.

Stendhal ve Balzac'tan, Courbet ve Répine'den, Tolstoy ve Martin du Gard'dan, Gorki ve Mayakovski'den, büyük bir gerçekçiliğin ölçütleri çıkarılabilir. Peki, Kafka'nın, Saint-John Perse'in ya da Picas-

so'nun yapıtları bu ölçütlere uymazsa ne yapacağız? Onları gerçekçilikten yani sanattan saymayacak mıyız? Yoksa, tersine, gerçekçiliğin tanımını açmamız, genişletmemiz, yüzyılımızın karakteristik yapıtlarının ışığında ona bütün bu yeni zenginlikleri geçmişin mirasına katmamıza olanak verecek yeni boyutlar bulmamız mı gereklidir?

Biz iyice düşünerek bu ikinci yolu tuttuk.

İşte bu nedenle, gerçekçiliğin çok dar ölçütleriyle uzun zamandır sevmeyi kendimize yasakladığımız yapıtları seçtik.

Özgürlük, hiçbir zaman soyut değildir. «Hiçlik»ten çıkmaz. Gerçek özgürlük ancak, geçmiş zamanların kültüründe, yaşanılan günlerin savaşımlarında ve geleceği kuran kimselerin ortak çabalarında kök salmış durumda bulunur.

Sanatçı ve yazar da bu yasanın dışında değildir. Sanatta gerçekçilik, özgürlüğün en yüksek biçimi olan insanın insan tarafından sürekli yaratılışına katılmanın bilinçleşmesidir.

Gerçekçi olmak, gerçek olanın imgesini değil, devinimini taklit etmek demektir; eşyaların, olayların ve insanların tam bir kopyasını, tıpatıp benzerini vermek değil, oluş halinde bir dünyanın yaratıcı eylemine katılmak, ondaki iç ritmi bulmaktır.

Buradan çıkılarak, sanatçının gerçek özgürlüğü tanımlanabilir: Sanatçı, kendi dışında ve kendinden bağımsız, olmuş bitmiş bir gerçekliği tarafsız bir şekilde yansıtmak ya da açıklamak zorunda değildir. O yalnızca, savaşımın bir anlatıcısı değil, aynı zamanda tarihsel görev ve sorumluluk taşıyan savaşçılardan biridir de. Herkes için olduğu gibi onun için de söz konusu olan, dünyayı yorumlamak değil, onun değiştirilmesine katılmaktır.

Sanatçının rolü, filozofun ya da tarihçininkiyle aynı değildir. Örneğin, gerçeğin bütününü yansıtmak zorunda değildir sanatçı.

Gerçekçilik adına, bir yapıttan gerçeğin bütününü yansıtmasını, bir çağın ya da bir halkın tarihsel yörüngesini çizmesini, geleceğin ana devinim ve perspektiflerini dile getirmesini istemek, felsefi bir istek olur, estetik değil.

Bir yapıt, belirli bir çağda insanın dünya ile ilişkisinin çok sınırlı, hatta çok öznel bir tanığı olabilir; ve bu tanıklık doğru ve büyük de olabilir.

Bir yazar, örneğin yabancılaşmanın şu ya da bu yönünü çok güçlü

duyabilir ve açıklayabilir; ama onun nedenlerini ve onu aşma yollarını bulamaz, gösteremez; onun köleliğinden kurtulamaz. Bütün bunlara karşın yine de büyük bir yazar olabilir.

Baudelaire'de ya da Rimbaud'da da yüzyılların tüm yasasını bulamadım ben; ama bu, onları, bilinmeyen dünyaları bulanların en büyüklerinden saymamıza engel midir?

Bir yazarın ya da sanatçının felsefi ve politik bilincinin, onun sanatçı yeteneği derecesinde olması arzu edilir. Fakat onu yalnız bu ölçüte vurursak, şiirlerinde onu bir şair olarak değil, bir tarihçi, bir politikacı ve filozof olarak değerlendirmiş oluruz.

Bir yazarın ya da bir sanatçının, geleceğin perspektifleri üzerine aydınlık bir bilinci olması ve bu yolla yapıtına militanca bir anlam katması, arzu edilir. Fakat onu yalnızca bu ölçüte vurursak, çok kere Baudelaire'in sorduğu soruya sürüklenme tehlikesiyle karşılaşırız: «Erdemli yazarlar, erdem'i sevdirmekte usta mıdırlar?» Sanata özgü ahlâk, kural koymaz, uyandırır.

Marxçılık, sanatsal yaratışın kendine özgülüğünü tanımamazlık etmez.

Maddeciliğin ve sanatta da gerçekçiliğin en önemli tezi —Bilinç yaşamı değil, yaşam bilinci belirler... Bilinç hiçbir zaman, bilinçli Varlık'tan başka birşey değildir— hiçbir şekilde bilincin ve yaşamın ilişkilerinin mekanik bir gerekirciliğini zorunlu kılmaz.

Bir insanın dünya anlayışını onun sınıfsal durumundan çıkarmak saçma olurdu. Sınıfsal kökenleri bakımından Marx küçük Engels ise büyük burjuva idi. Ama dünya görüşleri kendi sınıflarının dünya görüşü değildir. Gelgelelim bu, herhangi bir dünya görüşünün herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda doğabileceği anlamına gelmez. Devrimci bir gerçeklik olmadığı sürece devrimci bir kuram olamaz. Marxçılık, ancak işçi sınıfı başlıbaşına bir tarihsel güç olarak ortaya çıktığı zaman doğabildi ve kendinden önceki ütopyalardan kurtulabildi. «Tarihsel hareketin kavranışı» ancak o zaman, doğuş ve gelişim halindeki bu gerçeklik açısından bakarak, devrimci bir dünya görüşüne varmaya olanak veriyordu.

Peki, sözgelimi, Kafka'nın yapıtlarının, kapitalizmin çürüme döneminde Avusturya-Macaristan boyunduruğundaki Prag'da yaşamış bir Yahudi tüccarının oğlunun yapıtları olduğunu bilmenin hiç mi önemi

yoktur? Değil tabii. Kafka'nın bilincinin oluşumundaki tarihsel koşulları incelemenin önemi büyüktür; çünkü Kafka'nın artistik yaratışının bütün gereçleri bu yaşantıdan gelmektedir. Fakat bu ilk araştırma bir yanıt değil bir sorudur. Sanat yapıtı, bir sonuç, bir bileşke değildir. Sanat yapıtı, zamanının, aile çevresinin, toplumsal, dinsel, kültürel çevresinin, kişisel durumunun ve görevlerinin, aşklarının ve tüm yaşamının sanatçının önüne koyduğu soruların topuna birden verilmiş toptan bir yanıttır. Bu yanıt, kendisini ortaya çıkaran koşulların toplamından daha başka, daha fazla bir şeydir. Kafka'yı anlamak, her şeyden önce, bu kendine özgü, bu biricik girişimi, bu yepyeni yanıtı, etkilerin birikiminden kurtarmaktır. O yine de, çağını ve onun gelişme koşullarını tam olarak kavrayamayan kısmi bir yanıttır. Kafka'da Marx gibi toplumsal kökeni bakımından bir küçük-burjuva olmasına karşın, Marx'tan farklı olarak, sınıfının tarihsel perspektiflerini (ya da daha çok, tarihsel perspektif yokluğunu) aşamaz. Ekim Devrimi'nin ve savaş sonrası büyük işçi hareketlerinin çağdaşı olan bu insan, apaçık ortaya koyduğu yabancılaşmanın kölesi olarak kalır. Yabancılamayı, insanı heyecanlandıran artistik bir anlatım içinde vermesine karşın bu yabancılaşmanın bilincinden devrimci sonuçlar çıkaramaz. O halde Kafka'nın bir küçük-burjuva olduğunu; Prag'da, Yahudi topluluğu arasında, aile çevresinde bir küçük-burjuva olarak içinde yaşadığı somut koşulları belirtmek çok önemlidir; yalnız, onun varoluş koşullarını inceleyen bu zorunlu incelemenin ne bir açıklama, ne de bir değer yargısı olmadığını gözden uzak tutmamalıdır.

Saint-John Perse için de buna benzer bir yol denedik bu kitapta. Saint-John Perse'in şiirini, Fransız Dışişleri Bakanlığının bir yüksek memuru olan bir büyük burjuvanın *Weltanschauung*'u[1] olarak tanımlamak ne kadar saçma ise, onu meydana getirmiş olan insani yaşantıyı ve bu yaşantı karşısında şairin kibirli yadsıma tepkisini öğrenmeksizin bu şiiri tamamen anlamak o kadar güçtür.

Aynı şekilde Picasso'yu, İspanyol anarşizmi ve mistisizmi, emperyalizm dönemine özgü tinsel çözülme, kapitalist resim pazarı, koşullarıyla toplumbilimsel olarak açıklamak ve bu yolla, çökmekte olan burjuvazinin çehresini ortaya koyan sanatının bir çöküş sanatı olduğu sonucuna varmak da yanlıştır.

[1] Aslı Almanca, Weltanschauung = Dünya görüşü. (*Çev.*)

Aksine bugün biz resimde yeni bir çıkışın, gerçek bir «Yeniden doğuş»un söz konusu olduğuna inanıyoruz. Niçin? Çünkü Picasso, dört yüzyıldır kullanıla kullanıla bir gelenek haline gelmiş olan alan ve perspektif anlayışını tartışma konusu haline getirmekle, resim sanatına yeni yollar açıyor, geleneksel gerçekçiliği dar bir tanımlamadan kurtarıyordu. İtalyan Rönesansından beri anlaşıldığı haliyle perspektif, bir başka kurala dayanırdı; dünya, tek gözle ve yerimizden kıpırdamadan baktığımız bir manzaradır, denirdi. «Kübist» denilen resim bize, nesnelere bakışın daha insani, daha gerçek koşullarının bilincine ulaşma olanağını verdi; örneğin, çevresinde dönerek baktığımız bir nesneyi, bir tuval üzerinde birbirini izleyen bir sıra görünüşle gösterdi bize; bir kişinin ya da bir sahnenin karakteristik öğelerini, bizim anımızda veya düşümüzde gözümüzün önüne geldikleri gibi bir tek imgede birleştirdi; eşyaların konumunu ve biçimini gerçekte arzumuzun, sıkıntımızın biçim değiştirttiği ya da büyüttüğü gibi değiştirdi. Bu, gerçekçilikten kopmak demek miydi? Hayır. Çünkü, hareket eden, anımsayan ve düş gören, umut eden ya da korkan bir insanın gördüğü dünya, «Alberti penceresi»nden duygusuzca seyredilen bir dünyanın klasik soyutluğundan daha «gerçek»tir. Geleneksel perspektif, geçmişte kendisine dayalı bütün başyapıtlarıyla birlikte gerçekçiliğin özel bir durumundan başka bir şey değildir; Picasso uğrağı ise onun diyalektik bir aşımıdır.

Böyle bir yapıt, nasıl olur da bir çöküş sanatı olabilir?

Bu yapıt, içinde çağımızın canlı güçlerini barındırmaktadır. Picasso, daha zamanının temel deviniminin politik bilincine erişmeden *önce* bu güçlerin plastik anlatım biçimlerini keşfetmiştir.

Bize büyük bir derstir bu; her büyük sanat yapıtı, gerçeğin yeni boyutlarını görmemize, anlamamıza yardım eder.

Bizi, temel ve üstyapı ilişkilerinin diyalektik olmayan, her türlü mekanik anlayışına karşı uyanık tutan Marx, bir sınıfın tarihsel çöküş döneminde meydana getirilmiş bir yapıtın ille de bir çöküş yapıtı olmadığını anlamamızı sağlar.

Sanat yapıtının, gerçeklik ve yaşamla ilişkilerinin bu karmaşık diyalektiği Marx'çı estetiğin temel nesnesidir.

Sanat yapıtı, her çağda, emeğin ve mitin işlevidir. Emek: yani gerçek bir güç, bir teknik, bir bilgi, bir disiplin, bir toplumsal yapı, da-

ha önce yapılmış ya da yapılmakta olan her şey... Mit: Yani eksik olan şeyin bilinci ile doğanın ve toplumun henüz dizginlenmemiş kesimlerinde yapılacak şeylerin bilincinin somut ve kişileştirilmiş bir biçimde dile getirilişi.

Marx, mit'i temel ile üstyapı arasında bir «aracı» olarak gösterirken, artistik gerçekliğin tanımlamasında baş öğe olarak insanın varlığının rolünü belirtir. Buradan giderek, sınırları çizili her türlü gerçekçilik anlayışını reddeder. Çünkü gerçek olan, insanı da içerince artık yalnızca kendisi olmaktan çıkar, aynı zamanda yoksunu olduğu her şey, olması gereken her şey olur; insanların düşleri ve halkların mitleri onun mayasıdır artık.

Zamanımızın gerçekçiliği, mit'lerin yaratıcısıdır, epik gerçekçiliktir, promete gerçekçiliğidir.

PAYEL YAYINEVİ – Cağaloğlu Yokuşu
Evren Han Kat 3, No: 51
Cağaloğlu - İstanbul

Tel: 528 44 09 – 511 82 33



Bu kitapta, Picasso, Saint-John Perse ve Kafka gibi, üç ayrı alanda yirminci yüzyıl yaşamına damgalarını vuran üç büyük sanat adamı ele alınıyor. Şimdi aramızda yalnızca yapıtlarıyla yaşayan bu üç sanatçıyı "kıyısı olmayan bir gerçekçilik" açısından inceleyen yazar, onları daha derinden tanımamıza yardımcı oluyor. Garaudy, bu küçük ama çok yoğun incelemesinde, gerçek iği alışılmış güncel yargılardan söküp alarak onu kendi doğruları içinde, olduğu gibi göstermeye çalışıyor. Gerçek iğin zenginliğini ve gücünü örten perdeyi kaldıran yazar, soyut örneklerle ya da kavramsal çözümlemelerle değil, üç eşsiz sanat adamının yapıtları üzerine eğilerek, onlara ışık tutarak yapıyor bunu ve onları "kıyısız bir gerçekçiliğin" görkemli örnekleri olarak ortaya çıkarıyor.

16000 TL.
KDV dahil