Gürsel Aytaç

Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri



İMGE kitabevi



Gürsel Aytaç, 1940'ta Eskişehir'de doğdu. Ankara Kız Lisesi, Ankara Üniversitesi, DTCF Alman Dili ve Edebiyatı, Latin Dili ve Edebiyatı'nda öğrenim gördü. 1962'de Alman Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'ne asistan oldu. 1966'da doktor, 1971'de doçent, 1976'da profesör unvanını aldı. 1987-2008 yılları arasında DTCF Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı, gene 1990-2008 yılları arasında Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölüm Başkanı olarak görev yaptı. 2008 yılında emekliye ayrılan Aytaç, beş yıl boyunca *Gündoğan Edebiyat* dergisinin yayın yönetmenliğini yaptı. Marburg ve Köln şehirlerinde DAAD ve Humboldt Vakfı burslusu olarak araştırmalar yaptı. Uluslararası Germanistler Birliği Yönetim Kurulu üyesi olarak Basel, Gottingen, Tokyo ve Viyana Kongreleri'nde bildiriler sundu. Macaristan'daki Heinrich Böll Sempozyumu'na bildirileriyle katıldı. Eserleri ve yazıları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara Üniversitesi Yayınları, Gündoğan, Papirüs, Multilingual, Ada, Say, Akçağ ve Doğu Batı Yayınları tarafından yayınlandı. 1992'de Avusturya Hükümeti'nden "Edebi Çeviri Ödülü" ve 2012'de Bülent Ecevit Üniversitesi'nden "Türk Dili ve Edebiyatı Hizmet Ödülü" aldı. Edebiyatçılar Derneği ve İlesam üyesi olan Aytaç, evli ve bir çocuk annesidir.

Gürsel Aytaç'ın Eserlerinden Seçmeler:

- *Yeniçağ Alman Edebiyatı Tarihi* (1973; Doğu Batı Yayınları, 2012)
- *Çağdaş Alman Edebiyatı Tarihi* (1978; Doğu Batı Yayınları, 2012)
- *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* (1990; genişletilmiş yeni baskı Doğu Batı Yayınları, 2012)

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi (1997; Say Yayınları, 2003)
Genel Edebiyat Bilimi (1999; Say Yayınları, 2003)
Edebiyat ve Medya, Kitaptan Ekrana Edebiyat (2002; Hece Yayınları, 2005)
Edebiyat Bilimi ve Kültür (Hece Yayınları, 2002)
Felsefî Roman (Phoenix Yayınevi, 2011)
Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri (İmge Kitabevi Yayınları, 2014)

Gürsel Aytaç

Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri

İMGE kitabevi

İmge Kitabevi Yayınları
Genel Yayın Yönetmeni
Şebnem Çiler Tabakçı

ISBN 978-975-533-734-0

© İmge Kitabevi Yayınları, Gürsel Aytaç, 2014

Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa
fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik
yöntemlerle çoğaltılamaz.

1. Baskı: Ankara, Ocak 2014

Editör
Yavuz Alogan

Grafik Tasarım
Aslı Sezer

Dizgi ve Sayfa Düzeni
Yalçın Ateş

Baskı ve Cilt
Pelin Ofset Tipo Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
İvedik Organize Matbaacılar Sitesi
558. Sok. No: 28 Yenimahalle-Ankara
Tel: (312) 395 25 80-83 • Faks: 395 25 84
www.pelinofset.com.tr
Sertifika No: 16157

İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (0312) 419 46 10 - 419 46 11 - 418 19 42
İnternet: imge.com.tr • E-Posta: imge@imge.com.tr
Yayınevi Sertifika No: 11546

İçindekiler

Önsöz 7
Giriş 9

I. Modern İsviçre Edebiyatı Yazarlarından 11
Friedrich Dürrenmatt'ın "Konular"ı 11
Friedrich Dürrenmatt'ın "Denemeler"i 42
Max Frisch'in Yazarlık Serüveni "Günceler" 70

II. Alman Edebiyatından Goethe'nin Yazarlığı Üzerine 103

III. Türk Edebiyatından Örnekler 109
Selim İleri'nin "Günce"si ve "Denemeler"i 109
Ferit Edgü'nün "Ders Notları" ve "Yazmak Eylemi" 114
Orhan Pamuk 121
Ahmet Hamdi Tanpınar 124
Oğuz Atay'ın "Günlük"ü 126
Salâh Birsel'in "Yaşlılık Günlüğü" 131
Attila İlhan: "Hangi Edebiyat" 133
Fakir Baykurt 138

Adalet Ağaoğlu 139
Aziz Nesin'in Anket Cevapları 141
Erendiz Atasü: "Kadınlığını, Yazarlığım, Yurdum" 143

Sonuç: Genel Değerlendirme 147
Kaynakça 149

Önsöz

Öncelikle edebiyat araştırmacıları ve kurmaca yazarlarına hitap edeceğini umduğum bu çalışmamı karşılaştırmalı edebiyata yatkın biri olarak iki ana çizgi halinde planladım: Alman edebiyatından üç ama ayrıntılı örnek ve Türk edebiyatından daha çok sayıda ama daha az ayrıntılı örnekler eşliğinde yaratıcı yazarların kendi yaratıcılıkları ve edebiyat görüşlerini kendi kalemlerinden dile getirdikleri yazılarını inceledim. Edebiyatçılarımıza yararlı olacağı umudunu taşıyarak.

Gürsel Aytaç
Ankara, Mayıs 2012

Giriş

Kendi yazarlığı üzerine yazmak, yaratıcılığını konu edinmek edebiyatta çok yaygın bir tutum değil; yazarlar olsa olsa olgunluk ya da yaşlılık dönemlerinde buna ilgi duyuyorlar. Bu davranışın temelinde belki de eleştirmenlerin, edebiyat araştırmacılarının onları ve yazarlıklarını tam olarak değerlendireceklerine güven duymamaları yatıyor. Öte yandan kendi ürünlerine, yazarlık mesleğine ancak kendilerinin uzak açıdan, nesnel bakabileceklerine inanıyor olabilirler. Sorguladıkları meseleler, nasıl yazıyorumun yanı sıra niçin, kimler için yazıyorumda odaklanıyor. Günceler, mektuplar, söyleşilerdeki cevaplar, bazı denemeler bu konuda doğrudan bilgi verici edebiyat türleri olduğu gibi yaratıcı yazarlar kendi yazarlıkları, edebiyat görüşleri hakkında ipuçları olabilecek açıklamaları kurmaca eserlerinde yer verdikleri bir yazar, şair, sanatçı figürün ağzından da dile getirebilirler. Alman edebiyat tarihinde Künstlerroman denilen sanatçı romanının ya da Künstlernovelle, sanatçı novelinin tutulan bir tür olduğunu belirtmek isterim. Ama benim bu araştırmamda üzerinde durmak istediklerim bunlar değil. Yazarların kendi yazarlıkları üzerine doğrudan

açıklamaları. Bu konuya heveslenip genişletmek istememin ilk kıvılcımları modern İsviçre edebiyatının iki klasiği Max Frisch ve Dürrenmatt'ın günceleriyle denemeleri oldu. Batı edebiyatlarıyla ilgilenen filolog ve edebiyatçıların tanıdıkları, edebiyat meraklılarının da en azından roman ve tiyatro çevirilerinden aşina oldukları o yazarlardan Max Frisch'in 100. doğum yılıydı 2011 ve onun günceleri üzerine yazmama vesile oldu. Bizim çağdaş yazarlarımızın kendi yazarlıkları üzerine yazdıklarından örneklere de yer vermeyi planladığım incelememe adı çağdaş İsviçre edebiyatında Frisch'le birlikte anılan Dürrenmatt'la başlamak istiyorum.

I. Modern İsviçre Edebiyatı Yazarlarından

Friedrich Dürrenmatt'ın "Konular"ı

Dürrenmatt'ı kurmaca eserlerinden çok düz yazılarından yola çıkarak ele almak istiyorum. Bunlar, onun *Stoffe (konular)* başlıklı eseri. İlkini "Konularım" başlığıyla dilimize çevirerek 1996 yılında Gündoğan yayını olarak yayınlamıştım. "Tibet'te Kış Savaşı", "Ay Tutulması" ve "Asi" başlıklı bölümleri kapsayan bu kitaptan sonra yine aynı yayınevinde 1998 yılında *Turmbau* eserini *Babil Kulesi* başlığıyla çevirerek yayınladım. İlk çevirim, *Stoffe*'nin birinci, ikinci ve üçüncü konusu iken *Babil Kulesi,* Dürrenmatt'ın konularının dördüncüden dokuzuncuya kadarki beş konusunu içerir. Bunların başlıkları "Karşıya Geçiş", "Köprü", "Ev", "Vinter" ve "Beyin"dir. Bu son saydığım kitabın önsöz niteliğindeki satırları tüm *Stoffe*'nin nasıl oluştuğunu özetliyor. Dürrenmatt, konularının hikâyesini yazmayı denemekle başlıyor bu açıklamalarına. 1969 yılında hastayken ve otel odasında başladığı, eski konularının peşine düşerken

pek çok şeyi ihmal ettiği duygusuna kapılmıştır. Yirmi yıl sonra aynı projeyi sürdürürken fark ettiği şudur:

> *"Bir buluş, ötekini çağırdı, bir anı, bir başkasını ve bir çağrışım bir diğerini. Yazılmamış konularımdan birkaçını yazma denemesi, beni yazılmış konularımdan birkaçını yeniden kurgulamaya zorladı. Eski konularıma yeniden el atarken kendimi kurcaladım, çok fazla haşır neşirim konularımla ve onlara takmışım aklımı. Bir zamanlar planlayıp başladığım "Babil Kulesi İnşaatı" gibiydi halim. Kalanlar, onun yıkıntılarıdır."* (Babil Kulesi, s.7)

Son cümlesi, "Kalanlar onun yıkıntılarıdır," Dürrenmatt'ın ölümünden sonra, İsviçre'nin Edebiyat Arşivince yürütülen *Stoffe*'nin oluşum ve değişim aşamalarını derleyip yayınlama girişiminin kaynağı gibidir.

Edebiyat arşivinin girişimini yerinde bir uğraş olarak gösteren bir başka ifade de Dürrenmatt'ın "yazılmamış", "tamamlanmamış" konuları hakkındaki sözleridir. Henüz dillendirilmemiş konularını asıl kendisinin sayar. Bunlar "düş parçaları"dır, yaşantılardır ki bunlara sebep olan zamanı yeniden kurgulamaya ya da en azından taslak halinde yazmaya kalkmakla, onları unutmayı, yıl be yıl büyüyen bir yükü üstünden atmayı deniyordur.

Stoffe dizisinin ilk başlığı "Tibet'te Kış Savaşı" ve içindeki alt başlıklar "Köy", "Resim", "Gençlikte Okunanlar", "Varlin, Köyden Kente", "Geçmiş ve İmge", "Askerlik", "Korunmuşluk", "İlk Konu", "Labirentin Dramaturjisi" ve nihayet "Tibet'te Kış Savaşı" Görüldüğü gibi genel başlık, kurmaca öykü olan "Tibet'te Kış Savaşı" ancak kurmaca dışı uzunca bir hazırlık anlatının sonunda yer almakta. *Stoffe*'nin dokuz bölümünün hep-

sinde Dürrenmatt, bu kurguyu sürdürecek, kendisinin başat konularına hayatında nasıl ulaştığını, onları nasıl işlediğini anlattıktan sonra ya da böylesi bir anlatıyla iç içe o simgesel öyküyü ortaya koyacaktır. Kitabın ilk metni, otobiyografi yazmanın anlamını kurcalayan, bunun tam inanılırlıkla ilgisi olmadığını dile getiren şu satırlarla başlar:

> *"Sık sık birileri çıkıp kendi hayatını yazmayı denemiştir. Bu cüreti, anlaşılır olsa da, imkânsız buluyorum. İnsanın yaşı ilerledikçe, hesap çıkarma arzusu güçleniyor. Ölüm yaklaşmaktadır. Hayat akıp gidiyor. Hayat akıp giderken insan istiyor ki onu bir biçime soksun: Biçime sokarken de bozuyor: İşte böylece hayat öyküsü dediğimiz, maalesef çoğu zaman safça inandığımız 'sahte' dökümler, bazen de büyük eserler meydana çıkıyor; dünya edebiyatı kanıtlamıştır bunu."* (Konularım, s.11)

Dürrenmatt, hayatını anlatma girişimini alışılmışın dışında planladığını, yani hayatının hikâyesini anlatmaktan çok, başat konularının hikâyesini yazmak istediğini söyler; çünkü yazar olmanın gereği saymaktadır konularını önemsemeyi; ayrıca konularının, düşüncelerini dile getirdiği görüşündedir. Kitaplarının konularını "hayatının sonuçları" olarak görür. Yazan kişinin yaşadıklarını ve hayatı değiştirmekle bir eylemde olduğunu belirtir. Yazarlar arasında kendini "ne teşhirci" ne de esprili yazarlardan sayarken "düşünce üretici"ler arasında yer aldığına inanır. Yazarlığının kaynağının dil olmadığının üzerinde durması ilginçtir. Düşünce üreticisi saydığı ve kendisinin de dâhil olduğu yazarlar için şöyle der:

"Bunlar, buluşlarıyla başa çıkmaya çaba harcayan, buluşları ve formülleri, keza itirafları durmadan çatışan kimselerdir: Kaynağı dil olmayan, meramını dile dökmede durmadan zorlanan yazarlar. Dilleri konularına yetmediğinden değil, konuları dile yetmediğinden; dilin dışında yerleşmiş olduğundan; dil öncesi olan da, tam düşünülmüş olmayan da, hayali olan da yerleşmiş olduğundan. Düşüncelerim zorlamıyor imgelerimi, imgelerim düşüncelerimi zorluyor." (Konularım, s.12)

Yazarlığında dilden çok düşünceye önem vermesi, üzerinde durulması gereken bir özellik. Konularının IV.-IX.'suna kadarını içeren *Babil Kulesi* başlıklı anlatılardan "Sokrates'in Ölümü"nde kendisinin felsefe uğraşıları sırasında Kant'a eğilirken dil konusundaki kuşkusundan söz eder. "Dil saflığı"nı edebiyat öğreniminin değil felsefe öğreniminin bozduğunu düşünür:

"Felsefede, dilde tökezliyordum, düşüncelerimi formüle etmedeki yetersizliğimde; kendi düşüncelerim söz konusu olduğu için onları halen mevcut herhangi bir felsefi dil üslubunda ifade edemiyordum [...] bir dil başarısızlığı, beni yine hikâyeler yazmaya sevk etti: Dilde tecrübe kazanmak için. Yine bir ricat başladı, bu sefer ters yönde: Felsefeden edebiyata." (Babil Kulesi, s.118)

Dürrenmatt, "dil güvensizliği" olarak nitelediği bu başarısızlığın nedeni üzerinde de düşünür. İsviçreli için konuşma dili bir İsviçre şivesi iken Almanca, yazı dilidir ve bu gerçek, İsviçre edebiyatında farklı bir dil duygusu yaratmıştır. Öğrencilik yıllarında Grekçe ve Latince gibi ölü diller öğrenen ve bu dillerin yaşayan Avrupa dillerinde fosiller halinde de olsa ortaya çıktığını fark eden Dürrenmatt, Almanca'nın İsviçreli için yazı dili olarak

kalmasından dolayı kendisinde bir yabancılık mesafesini koruduğundan söz eder. Konuşma diliyle yazı dilinin kesin farklılığı, onu Alman edebiyatının klasik, romantik bütün büyük yazar ve şairleriyle ciddi olarak ilgilenmeye götürür. Bir yazar olarak kendisinin dile ikincil önem atfetmesinin temelinde bu İsviçrelilik dil duygusu yer alır.

Dürrenmatt, hayatında resim sanatının önemli bir yer aldığını, çocukluğunda evlerine girip çıkan ressam tanıdıklardan, onların resimlerinden söz ettiği anılarında dile getirdiği gibi, yazarlığında bunun etkisine de değinir. Kendisini ressam yazar olarak nitelendirdiği de bilinmektedir. Ressamlığının ilk yıllarında kopya çekmeyi, tabiatı örnek almayı, gözlemlemeyi şanına yediremediğini belirtirken "hayal gücünün her şeyin üstesinden gelebileceğine" inancını da dile getirir. Yaptığı resimlerin "biyolojik inandırıcılık"tan uzak olup "bir şeyler ifade ettiği"ni söyler. "Felaket" adlı tablosu, büyük ressam Varlin'i hayretler içinde bırakmıştır. Bu tablosunu ayrıntılı olarak anlatan Dürrenmatt, resim sanatını edebiyata yaklaştıran şeyi, "resim yapmanın ve çizmenin macerasını", "nesneyle alışverişini" sonradan keşfettiğini söyler. Resim yapmayı yazmanın yanı sıra sürdürdüğünü, yazı masasının üzerinde el yazmalarının yanında beyaz bir karton bulundurup buna zaman zaman nasıl bir şeyler çizdiğini anlatarak dile getirir. Çizgilerini nasıl düzelttiğini, değiştirmek dürtüsünden nasıl kurtulamadığını yazarlığında da fark etmektedir. Tiyatro yazarlığında da bu düzeltme işini oyunun son provalarında yapmaktadır. Bu mesafe kazanma, kendi ürününe bu nesnel bakış, ona göre nesirde daha da güçtür:

"Nesir, zamanın akışı içinde insanı alıp götürür ve uzaklaştırır. Kendimi o akışa bırakmaktan başka çarem olmaz. Bir fikrin zeminini sağlamlaştırmayı hep ihmal etmişimdir. [...] Yazılmış olanı onaylamaktan daha güç şey yoktur, işte beni durmadan düzeltmeye, hep bir daha bir daha, hep son defa düzeltmeye zorlayan tashihten nefret etmem bu yüzden. Gerçi bir tabloda da yine esas önemli olan değiştirilebilirliğidir, ama doğrudanlığı sayesinde resim, zamanın dışındadır ve bu yüzden de hep kontrol altındadır." (Konuların, s.29)

Dürrenmatt, yazarlığını, nasıl yazdığını, konularını anlatırken çoğu kez resim çalışmalarının ilerleyiş süreciyle bağıntı kurar. *V. Frank* başlıklı tiyatro eserinin ortaya çıkış serüvenini mesela şöyle anlatır:

"Bir konunun formülünü kafama koyduğumda asla bir özet yazmadım, aynı resimlerimden ve kara kalemlerimden önce bir taslak ya da çalışma yapmadığım gibi. Yazıda sık sık işi azıtmam çalışmayı güçleştirir. Ama hayal gücü yalnız çağrışımla işe koyulmaz, tersine her şeyden önce diyalektik çalışır, yani Kant'ın kastettiği anlamda. O, diyalektiğe yalancı felsefe demez miydi? Çünkü yalnız diyalektik, deneye yeterince dayanmadan bilgilere ulaşmak ister ya." (Babil Kulesi, s.36)

Yukarıdaki satırlarda dile gelen yazma serüvenini özel olarak "konular"ının yazımında izlediği yola indirgediğinde şu formüle rastlıyoruz: "Yaşantı-hayal gücü ve konu arasındaki ilişkiyi, hayal gücünün bir dramaturjisini keşfetmek için ararken, otobiyografik şeyler kendiliğinden su yüzüne çıkıyor." Dürrenmatt, bu formülü *"Konular*'ın oluşumu"ndan söz ederken ortaya koyar. Gerçekten de onun *Stoffe* adı altında topladığı ve yaratıcı

yazarlığının, yaşadıkları ve okuduklarının ürünü oluşunu sergilediği eserinin kurgusu bunu doğrulamaktadır. Çocukluğundan başlayarak okuduğu ve etkilendiği kitapları anarken kâh eleştirel tutum gösterir kâh olumlayıcıdır. Çocuklukta okunacak kitaplar, büyüklerce belirlenmiştir: Bunlar mesela *Christelli, İki B* ve *Heidi*'dir. Oysa kendisi *Nibelungen* destanını, *Kara Örümcek*'i okumak istemiştir. Keza, *Robinson Crusoe*'nun tadına varamamasında okulu sebep gösterir. Resimli Shakespeare seçkisini alt yazılarını okuyarak hayal gücünün yardımıyla anlamaya çalışmıştır. Öğretmenin istediklerini değil okulun "aforoz ettiği" kitapların çoğunu okuyup bitirir. Babasından, annesinden farklı olarak kendisinin "kötü bir öğrenci" olduğunu öğreniriz. Gördüğü filmlerin Hıristiyanlık övgüsü içerdiğinden, sonraları da sinema tutkusu olduğundan söz eder; Cafe'de okudukları ise Nietzsche'dir, Aydınlanmacı Alman yazar Lessing'dir, Wieland'a tutkusunun o ilk gençlik yıllarından geldiğini belirtir. Oysa o sıralar "yuttuğu" Hebbel'i şimdilerde güncesi dışında çekilmez bulmaktadır. Edebiyatın dışında hoşlandığı güzel sanat henüz müzik değildir; ama "deliler gibi resim yapıyor, çiziyor"dur. O yılları sıradan bir ortalama dönem olarak anar. Tek zenginliği hayal gücü olmuştur. Çocukluğu ve ilk gençliği köyde geçmiştir, ama şehirle de "baş edememiş"tir:

> *"[...] birbirimizi itip durduk, içinde labirentte ilk yıllarda dolaşan bir minotaurus gibi (çıkmazda bulunduğunu anlaması, gerçi eğer anladıysa yıllar sürmüştür) gezip durdum, ne ben şehirden anlıyordum, ne de o benden."* (Konularım, s.40-41)

İlk gençliğinin, ergenlik öncesinin "yarı bilinçli" anılarının aslında yanıltıcı olduğunu, "sanki yedi tepenin ardında sağlam bir dünya varmış" hissini uyandırdığını öğreniriz. Şehirde karşılaştığı güçlüklerin aslında o dünyada hazırlandığının bilincine sonradan varmıştır. Aynı şekilde "sonraki zamanın motifleri ve konuları" da o zaman hazırlanmıştır.

Konularının, motiflerinin izini sürerken zaman fenomenine eğilir Dürrenmatt. Dünyanın, evrenin oluşumu, geçmişi, insanın geçmişi üzerine kafa yorar. "Ancak geçmiş, bizi imgelere ulaştırıyor," derken tarihin geçmişi ayakta tutmaya çalışırken bunu somut değil; ancak soyut halinde ortaya koyabildiğini söyler. Salt belgeleme olsaydı sonsuza kadar gelişen bir kütüphane oluşturması gerektiğini düşünür. Şimdinin ileri iletişim araçlarıyla insanın farklı bir gerçeklik ve yaşantı biçimine ulaştığını belirtir:

> *"[...] televizyon ve durmadan mükemmelleşen iletişim sistemimizce ayartılarak- sanki Vietnam savaşını bizzat yaşadım, hattâ ayda deneyler yaptım. Bugün böylesine kolay kandırıyoruz kendimizi, her şeyin içinde olduğumuza."* (Konularım, s.48)

Üniversite öğrenciliğinin dört yılı, İkinci Dünya Savaşına rastlamış, 1942'de yedek subay okuluna girmiştir. Burada ve bu yıllarda yaşadıklarını edebiyata taşımayı deneyişini "mecaz kurma" olarak adlandırırken "Tibet'te Kış Savaşı"nın ilk konusunun bu olduğunu belirtir:

> *"Tibet'te Kış Savaşı, benim ilk konumdur, daha ziyade özü bu olan birçok konu biriminden oluşur, aynı zamanda ilk*

odak motifimdir, ilk deneyiş, kendimi, kendimin ve ülkemin dışlandığı gerçekliğe, uydurma bir gerçek dışı aracılığıyla sokmak, bir dünya mecazı arayarak bir genel temsile cesaret etmek." (Konularım, s.51)

İkinci Dünya Savaşı'na katılmamış bir ülkenin, İsviçre'nin vatandaşı olarak üzerine bir görev yüklendiğini hisseder. Bu, yaşayabildiği dünyayı "irdelemektir, dünyanın karşısına dünyalar çıkarmak"tır, kendisinin "yaşamadığı konuları icat etmek"tir. "Tibet'te Kış Savaşı", işte bu niyetle ortaya çıkmış, "olayı olmayan bir konu"dur. Anlamsız dünyaya bir anlam arayışıdır. Bu, Dürrenmatt'ın kendi özel labirentinden yarattığı bir "dünya labirenti"dir. "Labirentin dramaturjisi"dir devam eden. O, bu devamlılıkta imgelerin tekrarını görür:

"Hayal gücünde yeni bir şey olmaz, bütün kurguların çekirdek kurgusu, bütün motiflerin çekirdek motifleri vardır. Her bir bireyin özelliklerini depolamış olan molekül zincirinin o karmaşık üç boyutlu yapısı bile hayal gücünde mevcuttur (yoksa keşfedilmezdi). Çekirdek kurgular, çekirdek motifler ve çekirdek imgeler herkesde ortaktır." (Konularım, s.55)

"Tibet'te Kış Savaşı"nın kompozisyonu Dürrenmatt'a Kafka'yı hatırlatır. "Onun da dünyası labirent gibidir," der. Onun da çocukluğunda kendi okuduklarını okumuş olacağını tahmin eder. Belki o da Platon'un mağara benzetmesinden etkilenmiştir. Bu benzerlik Dürrenmatt'a yazarları edebiyat tarihlerinde yıl sırasına göre değil, çekirdek motif ve imgelerine göre sınıflandırmanın doğru olacağını düşündürür. Edebiyat dünyası hakkındaki inancı, yazarların okuduklarından etkilendikleri

gibi, hatta bundan daha çok hayatlarında edindikleri izlenimlerin etkisi altında olduklarıdır. Okumayla kazanılanlar da o yazarların "edebiyat öncesi" izlenimleridir. Dürrenmatt, kendisinin labirent imgesini daha köyde yaşarken edindiğinden, bunu sonradan şehre taşıdığından, daha sonra edebiyat ve felsefe bilgileriyle güncelleştirip geliştirdiğinden söz eder. Bu imge ya da motifi nerede edindiğinin tespit edilebileceğini belirtir; ama kendiliğinden anlaşılır bir şey olmayan ise "dünyayı biçimlemek için ne diye bunu kullandığı"dır. Labirent, Dürrenmatt'ın hayat simgesi haline gelmiştir ve dolayısıyla yorumlara açıktır. Onun labirentinde Minotaurus pusuda bekler. Bu da kökü antik mitolojide olan bir simgedir. *Konularım*'da Minotaurus, ataları, doğumu, *Yunan Roma Mitolojisi Sözlüğü*'ne dayanarak ayrıntılı olarak anlatılır. Dürrenmatt, kendisinin dünyayı bir labirente benzetmesini daha sonra bizzat irdeleyerek adeta kendi poetolojisini yazar: Ayrıntılı efsane açıklamalarını çeşitli yorumlarla bağlar. Labirent ona göre "önce çift katlı bir hapishanedir." "Labirent bir cezayı anlatabilir" ama yine de kendisi "savaş patlak verdiğinde bir labirent tasavvur etmekle [kendini] bilmeden Minotaurus'la, labirentte yaşayan biriyle özdeşleştirmiş"tir. Dürrenmatt, bu labirent benzetmesini ya da semboliğini kurcalarken şu sonuca varır:

> *"O zamanlar dünyamı, labirent gibi anlamı çok bir imgeye sokmayı denemekle ben, gerçekliğime anlamı çeşitli olan bir cevap veriyordum. Böyle yapmakla acaba özellikle siyasette tek anlamlı cevaplar arayan bir çağda çok anlamlılığa kaçmadım mı sorusu hemen aklıma geliyor."* (Konularım, s.63)

Bir başka yorumlama imkânı, labirenti psikanalizle açıklamaktır ki Dürrenmatt bunu benimsemez. Bu durumda motiflerin soyutlamalarla eridiğini, çok anlamlılığın kalmayacağını düşünür:

> *"Her insan özel bir dramdır, ister komedi ister özel bir trajedi olsun, muhtemelen her ikisi birden; insan, yalnız bireyliğe izin veren bir karmaşadır, mesela labirent örneğine dönmek gerekirse Minotaurusluklar, bu yüzden benim 'gerçek dünya tarihi' anlayışım, o da labirentimsidir."* (Konularım, s.64)

Kurmaca "Tibet'te Kış Savaşı" metnin bu ve benzeri poetolojik açıklamalarından sonra başlar. *Konularım*'ın başlıklı ikinci metni olan "Ay Tutulması"ndan önce de yine Dürrenmatt'ın öz yaşam hikâyesine devam ettiğini görürüz. 12 Ekim 1975'te Bern'de bir hastaneye yatırılışı ile başlayan bu satırlardan Dürrenmatt'ın hasta yatağında da "felsefi ve bilimsel" kitaplar okuduğunu, resim yaptığını öğreniriz. Bern'de şehir içindeki izlenimleri onu yine kendi uğraşılarının önemi, daha doğrusu önemsizliği konusunda kuşkuya düşürür:

> *"Acaba ben beni biçimleyen dünyayla, kendimi şimdi içinde bulduğum dünyayı hâlâ bir şekle sokabilir miyim, ona en azından meramımı anlatabilir miyim, çünkü bu dünyaya benim Atlas'larım, labirent'lerim ve Minotaurus'larım ne ifade ediyordu ki?"* (Konularım, s.130)

Buna cevap ararken canla başla kendini verdiği edebiyat ve resimle dünyayı hikâyelere ve figürlere dönüştürerek değiştirmek, *Konular*'ına konu aramak, kendisini de güldüren bir "çılgınlık" gibi gelir. Güldüğü şeylerden

biri, şartların onu bu duruma düşürmesi, ayrıca geçmişteki beniyle şimdiki hali arasındaki farktır. "Ay Tutulması" başlıklı bölüme geçerken "Kış Savaşı"nın sembolliğiyle yaşadıklarını şu sözlerle değerlendirir:

> *"[Biz] labirentten kurtulamayız. Bir kere karşımıza çıkan konu bizi bırakmaz. Onun çekim gücüne tutsak oluruz."* (Konularım, s.132)

"Ay Tutulması"nda 1975'ten sonraki yaşam öyküsüne devam etmek yerine tekrar eskiye döner. Din adamı olan babasından, annesinden söz eder. Ardından, babasına hayal gücüyle isyan edişini, onu şimdiki yalnızlığının sebebi saymasını anlatır. Kendisini annesinin, babasının dünyasından soyutlar; ama onların dindarlığına akılcı dünya görüşüyle karşı çıkma gücüne ulaşmadan "akıl dışına giden yolu" seçer ve Hitler'den yana tavır alır. Gençliğinin dünyasını geriye bakışla değerlendirdiğinde o dünyanın "kafaca üstesinden gelinebilecek" gibi olmadığına karar verir. O dönemin yetişkinleri de Faşizmin üstesinden gelememişlerdir. Dürrenmatt, o zamanın gözüyle bakıldığında, Faşizmle Komünizm açısından bakıldığında onların da "inanç" olarak bir çeşit din özelliği taşıdığı görüşündedir:

> *"Her iki din, hem komünist hem faşist, ortak özellikler göstermektedir ve asıl bu ortaklık, onları ilerde birbirine yaklaştırmak üzere, geçici olarak birbirinden ayırır: Meselâ Manikeizm'leri, ışığın karanlıkla savaşı hakkındaki gnostik tasavvurları; komünizmde özgürlük dünyası ihtiyaç dünyasıyla savaşır, Nasyonal Sosyalizmde iyi ırk, kötü ırkla."* (Konularım, s.147)

"Ay Tutulması", Dürrenmatt'ın din ve siyaset hakkındaki görüşlerinin ayrıntılı açıklamalarını içerir. İlerleyen sayfalarda İsviçre'nin siyasi doktrinler karşısındaki tavrına eleştiriler var. İsviçre'nin "iki kat tedbirli" davranışı, "cesaretin suç", cesaretsizliğin devlet mantığı olduğunu belirterek şöyle der:

> *"Bizi korkaklığımız kurtarmıştır, cesaretimiz değil. Cesaret bizi belki de mahvederdi."* (Konularım, s.156)

Gençlik döneminde olgunluk sınavı hazırlığı sırasında bir fizikçiden ders alırken fiziğe ilgi duymaya başlar, hatta bu fen bilimiyle büyülenir. "Kesin kavramların anlamı"nı fark eder. Onun deyişiyle bu, "insana tamamen bağlı bir hakikat değil, tersine yalnızca akıl sayesinde var olan insani bir hakikat"tir. Fizik ve matematikle daha önce yoğun olarak ilgilenmediğine pişmandır. Lisede Yunanca-Latince derslerinin ağırlığını eleştirir. Üniversitede edebiyat ve sanat tarihi okumaya ikna edilir. Okuduğu ve etkilendiği yazarlardan söz eder. Dürrenmatt, yaratıcılığının başat konuları üzerine yazarken hayat hikâyesinden pasajlar katışını, konularının oluşumunu denetlemenin güçlüğü ile temellendirir:

> *"Çoğu zaman bunlar, bilinçaltındadır, görünürde o hatıralarla hiç ilgili değildir. Ben, düşüncemin gelişimini, yazılmamış [...] konularımın tarihi aracılığıyla sergilemek isterken [...] yaşantı-hayal gücü ve konu arasındaki ilişkiyi, hayal gücünün bir dramaturjisini keşfetmek için ararken, otobiyografik şeyler kendiliğinden su yüzüne çıkıyor."* (Konularım, s.166)

Tiyatro eserlerinin başkalarınca kendi kastettiği anlamdan farklı algılandığını *Babil'e Bir Melek İniyor*'un pro-

vaları sırasında anlar; çünkü eserde bir hiciv görenler, Dürrenmatt'ın Wedekind ve Sternheim izinde olduğunu düşünürler. Bunlar, "özellikle, yazmayı her şeyden önce bir üslup, bir dil meselesi olarak algılayanlar"dır; oysa kendisi yazmayı "düşünmenin özel bir ifadesi" olarak görmektedir. Tiyatrosunun etkisini, şöhretini "tesadüf"e bağlar: "Tiyatro yazarı olarak ben kaçınılmaz bir yanılgıydım," der.

"Ay Tutulması" (1981), *Konularım* içinde "Tibet'te Kış Savaşı"ndan farklı olarak Dürrenmatt'ın hayat hikâyesi pasajlarının ortasına değil, bunların sonuna yerleştirilmiş bir kurmaca metindir ve ana motif yönünden yazarın *Yaşlı Bayanın Ziyareti* başlıklı tiyatro eseriyle benzerlik gösterir. O eserde Amerika'da zenginleştikten sonra öç almak için memleketine dönen bir yaşlı kadın ve karşısında para uğruna adam öldürmeye hazır vatandaşlarının öyküsü dram konusuyken "Ay Tutulması"nda Kanada'da zenginleştikten sonra Cadillac arabasıyla doğum yeri küçük Flötinger köyüne dönen öç almaya yeminli Walt Locher ile para karşılığında onun öcünü almaya, Mani'yi öldürmeye razı olan vatandaşlarının öyküsü işlenir. Öldürme işinin "dolunayda gerçekleşmesi" gibi tuhaf bir şarta bağlanması gibi Mani'nin de bunu kabul etmesi öykünün tuhaflıkları arasında sayılabilir.

Konularım'da üçüncü başlık "Asi", otuz sayfalık bir anlatı iken bunun yalnızca on sayfası kurmaca bir öyküdür. Dürrenmatt kitabın tümünde olduğu gibi, hatta öbür bölümlerdekinden çok daha yoğun ve derinlikli olarak bu kurmacada yer alan "konu"nun oluşumunu, kökenini irdeler. Hayat hikâyesinin üniversite yıllarını kapsayan döneminde Alman edebiyatının Klasisizm ve

Romantizm akımı yazarları başta olmak üzere Kleist'ı, Grabbe ve Hebbel'i tekrar tekrar okuduğundan söz eder. Alman edebiyatı derslerini Prof. Fritz Strich'den almıştır. Hocanın verdiği bir karşılaştırma ödevine önce itiraz etmiş; ama sonra haksız olduğunu anlamış ve edebiyat öğrenimine mal olan ilkeyi öğrenmiştir:

> *"Bir eserin kalite değeri objektif, bilimsel tesbiti mümkün bir gerçek değildir, edebiyat bilimi belki de gerçekten ancak kurgu araştırmalarına dayanıyor."* (Konuların, s.215)

Para sıkıntısı içinde süren öğrencilik yıllarında resim merakı Walter Jonas'ı tanımasıyla yeniden güçlenir. Onun derslerine dinleyici olarak katılır, sohbetinden etkilenir. Jonas, Batı filozoflarının özne-nesne bölünmesine takıldıklarını, kendisinin Hint ve Çin düşünürlerini beğendiğini söylüyordur. Geniş bir çevresi olan bu ressamın yanında katıldığı toplantılarda o kıtlık yıllarına, ikram edilen kahve ya da içkiyi nasıl zevkle içtiklerinden söz ederek değinir. Jonas sayesinde Alman Ekspresyonistlerini tanır, Heym ve Kafka'nın adını duyar. Kitapları o günlerde bulunamayan bu yazarları Jones'tan öğrenmekle ona çok şey borçlu olduğunu sonradan anlar Dürrenmatt. Öyküler yazmaya başladığı yıl, 1942, yer ise Zürih'tir. Kolay yazmayışını, Almanca'nın bir İsviçreli için yalnızca yazı dili olmasına bağlar. 1942-43 kışında yoksulluk ve soğuk, onun asi mizacını körüklemiştir. "Asi" başlıklı uzunca bir roman yazmayı planlar; ama ancak birkaç sayfadan ileri gidemez, yine "dil yetersizliği"ni sebep gösterir. Klasikleri okumanın yetmediğinden söz eder. Thomas Mann'ı da "burjuva dünyası" yüzünden itici, Hesse'nin burjuva dünyasına baş-

kaldırışını "taşralı" ve "pek masumane" bulur. Kendi hayal gücü ise "iyice radikal"dir. Dil yetersizliği içinde kendini boşlukta hisseder:

> *"Boşluktayım, yazma yeteneği olmayan bir yazarım, aynı kendimi resim yapma yeteneği olamayan bir ressam hissettiğim gibi. Âsi'den geriye kalan, bu yüzden ancak sanki hikâyeyi yazmışım gibi çoğu zaman yoğun olan anıdır; belki de şu nedenle: Bu hikâye 'Kış Savaşı'ndan daha kişiseldi. Onda bir dünya semboliğine ulaşmayı deniyorduysam bunda önemli olan, fark etmeden kendi perişan halimi dile getirmekti."* (Konularım, s.221)

O yılların yoksulluğuna, zor şartlarına bir de hastalık eklenir. Ateşler içinde kıvranırken bile yazacağı roman grotesk sahneler halinde onu bunaltıp durur. Mesela "Asi"de kadın kahramanlar olsa nasıl olur, siyasetçiler kızları ya da karıları aracılığıyla "A" ile ilişki kursalar neler olur gibi kâbuslardır bunlar. Öte yandan okuyup etkilendiği Avusturyalı kültür felsefecisi Rudolf Kassner'in kitabının ve buradaki "dört boyutlu", "Öklit mantığı dışında" dünyanın yarattığı "grotesk estetik" anlayışı da "Asi"nin oluşum sürecine girer. Dürrenmatt, Kassner'in kitabı ile yazma hazırlıkları içinde bulunduğu romanın ortak yanının "metot" olduğunu belirtir. Kassner de kendisini ilgilendiren şeyin nesnelerin sebebi değil, anlamı olduğunu söylemişmiş. Belirsizlik ilkesini olduğu gibi aynı motifini de sık sık kullanacaktır yazarımız. "Asi" başlıklı bu romanı en azından öykü olarak ortaya çıkarmayı umar. Bütün bu hazırlık serüvenini kaleme almakla "Asi" yazılmamış değil, yazılmış bir öyküdür âdeta. Dürrenmatt, durumunun da Avusturyalı kültür felsefecisi Kassner'in "çözümsüz problem"ine uydu-

ğunu düşünür. Kendisi, yalnız planlanmış başlangıcını ve planlanmış sonucunu kafasında saklayan kurmaca bir satranç oyuncusu gibidir:

> *"Çünkü gerçekte ben neyi uydurup neyi hazır bulduğumu ayırt etmeksizin hem az uydurmuş hem de az hazır bulmuştum."* (Konularım, s.224)

Dürrenmatt'ın "Konularım"da başardığı şey, bir yandan edebiyat araştırıcısı gibi, bir eserin (ki bu da kendi eseridir) oluşum sürecini irdelemek, öte yandan o kurmacayı yaratmaktır: Başka deyişle soyutu somutla yeniden kotarmak. "Asi"nin yazılma ya da yazılamama sürecini irdeleyişinde bu, âdeta doruğa ulaşmaktadır:

> *"Her şey belirsiz. Hafıza boşlukları. Yaşantılarımızı gerçeklikte, sanki taş ocağından kayaları çıkarır gibi alıyoruz, ilerde tekrar bir araya getirmek için. Sandığımızdan daha keyfi. Bu gerçeklik, bir günceyi bile büyük çapta değiştiremez. Hafızama gelince, onda eksik olan besbelli, olayların gerçek akışındaki süreklilik anlayışım; onlar egemen, zaman bakımından pek kolay karıştırdığım enstantaneler; oysa düşünce dünyam bana iyice tutarlı görünür."* (Konularım, s.224)

Eseri *Sayı ve Çehre*'den böylesine etkilendiği o kültür felsefecisi Kassner'le, davetine bir tren yolculuğuyla giderek ancak yedi yıl sonra tanışır. Ama arada bir de akıl hastalıkları hastanesi yaşantısı vardır: Hekim akrabası sayesinde doktor kılığında hastaların arasına karışır. Oradaki gözlemlerinin etkisi kalıcı olur: Herhangi bir, sıradan anekdottan farklıdır bu, "daha çok bir şeydir, daha anlamlıdır, groteskin estetiğinde özdeşleşme ilkesinin artık geçerli olmaması gibi." Bu izlenimler, yazarın *Fizikçiler* adlı eserinde edebiyat katına ulaşır.

Kassner'in ziyafeti sırasındaki sohbetinde adı geçen klasik Alman yazar Hamann ve filozof Kant'la ilgili anekdotlar, daldan dala geçişler, Rilke hakkındaki sert yargısı, v.b. Dürrenmatt'ı Kassner felsefesinin yorumuna, hatta doğrulamasına götürür. Brecht'i nasıl bulduğu kendisine sorulduğunda Dürrenmatt'ın cevabı, onu fazla doktriner bulduğudur. Özet olarak, sohbetine katıldığı Kassner, onu 'hayal kırıklığı'na uğratmıştır. Artık *Sayı ve Çehre* kitabındaki grotesk estetiği ilginç gelmemektedir. "Tanrının var olmadığını" kanıtlamaya kalkmasını Kant'ın Tanrı'nın kanıtlanamayacağını kanıtlayan Schiller'inkiyle karşılaştırır. Keza onu Kierkegaard'la karşılaştırdığında fark, "dinsel olanla şüphe arasındaki diyalektiktir," der. Hegel gibi Kassner'in de salt mantıkçı olduğu, ama Hegel'in Aristotelesçi, Kassner'in Aristoteles'i savunsa da Aristotelesçi olmayan bir mantıkçı olduğu görüşündedir. Keza Kassner'in sistemle düzeni özdeşlikte birleştirmesi, bireyselliğin sistemle düzen arasında fark yarattığını, kavram olarak sistemle düzenin özdeş, görüşün ise farklı olduğunu belirtir. Dürrenmatt'ın daha net formülü ise şöyledir:

> *"Bir sistem, akılcı, böylece de bütüncül bir kavramdır; buna karşılık düzen duygusal ve böylece de bireysel bir kavram sunar. Siyasetle ilişkilendirildiğinde: Sistem olarak devlet, bir kurumdur, düzen olarak ise bir vatandır."* (Konularım, s.231)

1967'de Büyük Kremlin Salonu'nda toplanan Yazarlar Kongresi'nde edindiği izlenimler, Dürrenmatt'ı daha önceki Stalin ile Hitler hakkındaki görüşünü farklı formüle etmeye götürür:

"İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler'le Stalin arasındaki mücadeleyi iki din, yani bir mistik dinle bir dogmatik din arasında bir mücadele olarak yorumlamışsam, şimdi, Kassner'i düşünerek, bunu iki estetik yön arasındaki mücadele olarak görmeye daha yakınım." (Konularım, s.235)

Bu "estetik yön"le kastettiği ise her ikisinin "kusursuzluk peşinde" oluşudur. "Kusursuzluk ve çelişkisizlik ise estetleri kolayca içine çeker."

Dürrenmatt, okuduğunda etkilendiği, ama tanıştığında konuşma tarzıyla kendisini hayal kırıklığına uğratan bu Avusturyalı kültür felsefecisinin düşünceleriyle yazmak istediği "Asi"nin oluşum süreci arasındaki bağın ne olduğunu keşfetmek istemiştir. Bütün bu çabalara rağmen kafasındaki roman "Asi"nin gerçekleşmiş hali, o on sayfalık öykü, esas figür A.nın hikâyesi olarak planlanmıştır. Zengin bir tüccarın oğludur A.; ama babası o doğmadan ülkeden kaçmıştır. Babasının izini sürerken onun kütüphanesindeki kitapları okur, yabancı bir dili öğrenir. Adı belirtilmese de bu dilin Uzak Doğu dillerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Babası gibi o da bilinmedik bir ülkeye gider; orada karşılanışı ve dinledikleri, ülkenin bir devrim beklentisi içinde olduğunu gösterir. Sonra halk, beklenen asinin bu genç olduğuna inanır; onu isyanın kahramanı, bir kurtarıcı olarak görür. Ama esrarengiz olaylar A.yı gözaltına aldırır. Bir türlü mahkeme önüne çıkarılmaz, aklını kaybeder. Öykünün son satırları gösterir ki halkın ümit bağladığı bu sözde isyancı, ölüp gidince unutulur; ama halk hâlâ "yeni bir isyancı, ya da yeni bir hükümdar" beklemeye devam eder, hem de kuşaklar boyunca.

Dürrenmatt'ın tümü dokuz birimden oluşan *Stoffe (Konular)* eserinin ikinci yarısı, altı başlık altında ve

Babil Kulesi adıyla yayınlanmıştır. Önsöz yerine geçen satırlarda yazar, konularının hikâyesini yazmaya, daha doğrusu bunu denemeye 1969 yılında bir hastalık sırasında başladığını belirtir. Yazarlık hayatı çok daha önceleri (1942) başlamış biri olarak bu uğraş onu doğal olarak geçmişini ayrıntılarıyla hatırlama, irdeleme çabasına götürmüştür. Konularının oluşumunu ortaya çıkarmanın yirmi yılını aldığını bu önsözde belirtir. Yazdıklarını tekrar tekrar gözden geçirmek, düzeltmeler yapmak gerekmiştir. "Bir buluş, ötekini çağırdı; bir anı, bir başkasını ve bir çağrışım bir diğerini," der. Hatta yazılmamış konularının hikâyesini yazmayı da denemiştir, ki bunun da ayrı bir "kurgulama" gerektirdiğinden söz eder. Bu bence önemli ipucu niteliğinde bir ifadedir. Yani kurmaca eserlerinin konularını kökeni ve oluşumu içinde bir edebiyat araştırmacısı gibi araştırması, bir bakıma başlı başına bir kurmaca özeni ve sürecine dönüşmüştür. Konularının peşine düşmeyi de başlı başına bir mitoloji efsanesine "Babil Kulesi İnşaatı"na benzetir. Konularının ikinci kitabında altı metinden biri olarak yer alan aynı başlıktaki metnin genel başlık olarak seçilmesi boş değildir. Konuların bu son metinlerinde öne çıkanlarına değinirsek "zaman ve "ölüm"ün ilk safhalarda yer aldığını görürüz. "Karşılaşmalar" başlıklı metinde ilk cümle, hayal gücünün bizim öbür düşünce biçimlerimiz gibi apriori olmayıp aposteriori oluşunun ifadesidir. Konularının kökenine inmeyi amaçlayan Dürrenmatt'ın hatırlama nedir sorusuna cevap araması doğaldır. Şöyle diyor:

"Hayal gücü, şimdiyi kavramak için hatırlamaya ihtiyaç gösterir, geçmişin hatırası olmasa, şimdi, hiçlikten anlam-

sızca ortaya çıkıp yine hiçliğe gömülecek bir olay olurdu." (Babil Kulesi, s.11)

Hatırlama konusunda bir başka alıntı, onun günce tutmayla ilinti kurduğunu gösterir nitelikte. Unutmanın hatırlama için en önemli şey olduğunu ileri sürerek hatıranın süzüldüğünden söz eder. Hiç günce tutmayışının nedeni budur:

"Günce, zamanı esir alır, unutmayı engeller, hiçbir şeyi unutmayan insan, durmadan bilgilerle beslenen bir bilgisayar olurdu." (B.K. s.33)

Zamana ancak unutma sayesinde katlanabildiğini düşünerek hatırlama ile unutma bağıntısını şöyle açıklar:

"Her hatırlama, aşması gereken mesafe sayesinde süzülür. Çok net olsa da asla salt nesnel değildir, öznellik her zaman işe karışır." (B.K. s.34)

Dokuz bölümlük *Konular* kitaplarının temelinde zaten hatırlama, geriye dönüş vardır. Bu, bir anlamda kendini tekrarlama anlamına gelse de Dürrenmatt'ın yaşlılık eseri olma niteliğiyle salt geriye dönüş, yalnızca kendini biçimlemedir. Franz Kreuzer'le 1982 yılında bir konuşmasında bu bağlamda şunları söyler:

"[...] ben, aslında bir kere başladığım şeyi asla bırakamıyorum. Tekrar tekrar düşünmeye, o felsefe incelemelerime dönüyorum. Başlanılan her şey aynı zamanda bir geri dönüştür. Ve bu geri dönüş içinde konu yeniden biçimlendirilir. Geri dönüş yalnızca nostaljik bir şey değildir, tersine yarım bırakılmış ya da bütünüyle bırakılmış bir şeyin ele alınması, yeniden kendine mal edilmesidir." (Peter Rüedi, Dürrenmatt, s.28)

Konuların ya da düşüncelerin "yeniden" ele alınışında önemli bir özellik, bunlara artık yeni bir mesafeden bakıştır, bir bakıma da bakış açısının nesnelleşmiş halidir.

Konular'ın ikinci cildi olan *Babil Kulesi*'ne dönersek, burada zaman ve zaman kategorileri, hatırlama, şimdi üzerine söylemlerden başka "ölüm" belirgin bir konu olma özelliği gösteriyor. Eşinin ölümünü yaşayan, yaşarken de olayı içselleştiren, düşünce ve duygu bazında algılayan bir Dürrenmatt buluruz "Karşılaşmalar" başlıklı bölümde. "Bizler ölümü bastırıyoruz. Ona sık sık rastladığımız halde, sanki ölümsüz gibi yaşıyoruz," türünden özdeyişler gibi eşinin ölüme gidişini, ölümünü ayrıntılı bir şekilde işlemeye geçmeden evliliklerinin 31. yılını kutladıkları gece şahit olduğu köpek ölümünü, kendine bir çukur kazıp orada ölen köpeği anlatır. Bu, ailenin, en çok da karısının "sadık bekçisi" olmuş bir köpektir. Ölü köpeğin bıraktığı izlenim, Dürrenmatt için unutulmaz bir anı olmuştur. "Ölümsüz bir şaşkınlık" içindedir, "bir sonsuzluk gibi gelen an, bir ölüm anı"dır bu. An-sonsuzluk-zaman ve ölüm konularının zincirleme bir şekilde dile geldiği tablo, eşin tabutunu izlerkenki ruh halidir:

> *"[...] bir hayat sona ermişti ve cenaze geride kalanın da bir gün gideceği yere gidiyordu. Bir düzen gerçekleşiyordu. Ama yalnız görünürde. Dışarıdan. İçerden ise: Gerçek dışı olanda hareket ediyordu. Karımın ışık hızıyla her saniye içinde üçyüzbin kilometre, her dakika onsekizmilyon kilometre, her saat binden fazla kilometre benden uzaklaştığı tasavvurundan kendimi kurtaramıyordum, ama yalnız o benden uzaklaşmıyordu, ben de kendimden uzaklaşıyordum, biz ikimiz de ışık hızıyla düşüyorduk, birlikte hatıraya iniyorduk, sonra uzaklaşan yine bendim, zaman fırtına-*

sıyla savrularak. Ben istikbale doğru koşuyordum, o bana doğru gelecek yerde. Geri kalan şey, kristalleşmiş hatıraydı." (B.K. s.15)

Konularım'da olduğu gibi *Babil Kulesi*'nde de Dürrenmatt'ın okuduklarıyla karşılaşıyoruz. Ne var ki sonuncusunda okuduklarıyla bir hesaplaşma ağırlık kazanıyor. "Karşıya Geçiş" başlıklı metin, bir yıl belirlemesiyle başlar: 1943, yani Dürrenmatt'ın ilk gençlik yılları. Zürih-Bern arası gidip gelmeler, şehir manzaraları, kitaplar... Hayatını yine bir labirente benzetir, kendisi ise labirentte, laboratuarda olduğunu bilmeyen bir fare gibidir. Yanılmaları karşısında anne ve babasının çaresizliğini yine bu labirent motifiyle dile getirir:

"[...] çünkü bu fare için, kendi fare gerçekliğinin yer aldığı gerçeğe dayanmak imkansızdır, bu gerçeklik, fare olmayan, üstelik labirentte dolaşıp duran bu fareyi hem fareler hem insanlar için geçerli yasalar bulmak amacıyla seyreden, yalnızlaşmış insanları da içine alır; öyle ki bu, insan gerçekliği de labirentimsi olduğu için, iç içe geçmiş iki labirent, hattâ üç, dört ya da daha çok iç içe geçmiş labirentler olduğu için fareyi gözlemleyen insanlar da amirlerinin, onlar da kendi amirlerinin gözlemi altında bulunduğu için." (Babil Kulesi, s.19-20)

Hayatı böyle algıladığı yıllarda yazmaya çalıştığı gibi bol bol da okumaktadır. Alman edebiyatını hazmetme süreci, eleştirel gözle ve sık sık sözlüklere başvurarak ilerler. Jean Paul okumaları, "Hayran olmak isteyen bir İsviçreli gencin" okuduklarında zaman zaman tuhaflıklar, belirsizliklerle başa çıkma çabası içinde ilerler. "Okumak bir gizli dil olmuştu," sözü onun edebiyatı hangi gözle anlamaya çalıştığını çok iyi dile getirir. Jean Paul'da en çok

etkilendiği şey, onun *Avukat Siebenkaes'in Evliliği, Ölümü ve Düğünü* başlıklı eserindeki ölüm ve diriliş parodisidir. Buradaki çifte anlamlı cümleler çok hoşuna gider. Okuduğu başka kitaplarda kendisini etkileyen şeylerin nedenini arayıp açıklaması, Dürrenmatt'ın *Konular* başlıklı eserinde sık sık karşımıza çıkar ve bu eseri edebiyatçılar için ilginç kılar. İşte "Karşıya Geçiş"te "okurken ya da görürken" hayran olduğumuz şeylerin hafızamızdaki nedenini şöyle açıklar:

> *"Çünkü orada üretilmişlerdir ve özel hale gelmişlerdir, metinden ziyade bizim artık metinde de tekrar bulamadığımız ve tekrar okuduğumuzda ya da tekrar sahnede gördüğümüzde çok sık dinlenmiş bir senfoni gibi bizi hayal kırıklığına uğratan şeye dönüşmüştür: Ama ben sık sık motifler bulurum, tekrar tekrar okurum, ister keyiften ister vicdan azabından olsun [...] Büyük büyücü ustası sanki onları bana gizlice iletivermiştir."* (B.K. s.23)

Edebiyatta, yazarın yazarlardan etkilenebilmesini ise onların, kendisinde "varoluşsal problematiğine çağrışımlar uyandırması"na bağlar.

Jean Paul'un "yazılı olan her şey"i yazmak için "malzeme" olarak kullanışını, "bulup çıkarmakla sahiplenmek"le açıklar; ama öte yandan Jean Paul'u "baş edemediği" için hafızasını sık sık meşgul eden bir yazar olarak anar. Onun, yani eserlerinin çağrıştırdığı coğrafyalarda, gezilerde kendi eserlerinin çekirdeğini keşfetmesi de bu etkinin derinliğini gösterdiği gibi Dürrenmatt'ın *Konular*'ında izlediği çözümleme yöntemini de sezdirir. *Meteor*'u ve *Fizikçiler*'i yazma niyeti çeşitli edebiyat ve coğrafya çağrışımlarına dayanır mesela.

Bern Üniversitesi'nde esas branş olarak felsefe, zorunlu yardımcı ders olarak psikoloji okuyan Dürrenmatt, Kant'la ve Kierkegaard'la özel olarak ilgilenir. Kant'ın "Salt Aklın Eleştirisi"ni, dil eleştirisi ve kavram eleştirisinin temellerini attığı için ve "bilmekle inanmayı birbirinden kesin olarak ayırdı[ğı]" için beğenir. Kant'a daha sonra geri döndüğünde ise keşfettiği şey, Kant'ın "bir başarısızlığın felsefesini ortaya koymuş" olmasıdır:

> *"Benim için önemi işte asıl burada. Aşılması imkânsız bir set çekmekle, çözümsüz bir problem ortaya koymaktadır, cevapsız bir soru sormaktadır. Nesnenin kendisi [kendinde şey]hakkında her soru cevapsızdır. [...] Kant labirentin çıkış yolunu duvar örerek kapatmıştır, yalnızca 'duvardan atlama' söz konusudur."* (B.K. s.91)

Dürrenmatt, Kant'la Kierkegaard arasında bağ kurar ve onun "inanç diyalektiği"ni, "dinî Egzistansializmi"ni Kant doğrultusunda görür. Labirent motifine ya da metaforuna dönerek Kant'ın insana "labirenti kabullenmeyi" öğrettiğini, labirentten bilgi yoluyla çıkılmayacağını anlayan insan için inancın devreye girdiğini belirtir. Dürrenmatt felsefe öğreniminden sonra da Kierkegaard'la ilgilenmeyi sürdürmüştür. *Konular*'ı kaleme alırken söylediği şudur:

> *"Kierkegaard olmadan benim yazarlığımı anlamak mümkün değildir."* (B.K. s.92)

Kierkegaard'daki "ölümcül hastalık", "korku ve titreme" ve "bunalma" kavramlarından "kalıcı biçimde" etkilenmiştir. Üniversitede felsefe tez konusu olarak "Kierkegaard ve Trajiklik"i seçmiş ve çalışma sırasında Kierke-

gaard'ın dramaturji açısından Lessing'in öğrencisi olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Lessing'de dramaturjik görülenin kavramlar değil, "pozisyonlar" oluşunu belirtir. Kierkegaard'ın insanının, inanç sayesinde trajik olandan ve aynı zamanda ahlâkça anlaşılır olandan kurtulduğunu belirttikten sonra kendi felsefesine dönerek şöyle der:

> *"[...] ben hâlâ isyan ettiğim labirentimsi bir dünyada tutukluyum. (Benim isyanım bireyin isyanıydı, toplumsal değildi, birey ancak kendine karşı isyan ederek onun sayesinde kendini anladığı için anlamsız olmayan bir tutumdu. Öznel bir isyandı bu ve bu niteliğiyle gerekliydi, oysa nesnel toplumsal bir isyan, salt politik açık seçiklikler için kendini kurumsal olarak haklı gösterebilir [...])"* (B.K. s.93-94)

Felsefe öğreniminden sonra yazmaya başladığı *Kent*'i bu düşüncelerle yazdığını öğreniriz. Platon'un *Politeia*'sını, Dante'nin *Cehennem*'ini etkilendikleri arasında sayar. İkinci Dünya Savaşı'nın kendisi için politik-ideolojik değil "varoluşsal-sanatçı bir problem" olduğunu, o felaketin aynı zamanda "Alman kültürüne ait" olduğunu düşünmüştür. Çocukken savaşı medyadan izlerkenki halini Platon'un mağara benzetmesine benzetir. Bunu, dünyayı sanat katında edebiyat ve resim alanında işlemek için bir yol bulmuş olmayla bir tutar. Benzetmelerin tek değil çok anlamlılığı üzerinde durur. Felsefe onun yazarlığının olgunluğudur ve felsefe öğreniminden sonra da sürmüştür:

> *"Durmadan zaman zaman, o sıralar cebelleştiğim filozoflarla cebelleştiğim gibi (mesela Hegel'le), Platon'la tekrar tekrar uğraşırım. [...]keza Kierkegaard'ın Arestophanes, 'Bu-*

lutlar'daki Sokrates'in tasvirinde hakikate en çok yaklaşmıştır tezi ile de." (B.K. s.97)

Dürrenmatt, "Sokrates'in Ölümü"nü bir tiyatro eseri olarak planlamışsa da yarım bırakmıştır; ama *Babil Kulesi*'nde yer alan "Sokrates'in Ölümü" başlıklı öykü Platon ve Sokrates'le, onların hayat hikâyesiyle ilgilidir. *Babil Kulesi*'nin anlatı dokusu, konudan konuya atlama şeklindedir. İşte "Sokrates'in Ölümü" öyküsünün hemen ardından, yeni bir başlığa gerek duymadan kendi yazarlık serüveninin en başlarına, 1944 yılına döner. Askerlik hizmetinin devamı sayılacak bir görevde öğle paydosunda Goethe okuduğundan söz eder. Onun *Edebiyat ve Hakikat (Dichtung und Wahrkeit)* eserine hayran olur. "Goethe, dilini gözlemle geliştirmiştir, Schiller gibi düşünceyle değil," der. Keza onun tasvirde usta, buluşta zayıf olduğunu düşünür. *Dichtung und Wahrheit*'ın iddialı yanı, ona göre "bilinçsizce klasisizmdir" ki bu da hafızadan silinir ve sanki sırf anlatma tadıyla oluşmuş gibidir, der. Goethe'yi okurkenki haline dönerken Almanca'yı sonradan öğrenen biri gibidir. İsviçre'nin, iki dünya savaşından sonra kendini Almanya'dan dil bakımından da soyutlamış olduğunu düşünür. Kendisi İsviçre Almancasıyla büyümüştür. Almancaya mesafeli duruşunu burada da yineler. Alman edebiyatından eleştirel gözle okudukları Hölderlin'dir, Heym, George, Trakl, Brecht'tir. Okuduğu, etkilendiği, dillerine, anlatımlarına dikkat ettiği Alman edebiyatının düşünürleri, şairleri ve yazarları Dürrenmatt'ta "ümitsizce çökmüş bir kültüre ister istemez bağlanmış olma" duygusunu uyandırır:

"Kendimi, kaleme almaya yetersiz bulduğum konuların çevresinde dolaşır görüyorum, sebepse çok basit: Artık yazmak da bana anlamsız geliyordu, bilir miydim ki asıl bu anlamsızlık duygusu, yine de yazmanın pek az sebeplerinden biridir." (B.K. s.129)

Alıntıladığım bu sözler, Dürrenmatt'ın 9 kitaplık *Konular*ının epigrafı olabilir niteliktedir. "Ev" adını vermeyi düşündüğü bir öykü yazmak arzusunun o günlere rastladığını söyler. Bu, kendi deyişiyle ilk simgesel öyküsü olacaktır. Sekiz sayfalık bu öykü, tezini hazırlamakta olan bir matematik öğrencisi ile arkadaşı kızıl saçlı bir tıp öğrencisinin kısa bir yürüyüş sırasında yaşadıklarını anlatır. Büyük babasını ziyarete gitmek isterken matematik öğrencisinin yaşadığı tesadüflerden biri, yoksul bir odada kendi buluşunu ona açıklamak isteyen biridir. Arduvaz bir levhanın üstünde piller ve tellerden oluşma bir osilografla "zaman tuzağı" kurma peşindedir:

"[...] vahşi, anlaşılmaz semboller, zaman, düpedüz tek boyutlu bir şekilde ışık hızıyla akıp giden var olan en küçük birimlerden, partiküllerden oluşmaktadır. Bu zaman birimleri çift boyutlu olarak enerjiyi, üç boyutlu olarak maddeyi, dört boyutlu olarak mekânı temsil etmektedir. Eğer bir zaman partikülünü, yalnızca birini yakalamak başarılırsa, zaman duracak, ebedîyet başlayacaktır." (B.K. s.135)

Matematik öğrencisi genç, tıpçı arkadaşının sevgilisinin yıkık dökük evinde geçirdiği cinsel doyumla sarhoş olmuştur ve kendini dışarı attığında koridorda kıskanç kör birinden yediği maşa darbesiyle ölür. Bu kısa öykünün felsefi açılımı üzerine araştırmalar yapıldığına da işaret etmek isterim.

"Vinter" başlıklı bölümde önce "Vinter"i yazarkenki durumunu anlatır Dürrenmatt. Felsefe öğrenciliğinin son sömestirindedir. Almanya'nın "hüküm giydiği", İsviçre'nin ise "hem suçsuz hem suçlu" sayıldığı, ama "paçayı kurtardığı" dönemdir söz konusu olan. Ama dinî bir anlatı olarak nitelediği "Vinter"i, o yıllardan ancak elli yıl sonra yazdığını, çünkü konunun olgunlaşma dönemine ihtiyacı olduğunu söyler. Bu anlatının temelini ise şöyle özetler:

> *"Bir adam, hiç gelmeyen bir mahkemeyi bekler. Bu sorunsaldan Hıristiyanlık doğmuştur. Düşüncem ve ona bağlı olarak yazışım, onunla çekişmem sırasında gelişti. Kierkegaard'a ilgim bu yüzdendir, ama Karl Barth'a ilgim de öyle."* (B.K. s.141)

Büyük bir yazar ve parlak bir polemikçi dediği Barth'ın çözümleyici gücüne hayrandır. Karl Barth (1886-1968), İsviçreli bir teologdur. Onu Kierkegaard ile Luther arasına yerleştirirler. Hıristiyanlığın "tanrı-insan" görüşünü irdelemesiyle ünlüdür. Diyalektik teolojinin önde gelen şahsiyetlerinden biri olarak bilinir. Kilise dogmatiği konulu 14 ciltlik eserini tamamlamaya ömrü yetmemiştir. Barth'ın *Dogmatik* başlıklı eserini Dürrenmatt kurmaca olarak nitelerken, Vaihinger'in kurmacacılık görüşüne yaklaşır. 1852-1933 yılları arasında yaşayan Alman filozofu Vaihinger, Kant araştırmaları cemiyetinin kurucusu olup felsefesinin temeline, düşünme gücünün, mevcut olanı salt kuramsal işlemler yardımıyla kavrayamayacağı tezini koyar. Vaihinger'e göre önemli olan, yararlı, hayatı destekleyici kurmacalar üretmektir. Bu kurmacalar sanki hakiki imiş gibi algılanır. Vaihinger, bu nedenle "Fiktionalizm" (Kurmacacılık) felsefecisi olarak

anılır. Dürrenmatt, Vaihinger'in "kurmaca, hakikate daha çok yaklaşmak için vardır," görüşüne Wittgenstein'ın sözünü ekler: O, demiştir ki "Benim cümlelerim, beni anlayan kişinin onları sonunda onlar sayesinde -onlara dayanarak- onları aşınca saçma olarak anlamasıyla insanları aydınlatır." Dürrenmatt da kendini, "üstünde tırmandıktan sonra merdiveni atan" olarak görür. "Vinter"i yazma süreci uzun sürmüştür. Barth'la tartışmalar Dürrenmatt'ı ateist yapmıştır. "Hıristiyanlıkla çekişmesi" ve sonra Barth'ın etkisi, "Vinter"e başlamaya itmiştir onu. Dinin siyasetin elinde uğradığı değişiklikleri, ateist avını, grotesk sahneler halinde işleyen ve zaman zaman bir polisiyeye dönüşen bu öykü, 12 sayfa sürer ve ardından yine başlığın devamı olarak yeni bir paragrafla Dürrenmatt, üniversite öğrenciliğinin düşünce dünyasını anlatmaya koyulur. Yirmi beşindeki genç, yazar olmak için yola çıkmışken ressam olmaya da niyetlenmiş olabilir, "babasının inancına karşı o anlamsız isyana son vermeye karar verse de durum vahimdir," birkaç saniye içinde geçirdiği kararsızlığı kaleme alma deneyiminin güçlüğünü anlatmaya koyulur. Anlattıkları, "Vinter" öyküsünden önce adını andığı düşünürlerin hakikilik, kurmacacılık üzerine görüşleriyle cebelleşmesi gibidir. Kendi düşüncesini "konu" yapmanın doğuracağı güçlükten söz eder:

> *"Ama o karşı tarafa koşma olayının açıklanamazlığı, kendini koruyor, o zamandan beri bütün bu soruların cevabı, benim yazdığım ya da yazmadığım konulardan başka bir şey değildir, çünkü başkaca cevap yoktur; ne ben neyim sorusuna, ne derdim nedir sorusuna, ne de inancım nedir sorusuna."* (B.K. s.169)

Sokrates gibi "bilmediğini bilen" bir insan olarak niteler kendini. Objektif olmanın ancak kendini konu etmek dışında mümkün olacağı sonucuna varır. "Felsefeden çıkıp kendi inancına koşan bir insanın tek önceliği, yanlış anlaşılmakmış, üstünde bir şeyler inşa edilebilecek tek kumsal," "Vinter"in son cümlesidir.

Babil Kulesi'nde yer alan "konular"ın sonuncusu "Beyin", "Vinter"de geçen "[...] en harika şey insan beyniymiş, tanrıyı düşünebilen beyin tanrıdan daha harikaymış" sözlerinde yer alır. "Beyin"in ilk cümlesi ise şöyle:

> *"Eğer modern kozmoloji, dünyanın bir hiçlikten, içinde yalnız evrenin madde ve enerjisinden değil, onun zaman ve mekânın sıkışıp toplandığı boyutsuz bir noktanın patlamasından meydana geldiğini tasavvur ediyorsa,*
> *ki bu yalnızca matematiksel bakımdan mümkün bir kurgudur, biz de bu salt varsayımsal nokta yerine, salt bir beyin tasavvur edebiliriz."* (B.K. s.173)

Dürrenmatt'ın tasarladığı beyin, dış dünya olmadığı için dış dünya fikri olmayan bir beyindir ve evrenin bu haline ulaşmak için 16 milyar yıl zaman harcadığı gibi bu beyin de o kadar zamana ihtiyaç gösterebilir. Dürrenmatt'ın tasavvur ettiği şey, insan beynidir ve bunda duygular önceden programlanmıştır. "Zaman", beynin gelişmesi için elzem bir şey olarak sürekli anılmaktadır. Duyguların sebebini aramaya başlaması, düşünceyi doğurur. Sonra sayıları keşfedecektir. Beynin çeşitli gelişim evrelerini ve bunları nasıl tasavvur ettiğini de anlatır Dürrenmatt. Sonra bu dünyanın "metafizik zırva tanrının beyninden hayal edilmiş olsa da bizim dünyamız" oluşunun ister gerçek isterse yalnızca mümkün oluşu-

nun sebebinin kendi içimizde olduğunu söyler. *Konular*'ının tümünde fark edilebilen bütüncül zekâ etkinliğinin önemsenmesi, burada da "gerçek" ve "olasılık" kavramlarının ardarda kullanılmasıyla dile gelmektedir, şu alıntıda olduğu gibi:

> *"Bizi hazırlayan veya hazırlamış olabilen milyonlarca yıl içinde biçimlendik veya biçimlenmiş olabiliriz ve biçimlenmiş olarak tarih sahnesine çıktık veya çıkmış olabiliriz, evrende tanıdığımız o karmaşık organizmayla donanmış olarak, yani evreni düşünmeye yetkili olan veya olabilen bir beyinle."* (B.K. s.191)

"Beyin", Dürrenmatt'ın denemeleri arasından alıp 1988 yılında *Stoffe*'ye yerleştirdiği bir metin. Eserin son sayfalarında yer almasının da ayrı bir anlamı olmalı. Felsefeyle beslenmiş kendi yazarlığının bu eserde izini süren bir yaratıcı düşünür olarak metnin son satırlarında kendi "ben"i hakkında son sözünü söylüyor gibidir:

> *"Akıl almaz biri o ve akıl almaz şey, mümkün de olmaz, çünkü anlamsızdır. Sanki o yer kendi kendini düşünmüş gibi. Var işte yalnızca. Gerçeklik gibi anlamsız ve onun gibi kavranamaz ve sebepsiz."* (Bak. s.192)

Friedrich Dürrenmatt'ın "Denemeler"i

Modern İsviçre edebiyatının komedileriyle ünlü yazarı Friedrich Dürrenmatt, genel olarak sanat, özel olarak da edebiyat ve dil üzerine düşüncelerini *Konular* başlıklı kitabının yanı sıra denemelerinde ortaya koyar. Zürih'te Diogenes Yayınevi'nde yayınlanan yedi ciltlik külliyatının son cildi, şiir ve denemelerini içerir. Bu denemele-

rinde de *Konular* başlıklı kitabındaki izleğin sürdüğünü söyleyebiliriz. Söz konusu izlek, Dürrenmatt'ın kendi yaratıcı yazarlığının (burada komedi yazarlığının) arkeolojisini yapması, oluşum sürecini irdelemesidir.

1986 yılında Almanya Baden-Würtenberg Eyaletinin verdiği üçüncü Schiller Ödülünü alırken yaptığı "Bugün Ahlâk Kurumu Niteliğiyle Tiyatro" başlıklı konuşmasının son paragrafında 18. Yüzyıl Aydınlanmacısı İsviçreli şair ve hekim Haller'i anar ve onun ölmek üzere olduğunu kendi nabız atışlarından fark edişinde "Tanrım ölüyorum," demesini kendi durumuna benzeterek "ölürken nabzını hisseden Haller, benim için yazmamın bir sembolü oldu," der ve bunu "Yaptıklarımın anlamsız etkisizliğini bildiğim halde elimden geleni yapma cesareti" olarak niteler. Bu, onun yazarken yavaşlayan kendi nabzını hissetmesidir:

> *"Ve böylece istemeden, önceden hiç öngörülemeyen bir tesadüfle hâlâ yaşıyorum ve bazı şeylere ulaşıyorum, bunlara şüpheyle evet diyerek, ya da beni biraz sevindiren şeye kızarak. Bu, içinde yaşadığımız zaman, bizim zamanımız, ben nabzımı hissediyorum. Yazarken de. Denedim. Oluyor. Kurşun kalemle yazıyorum."* (Gesammelte Werke, 7.Bd. s.401)

Haller misali, kendini teşhis ederek yazmaktır Dürrenmatt'ın yaptığı. Schiller hakkında yazarken tiyatro yazarlarını ele alırken sık sık kendiyle karşılaştırması, kendi yazma eylemini kurcalamasıdır bu. 3. kez Schiller ödülünü alırken 1986'da yaptığı konuşmada tabii ki öncelikle Schiller tiyatrosu üzerinde durur. Oradaki ağır ciddiyetin sahneye zarar verdiğinden söz eder, ki o sahnenin dünya olmak bir yana dünyanın kopyası bile olmadığının altını çizer. Aslında korkunç bir şey olan

ölümün bile orada yalnızca dramatik kurnazlık gösterisinden öteye gitmediğini bildirir. Kant'tan etkilenen Schiller, yalnızca genel olarak görevlendiren "akıl ahlâkı"na değil, genel olarak görevlendiren bir "akıl dini"ne de inanmaktadır Dürrenmatt'a göre. Schiller'in devlet için dini kaçınılmaz gördüğü gibi onun sahnedeki etkisini de önemsediğini belirtir. Başka deyişle devlet ve tiyatro birbirini desteklemek zorundadır, ancak o zaman tiyatro yazarı vatansever olarak etkisini gösterebilir. Bu formülün Schiller'den iki yüzyıl sonra geçerli olmadığını söyleyen Dürrenmatt, artık başka medyanın, filmin, radyo ve televizyonun ve ilgili kurumların kendi personelleriyle bu işlevi yürüttüğünün üzerinde durur. Yazma eylemi artık özel bir mesele olmuştur: "Edebiyat için yazdığını iddia eden kimse delidir."

Dürrenmatt, aldığı Schiller Ödüllerinin ilkinde, 1959 yılında yaptığı konuşmada Schiller'in düşüncesi berrak bir yazar olduğunu, ama yaşadığı dönemde bunun pek çok Alman yazarı için söylenebileceğini, felsefi yazılarının çok hayranlık görmüş olsa da fazla "mana yüklü", fazla "kavramlarla taşlaşmış" sayılabileceğini söyler. Schiller'in dramaturjisini retorik yüklü bulur. Kendisinin tiyatroda retoriği ancak ne zaman onayladığını "eğer dram kişilerinin işlevlerinden geliyorsa, mesela bir mahkeme sırasında..." diye belirtir.

Schiller'in yazarları "naif" (doğalcı) ve "sentimental" (düşünselci) olarak sınıflamasına gelince... Bu konuda kendisinin tiyatro yazarlığına ilişkin görüşleri ise dram sanatının yalnızca kendi içinde biçimlendirilmiş bir sanat değil, sahneye ve doğrudan etkiye dayalı oluşunu gözetir ve şöyledir:

"Bu doğrudan doğruya etki, ancak seyircide temel olarak bir duygusallık şartı kabul edersek vardır. [...] Bir seyirci kitlesi, seyir sırasında zorunlu olarak duygusaldır, katılmaya, yürütülmeye hazırdır. [...] Tiyatro yazarının sanatı, seyirciyi ancak sonradan düşündürmektir." (s.438)

Dürrenmatt, Shakespeare'i, Moliere'i, hatta Nestroy'u sahnenin tam hâkimi sayarken Schiller'i "sahnenin yasa dışı kullananlarından biri" olarak niteler. Onun dilini "iletilebilir olanı iletilmeze, hemen anlaşılmaza" çevirdiğini söyler. Schiller'i eleştiren bu konuşmanın aslında bir ödül konuşmasına uygun olmadığını itiraf ederken onun "ne yazık ki çok siyasi bir konu" olduğunu ekler. Schiller eleştirisini bir ödül konuşmasından beklenen şekle dönüştürdüğü son satırlarda şöyle der:

"Ona haksızlık etmemek için onun yerinde olmak, onun düşüncesindeki tutkuya sahip olmak gerekirdi. [...] Onun düşüncesinin konusu sanat ve tabiattı, düşünce ve hayattı, ideal olanla sıradan olandı, ama kendisi fikir dünyasına kaçmıyordu. [...] Yazar, kendini siyasete adayamaz. O, insanın bütününe aittir. Böylece Schiller ve Brecht, bizi yargılayan yargıçlarımız olmaktan çıkıp bizi asla rahat bırakmayan vicdanımıza dönüşürler." (s.450)

Dürrenmatt'ın Schiller ödül konuşmasının son cümlesi, onun edebiyatta konuya verdiği önemi vurgulayışının ifadesidir:

"Tiyatro yazarı olarak Schiller ister etkilesin ister etkilemesin; ister bize yol göstersin ister göstermesin: Dram sanatında can alıcı nokta, şiirsel bir konu bulmaktır. Bu sayede dram sanatı, durmadan yeni modeller doğurtan yeni modellerle bir dünya yaratma denemesidir." (s.451)

Schiller'in tiyatro eserleri üzerine bu konuşma metni, Dürrenmatt'ın onu yorumlarken kendi görüşlerini ortaya çıkarması açısından önemli. "Tiyatro Parçaları Yazma Sanatı Üzerine Bir Şeyler" başlıklı bir denemesinde tiyatro metinleri üretmenin öğrenilebilir olduğu görüşünün artık geçerli olmadığını, öğrenebilirliğin ancak ustaların bu konudaki hükümlerini izlemekle mümkün olduğunu savunur; ki bu açıklama kendisinin tiyatro sanatı üzerine yazdıklarına özel bir işlev yüklediğini gösterir. Edebiyat bilimiyle uğraşanların yargılarını küçümsemesinden de söz edilebilir. Kurgusu sağlam, edebiyat biliminde başarılı tiyatro metinlerinin çoğu zaman "sıkıcı" olmaktan kurtulamadıkları görüşündedir. Tiyatro metni yazmanın "sahne" gerçeğini göz önünde tutmayı gerektirdiğini belirtir. Ayrıca tiyatro, "konuşulan dil macerası"dır der. Alman tiyatrocuları sahnede kanlı canlı insanlar yaratan tiyatro yazarlarını överken İsviçreli Dürrenmatt buna önem vermez. "Canlılığa" hayranlık, bunun ardında düşünen bir beyin aramaya kalkmaz, der. Form meselesine gelince, Dürrenmatt tiyatroda estetiğin tek belirleyici olmadığının, seyirci gerçeğinin önemi üzerinde durur. Goethe'nin *Iphigenie*'yi yazarken Weimar seyircisini, Yunan tiyatro yazarlarının Yunan dinini göz önünde tuttuklarını belirtir. "Yazar ve Sahne" başlıklı denemede de sahne gibi seyirci gerçeğinin dile geldiğini görürüz. "Tiyatro, bir sonuçtur, yazarın sahneyle buluşmasıdır," özdeyişi burada yer alır. Masa başında özenle yazılmış bir sahnenin sahne üzerinde ikincil görünebildiğini belirtir. "Mükemmelliğin yerine yoğunluk", Dürrenmatt'ın tiyatro sanatında ilke saydıkları arasındadır.

Özellikle komedi yazarı olarak ünlenen Dürrenmatt'ın "Komedi Notları" başlıklı denemesi dikkate de-

ğer bir yazısıdır. İlk cümle, Aristophenes'in sanatıyla Sophokles'inki arasında tespit ettiği farkı dile getirir. Bu fark, Yunan tiyatrosunun şartı olan "buluş"tur. "Sahnedeki coşkulu-şaireliğin ilk şartı, herkesçe bilinen bir konudur," ilkesinden yola çıkar ve Schiller'in *Messinalı Nişanlı* eseri gibi Goethe'nin *Öz Kız Evlat*'ının bu yönden zayıf olduğunu belirtir; çünkü bu eserlerin konularını yazarlarının kendileri yaratmıştır. Antik Atina'nın yeni komedisinin *Lysistrata*'da olduğu gibi "Şimdi"yi "komikleştirme"ye dayandığını, başka deyişle bunun "gerçekliğe el atma" demek olduğunu söyler; çünkü sahnedeki kişiler, soyut değil, somut kişilerdir, o zamanın devlet adamları, o zamanın filozofları, şairleri, komutanlarıdır. Aristophanes'in temsil ettiği eski Atina komedisi ile Menander'in yeni Atina komedisinin karşıtlığının daha ziyade bir aile çekişmesi olduğu söylentisini de ekler. Yeni komedi, dünyayı komediye dönüştürme gücünü artık göstermemiştir. Dürrenmatt, dünya tiyatrosunda eski ve yeni komedinin sonraki temsilcilerini anar. Aristophanes ise Dürrenmatt'a göre "mesafe" ilkesinin güncelleşmesiyle yeniden önem kazanır. Trajedi yazarlarından aktarılan mesafe ilkesinin komedi yazarı Aristophanes'te tespitidir söz konusu:

> *"Onun komedileri şimdiki zamanda geçtiği için o, mesafe yaratmaktadır ve bu, kanımca onun komedisine özgüdür. Bundan şu sonuç çıkarılabilir: Bir dönem eseri, Aristophanes tarzı komedi olmak için ancak mesafe ilkesine sahip olmalıdır."* (s.26)

Bu tarz komedi sanatının acıma uyandırmak amaçlı değil, canlandırmak amaçlı olduğu üzerinde durur Dürrenmatt.

1954 yılında kaleme aldığı "Tiyatro Problemleri" başlıklı denemesinde Dürrenmatt, kendi tiyatro anlayışını ortaya koyarken, kendisinin belli bir tiyatro çizgisinin temsilcisi olarak görülmek istemediğini belirtir. Sahne, onun için bir kuramlar alanı değildir. Eserlerinde bir inanç ya da bir dünya görüşü sahibi insanların yer alması bunun aksini kanıtlamaz; çünkü bu eserler o kişilerin ifadelerini iletmek amacını taşımaz, önemli olan kişilerdir, insanlardır:

> *"Çünkü benim oyunlarımda önemli olan insanlardır ve düşünme, inanma, felsefe yapma da birazcık insan tabiatına dâhildir."* (s.29)

Dram sanatının nesirden farkı üzerine de düşünceleri vardır Dürrenmatt'ın. "Nesir, insanı olduğu gibi tasvir edebilirken dram sanatı, insanı belli bir sınırlama içinde ortaya koyar," der ve bu sınırlamanın insanı sahnede stilize ettiğini söyler. Söz konusu sınırlama, dram türünün gereğidir. Ayrıca tiyatro sahnesindeki insan, konuşan bir insandır ve bu da Dürrenmatt'a göre öyle bir sınırlamadır ki olay örgüsü, konuşmayı belirlemek, yönlendirmek durumundadır: "Olay, içinde insanın söze dönüştüğü bir fırındır." Konuşmanın, diyaloğun ne zaman dram sanatının parçası olduğunu, ne zaman dramla ilgili olmadığını bir örnekle anlatır. Kahve içerken sohbet eden iki kişi ne kadar bilgi, felsefe içeren konuda konuşuyor olsa da bunun dram dışı olacağını; ama fincanlardan birinde zehir varsa işte o zaman o diyaloğun dramatikliğinden söz edilebileceğinin örneğidir bu. Bir diyalog belli bir durumdan kaynaklanmak zorunda olduğu gibi başka bir duruma da götürmelidir. Öte yan-

dan monoloğun dram sanatındaki işlevi, kişinin duygu ve düşüncelerini kendi kendine söyleyerek ifade etmesidir, her ne kadar doğal görünmese de. Öte yandan tiyatro sahnesindeki kişilerin üslubunun da önemli olduğunun, değişik durumları ifade etmede değişiklikler göstermesi gerektiğinin altını çizer. Buna kendisinin *Babil'e Bir Melek İniyor* eserindeki meleğin sahneler boyunca dünyanın güzelliklerine artan hayranlığını üslubunda hissettirmesini örnek olarak gösterir. Buna benzer "zanaat incelikleri"ni de sıralar.

1964 tarihli "Dramaturjik Düşünmenin Yönleri" başlıklı yazısının çıkış noktası "anlatmak"tır. En geniş anlamıyla dramaturjinin bir öğreti olduğunu ve anlatmanın belli bir tekniğini ortaya koymayı amaçladığını söyler. Dram sanatı, dramaturjinin konusudur. Bu nedenle de dramaturjinin çıkış noktası nesirdir. Dürrenmatt, nesirle dram sanatının benzerliğini, "nesirde bir anlatan vardır, bir anlatılan konu vardır ve bu konunun hitap ettiği okuyan vardır," şeklinde sıralar. Anlatan kişi ister kendi buluşu olan bir konuyu, isterse hazır bulduğu bir konuyu derinlemesine, olduğu gibi, dışarıdan göründüğü gibi de iletebilir, anlattığı kişilerin düşünce ve duyguları gibi bu kişilerin bulunduğu ortamı, birbirleriyle ilişkilerini tasvir eder. Dürrenmatt, anlatmanın öznel bir sanat olduğunun altını çizer. Anlatma, nesir, bir beni gerektirir. Bu ben, bir öznedir, yazarın öznesidir. Anlatmada öznelliği esas alan anlatıcı olduğu gibi nesnellik peşinde olan da vardır.

Dram sanatına gelince, Dürrenmatt radyo oyununun, televizyon ve filmin yeni imkânlar sunduğunun görmezden gelindiğini düşünür. Dram sanatının anlatım tekniğindeki "ben" artık çıkış noktası niteliğini kaybet-

mektedir. Eğer bir anlatıcı sahnede ortaya çıkıyorsa, bu anlatıcı, seyirci için bir "ben" değil, onun karşısında gördüğü kişidir. Dram yazarı artık mutlak egemen değildir, "sahneyle sınırlanmıştır" Kişilerini dışarıdan, konuşmaları ve davranışlarıyla göstermek zorundadır. "Sahnenin hesaba katılmadığı durumda dramaturji yoktur."

Benzer konuları ele aldığı 1967 tarihli yazısında Klasik Alman tiyatro yazarlarını, Shakespeare'i, trajedi kahramanlarını eleştirel gözle ele aldıktan sonra trajedinin özdeşleşme tiyatrosu oluşunu, yabancılaştırma tekniğinin Brecht'te trajedi karşıtlığı olarak kullanıldığını belirtir. Özdeşleşmeyi kabul etmeyen tiyatro oyunu niteliğiyle komedinin üzerinde durur. Palyaço figürüne niçin güldüğümüzü irdeler. Komik figürün gerçek mi hayalî mi olduğunun önemsizleştiğini belirtir. "Komedinin Üç Çeşidi" başlıklı bölümde komikliğin kişide ve olayda bulunabildiğini, palyaçoda komikliğin yalnızca ve doğrudan doğruya kişide olduğunu, "toplumsal komedi" türünde, Yeni Atina komedisinde görüldüğü düşüncesindedir. Günümüzde bulvar tiyatrosunda devam ettiği şekliyle "kişi", başlı başına komikliktir. Dürrenmatt cimri, yeni zengin v.b. tipinin merkezde oluşunu hatırlatır. Ona göre komedinin "dünya tiyatrosu" olması halinde yalnızca konunun, yani olayın komik olması gerekir. Olay karşısında kişiler ise komik olmadıkları gibi çoğu kez trajiktirler.

Yazının "Dünya Tiyatrosu Niteliğiyle Komedinin Dramaturjisi" başlıklı bölümünde komik olaylar, paradoks olaylardır, derken paradoksla neyi kastettiğini şöyle ifade eder: "Olaylar eğer sonuna kadar düşünülmüşse paradokstur." Paradoks olaylarda akla gelebilen en berbat dönüşümün manasını ise şöyle açıklar:

"Bu mana, korku üstüne korku yığmakta değil, seyirciyi olup biten hakkında bilinçlendirmekte, seyirciyi olup bitenle yüzleştirmekte gizlidir. Yabancılaştırma etkisi, rejide değil konunun kendisindedir. Olay komedisi, başlı başına yabancılaştırılmış tiyatrodur (ve işte bu nedenle yabancılaştırarak oynanmasına gerek yoktur, bundan vazgeçmeyi başarabilir)." (B.d.7, s.102)

Yabancılaştırarak oynamaya gerek bırakmayacak özelliğin nasıl sağlanacağını iki madde halinde özetlerken "gerçeklik" meselesinin kendini başka türlü ortaya koyuşundan söz eder. Paradoks olay, özel bir durumdur, derken o özel durumda gerçekliğin diğer durumlara nasıl yansıdığı meselesine gelir ve trajedide ve komedide paradoks olay farkını şöyle tanımlar: "Trajedi naif bir tiyatro türüdür, olay komedisi bilinçli bir tiyatro türü." (a.y.) İkinci açıklama maddesine gelince: seyircinin kendini özdeştirmesinin güçleştirilmesi söz konusudur. Paradoks olay zaten seyirciyi nesnelleştirmeye zorlar. Özdeşleşme ancak bir cesaretle mümkün olabilir. Seyirci, sahnedeki olayın ne dereceye kadar kendi durumuna uyduğunu kendi kendine sorabilir ve sahnedeki kişileri benimseyebilir. Bunu sağlamayı bir cesaret meselesi sayan Dürrenmatt, seyircinin bunu fark etmemesi gerektiğini söyler; aksi halde olay komedisinin düpedüz grotesk ya da abartılmış bir trajedi olarak algılanacağı görüşündedir. Olay komedisi, Dürrenmatt'a göre Brecht'in bizim bilim çağımızdan beklediği tarzdır. Bu ise "seyircinin hiçbir şeye zorlanmayacağı gerçeğini göz önünde tutmak"la sağlanır. Tiyatronun bir ahlak kurumu olması, seyircinin tiyatroyu öyle görmesine bağlıdır diyen Dürrenmatt, kendi oyunlarında birçok seyircinin nihilizm dışında başka bir şey bulmayışını doğrudan doğru-

ya onların kendi nihilizminin yansıması olarak niteler: Onlar başka bir yorum imkânından yoksundurlar." (a.y. s.103)

"Seyirci Dramaturjisi" başlıklı ve 1970 tarihli yazısında Dürrenmatt, önceleri ressam olmak isterken yeterince ilgi görmediği için tiyatro yazarlığına yöneldiğini, tiyatroda da seyircinin ilgisini beklediğini, bu konuda düşündüklerini bir konuşmasında dile getirir. Söz konusu yazı o konuşmanın metnidir. Genel olarak tiyatrodan beklenenin gereğinden çok edebiyat yönüyle verdikleri olduğunu söyler:

> *"Bir edebiyat tarihçisini bir tiyatro parçasının problematiği, bir sanat yönetmenini tiyatronun nasıl yönetildiği, bir oyuncuyu nasıl oynandığı, bir rejisörü nasıl tiyatro yapıldığı ilgilendiriyor."* (s.107)

Bu tespitin ardından kendisinin bir oyun yazarı olarak neyi merak ettiği konusuna geçer ve sahne imkânları ve oyunculuk sanatı imkânları ile bir eserin nasıl yazıldığını ve bu sanatın gerektirdiği teknikle ilgilendiğini vurgular. Sahne üzerinde yaşayan ve sahne ile yaşayıp sahneden geçimini sağlayan herkes gibi tiyatronun kendisini sardığını, aynı şeyi seyirciden de beklediğini söyler. Kendileri için tiyatro dünya demek olduğuna göre seyirci için de böyle olmalıymış. Hatta sahneyi dünyadan daha önemli sayıyormuş kendileri.

Tiyatronun devlet veya belediyenin mali desteğiyle ayakta durduğunu, bunun gelenek ve kültür endişesiyle gerçekleştiğini; günümüzde pek az kimsenin tiyatroya seve seve gittiğini göz önünde tutunca "Bugünkü tiyatrolarımız sözde kültürün sembolleridir," der.

İngiltere'de ve Fransa'da tiyatroların oyunlarını prömiyerlerinden önce seyirciler önünde test ettiklerini, bu seyircilerin genellikle ucuz biletli dernek üyelerinden oluştuğunu öğreniyoruz. Dürrenmatt, bu testlerden kendi oyunları konusunda ilginç bilgiler edinmiştir. Mesela Paris'te *V. Frank* adlı oyunu, lise öğretmenlerinden oluşan seyircilerce oyunun kendisinden ve her şeyden önce oyuncuların telaffuzu ve kusursuz gramerleri yönüyle dikkat çekmiş; Londra'da ise *Fizikçiler* oyunu, hemşirelerden oluşma bir seyirci topluluğu önünde oynandığında, konusu tımarhanede geçen bu oyunun hemşireleri büyülediğini, oyuncuları bile şaşırtan kahkahalar içinde seyrettiklerini öğrenir. Bunun sebebi sonradan anlaşılır: "Dünyaya kendi keşiflerini açıklamak zorunda kalmamak için belli bir deli doktoruna benzeyen o talihsiz fizikçi Möbius, hemşireleri güldürmüştür." (s.110)

Dürrenmatt, "Seyircinin Dramaturjisi" konulu konuşmasını tiyatronun bir "yan yolda" bulunduğu, bu gerçeğin kendisi için trajik olmadığını ifade ederek bitirirken şu sonuca varır:

> *"Tiyatro önemsizleşmişse de yine de dünyayı tanıma imkânlarından biri olarak kalmıştır. Bu imkânın benimsenmesi tam da bugün halk tiyatrosunun kendine ödev edineceği bir şeydir."* (s.117)

Dürrenmatt'ın tiyatro hakkında en ayrıntılı, en uzun yazısı, denemeleri arasında yer alan ve *Mitmacher (İşbirlikçi)* adlı tiyatro eserinin "Sonsöze Sonsöz" başlıklı denemesidir.

Dürrenmatt'ın *Mitmacher*'i (1976), dilimize 1998 yılında Yücel Ertem tarafından *Uyarca* başlığıyla çevril-

miş. Çevirenin yerinde ben olsam başlık olarak başka bir kelime arardım. Mitmacher'in kelime karşılığı "katılan kişi"dir. Burada söz konusu iktidardaki zihniyete katılma olduğuna göre, belki "yandaş" ya da "işbirlikçi" uygun olabilirdi.

Yazar, bu eser üzerine yazdığı iki denemede *Konularım*'daki tarzını sürdürdüğü ayrıntılı bir kendiyle, yazarlığıyla hesaplaşmaya girişir. İlk yazı "Sonsöze Önsöz"dür ve Dürrenmatt, komedisinin sahne, ışık, yandaş olma, oyuncular Doc, Ann, Bill, Jack, patron, Cop, monologlar, sırasıyla sahnelerin içerikleri üzerine açıklamalar yapar. İşbirlikçi olmanın bir anlamda felsefesi şöyle başlar: "Biz hepimiz işbirlikçiyiz, yazan da öyle, ister içinde bulunduğumuz dünyadan memnun olalım, ister onu protesto edelim, değiştirme planları yapalım, angaje olalım, siyasi partilere girelim ya da değiştirmek isteyen partiler kuralım." (Bd.7, s.167) Böyle bir işbirlikçi olmanın, yani katılmanın bir çeşit "her şeyin düğümlenmesi" olarak aslında ne diyalektik ne de dramatik bir konu olduğu, "her tür tasvirin üstünde bir roman" konusu, bir epik konu sunduğu görüşündedir. Eserin baş kişisi entelektüel Doc, bir yandaş, aynı zamanda bir "Konzentrat"tır (baş katılımcı) ve işbirlikçi olmanın ahlâki kategorisini ortaya koymaktadır; ama onunki olumsuz anlamda ahlâk kategorisidir. Dürrenmatt, katılma, işbirliği yapma anlamında Doc'u, şeytan Mephisto ile anlaşma yapan Faust'la karşılaştırır: "Faust daymonik bir işbirlikçi", Doc ise "yanılmış bir bilgin"dir. Tiyatroda genel olarak monoloğun işlevi üzerinde duran yazar, bu eserindeki monologların, kişilerin geçmişini ortaya koyduğunu bildirir. Eserin "hayat mücadelesi"ni içerdiği, bu nedenle kişilerin kendilerini giz-

lemek durumunda olduğunu, buradaki monologların Yunan trajedisindeki koronun işlevine benzetilebileceğini söyler. "Ann" karakterinin oyun içindeki konumu dolayısıyla eserin aşk hikâyesi niteliğine büründüğünü de ileri sürer. Dürrenmatt, bu komedideki bütün kişileri, hayat görüşlerini ve birbirleriyle ilişkilerini tek tek açıklarken eserinin analizini kendisi yürütür.

"Sonsöze Sonsöz" başlıklı deneme, yine aynı eser üzerine kaleme alınmıştır; ama şu farkla: "Önsöz"de eserin çözümlemesi verilirken burada eserin yazılma hikâyesi, yani oluşumu ve sahnelenişinden sonraki hayal kırıklığı anlatılmaktadır. Dürrenmatt o ilk sonsözden sonra ona ek olarak yine uzun bir sonsöz yazmanın tuhaflığının farkındadır ve bu durumu Kierkegaard'ın *Bilimsel Olmayan Ek* yazısındaki "insan" ve "insanlık" meselesine benzetir. O, demiştir ki "insan olmak ortadan kaldırıldı ve her madrabaz kendini insanlıkla karıştırıyor." Benzer şekilde Dürrenmatt da komedi yazarlarının dünya sayılmasını istedikleri tiyatro sahnesinde bu oyunu sürdürdüklerini söyler; yani kendisi gibi komedi yazarlarının kendilerini "insanlık" yerine koyduklarından söz eder. Komedi yazarının, eserinin konusuna karşı tutumunu şöyle tanımlar:

> *"Gerçekte yazarın konusuna karşı tutumu, önce o konuyu yalnızca kafasında oluştururken başkadır, o konuyu yazarken başka, sahneye aktarırken başkadır. O konu oyun olarak sahnelenmiş olduğunda yine başka."* (7.Bd. s.291)

Yazarın konusuna karşı tutumunu yazması da ayrıca imkânsıza yakın bir girişimdir ve Dürrenmatt, kendi yazarlığının arkeolojisini sürdürmesi üzerine düşünürken,

bunu konu etmeyi, Sisiphos efsanesinde dile gelen zahmete benzetir. Kayayı tepeye çıkardığı anda elinden düşüren ve bunu durmadan tekrarlayan Sisiphos'tur o. *Mitmacher* komedisini önce kahramanına Simithy adını verdiği bir hikâye olarak, on beş yıl önce planladığını öğreniriz. Simithy, komedideki Doc'tur; ama daha da fazla, "Simithy figürü Doc'un, Boss'un ve Cop'un toplamıdır. Hikâyede eksik olan Bill'dir. Hikâyeyi Amerika'da tasarlamış, sonra uçak yolculuğu sırasındaki izlenimleri eklenmiştir. Konuyu tiyatro eserine çevirme hevesine nasıl kapıldığını, bunun birine nasıl âşık olduğunu anlatmak kadar güç olduğunu dile getirir. Eserde başarılı olmayışını "mutsuz sonuçlanan bir aşk"a benzetir. Karşılaştığı bir olayın edebiyattaki bir konuyu çağrıştırması, tiyatro yazarları v.b. üzerine düşüncelerini aktarır. En çok da Brecht hakkında neler düşündüğünü açıklar. Brecht konusuna geçişi, kendisinin tiyatro eserinde "kader" yerine "rastlantı" sözünü kullanmasıdır. Brecht "kader" yerine ne diyor sorusuna mesela Oidipus örneğini göstererek "dönemin toplumunu ayakta tutan ilkeler"dir cevabı, Brecht'in dramaturjisinin onun tiyatro uğraşının bir sonucu olduğu görüşündedir. O, "dramaturjik içgüdüsüyle Marksist"tir. Brecht'ten alıntılarla destekler görüşünü. Brecht için önemli olanın edebiyat sanatı değil, "hakikat" yani kendi ideolojisi olduğunu söyler. "Brecht, birçok Batılı Marksistler gibi Marksizm'e bir dine sığınır gibi sığınmıştır." Onun dramaturjisini nasıl anlamak gerektiği konusunda "tiyatronun atması gerekli, kaçınılmaz adım" der ve bu adımın "kölelikten seyirci aracılığıyla, dramaturglar köleliğine" götürdüğünü ileri sürer. Başka deyişle, "Tiyatro, şair Brecht'le yolundan saptırılmış, düşünür Brecht'e saplanmıştır."

Dürrenmatt, bugünün, tiyatroya inanan kimselere ihtiyacı olduğu görüşündedir. Bu inancın belli şartları vardır:

"Bugünün dünyası tiyatroda yansıtılabilir, ama ancak eğer dünya değişebilir görülüyorsa." (a.y. s.384)

Dürrenmatt, daha sonra kendi "güçlükleri"ne döner, okurun bu kadar çeşitli açıklamaları sabırla takip etmişse sorabileceği soruları ve kendisinin olası cevaplarını sıralarken bu "güç yolculuğu" bir yere varmak için değil, yolculuğun kendisi için yani yolculuk etmek için yaptığını söyler. Siyasi görüşünün tam olarak ne olduğu sorusuna cevabı "duruma göre"dir. Mesela Sovyetler Birliği'nde bulunuyorsa antikomünisttir, Hindistan ya da Şili'ye yolu düşmüşse komünisttir. Genel olarak Amerika'ya karşıdır; ama yine de Amerika'nın var oluşundan memnundur. En azından felsefi kökeninin açıklaması istenecek olursa şöyle diyecektir:

"Ben, Kierkegaard ve Kant'tan geliyorum; onlardan ne anladığıma gelince, bir şeyler anladığımdan da emin değilim, yani yolculuğun hangi bölgelere götüreceğini de bilmiyorum. Ama şunu biliyorum ki beni sık sık geriye döndürecektir." (Bd. 7, s.388)

Öyleyse senin yolculuğun anlamsız diyenlere cevabı ise "işte o yüzden hikâyeler anlatıyorum,"dur. Peki, aslında neye inanıyorsun sorusuna şöyle cevap verecektir:

"Antiseministler arasında Yahudiyim, Hıristiyanlık karşıtları arasında Hıristiyanım, Marksizm karşıtları arasında Marksist, Marksistler arasında Marksizm karşıtıyım." (a.y.)

Bu olası soruları soranın kendisini "ben senin okurunum" diye tanıtması üzerine o zaman "yapacak bir şeyim yok," der.

Dürrenmatt, "inanmak" sözüne alerjisi olduğunu vurgular. "İnanmak" yerine "kafasına uymak"tır tercihi. Neyin kafasına uyduğu konusunda sıraladıkları: "Matematiğin doğruluğu", "benzetmelerin mümkün olduğu"dur. Tanrı kafana uyuyor mu sorusuna cevap: "Kafama uyup uymadığı konusunda beni aydınlatmadı,"dır. Söz konusu "Sonsöze Sonsöz"ün soru soranı okur değil de oyuncu ise ve "bütün bunları nasıl oynayalım?" dediğinde Dürrenmatt'ın son cevabı şu olur:

> *"Doc, Ann, Bill, Boss, Cop, Simithy, Oidipus, Tiresias, Pythia, hepsini, hepsini mizahla [oynayın]!"* (Bd. 7.s.390)

Dürrenmatt'ın edebiyat dünyasını tanımada ipucu niteliğindeki denemelerinden biri "Zamanımızda Edebiyatın Manası Üzerine" başlıklı olanıdır. 1956 yılında kaleme aldığı bu yazısında giriş cümlesi, başlığın belirlediği konuda dişe dokunur bir şeyler söylemenin hiç de kolay olmadığıdır. Yapabileceği şey, ancak bu konuda düşüncelerini açıklamak, "bugünkü düşünce karmaşasının ilk ormanında ve çalıları arasında belirlenebilecek yönü işaretlemek" olacaktır. Antik dünyada Platon'un *Sempozyum*'unda Sokrates'in yanında Aristofanes'i de konuşturmasının boşuna olmadığını belirtir. Kendisinin düşünür olarak değil, ancak bir "hevesli" olarak söyleyecekleri olabilecektir.

Zamanımızda düşüncenin "kelimeler alanından gitgide çıkmak zorunda kaldığı" görüşündedir. Düşünce, artık matematiksel bir soyutluğa yönelmiştir. Pozitif bilimlerde, durum budur. Oralarda formülleri dille ifade

etmenin hiç pratik olmadığını, matematikte ise bunun imkânsıza vardığını söyler. Fizikte matematik, fiziksel bir boyuttadır. Günümüz felsefesine bir çeşit doğa bilimi denebileceğini düşünür. Einstein ya da Heisenberg'de yeni bir felsefenin temelleri görülebilir. Öte yandan fizik, doğabilim, artık ancak alanın uzmanlarınca anlaşılır hale gelmiştir. Oysa dışa kapalılık, o alanın dışında olup, radarlar, televizyon, iletişim araçları, elektronik beyin gibi şeylerin hayatında yer ettiği insanlarca kullanılmaktadır. Bu durumun yarattığı karışıklığı şöyle anlatır Dürrenmatt:

> *"İnsan bugün tahmin ettiğimizden daha az tanıdığı bir dünyada yaşamaktadır. İmgeyi kaybetmiş, imgeler arasına düşmüştür. Bugün çağımıza imgeler çağı denmesinin sebebi, aslında bir soyutlama çağı olmasıdır. İnsan, ne oynandığını anlamıyor, kendisinin güçlerin bir oyuncak topu olduğunu düşünüyor. [...] Sezdiği şey, artık yalnızca bilim adamının anlayabileceği bir dünya imgesinin oluşturulduğudur."* (Bd.7, s.424)

Edebiyatçının, yazar ve şairin durumunun da böyle olduğunu tespit ettikten sonra radyo, televizyon gibi araçların yazarın dünyasını kısıtlamayıp tersine yeni imkânlar sunduğunu belirtir; ama buna karşılık yazarı bekleyen yeni tehlikelerden söz eder. Ona göre yazar, aslında kendine uygun olmayan bir rolü oynamaya özendirilmektedir. Bu rol, felsefecilik, hatta din adamı rolüdür. "Eskiden bir şeyler anlatan yazar, şimdi şeyler üzerine yazmaktadır." Yazarın günümüzde "dilin öte yanında bulunan bir gerçekliğe tosla[dığını]" düşünen Dürrenmatt, edebiyatın ana malzemesi dil konusunda, edebiyat, üslup konusunda şunları söyler:

"Ne var ki dil, kesin olmayan bir şeydir. Kesinliği ancak içerikle kazanır. [...] Dilde çalışılmaz, düşüncede çalışılır, düşüncede dille çalışılır. Bugünün yazarı dilde çalışıyor. Bu nedenle ne yazdığı önemsiz oluyor. O da en çok kendisi hakkında yazıyor." (a.y., s.426)

Bu tespitten sonra, yazarın aslında ne yapması gerektiğini sıralarken, bu dünyada yaşadığını kavramalı, bunun insan doğası ile ilişkisini aramalı, der. Yazar, dünyayı kurtarma hevesinden vazgeçmeli, bireyi gözden kaybetmemeli. Yazar, öznellikten uzaklaşıp konuya, nesnelliğe yönelmeli derken yeni bir Klasisizmi, ya da Romantizm'i aşmanın gereğinden söz eder Dürrenmatt. "Günümüzde Edebiyatın Manası" başlıklı yazının son satırları şöyle:

"Düşüncede her şeyin arkasındaki nedensellik kendini gösterir, görmede her şeyin arkasındaki özgürlük. Bilimde, dünya dediğimiz bilmecedeki birlik ortaya çıkar, sanatta ise onun çeşitliliği. Görmek ve düşünmek bugün tuhaf bir şekilde ayrılmış gibi. Bu düğümün aşılması, buna katlanmakla olur. Yalnızca katlanma yoluyla aşılır bu. Sanat, yazarlık, başka birçok şey gibi bir ispatlamadır. Bunu kavradık mı o manayı da sezeriz." (a.y. s.428)

Dürrenmatt, genel olarak edebiyat ve özel olarak da tiyatro üzerine görüşlerini birer deneme niteliğindeki konuşmalarında dile getirmiştir. Bu konuşmaların çoğunu kendisine verilen bir ödül vesilesiyle yapmıştır. Schiller ödülü konuşmaları gibi Alman edebiyatı tarihinin önemli bir tiyatro yazarı Georg Büchner ödülünü alırken 1986 yılında yaptığı konuşma da onun edebiyat görüşünü kendi ifadesiyle ortaya koyduğu için anılmaya değer.

Ondokuzuncu yüzyıl Alman edebiyatının "Junges Deutschland" (Genç Almanya) ekolünün genç yaşta ölmüş bir temsilcisidir Büchner. Pratisyen hekim olan babası gibi büyük babası da sağlıkçıdır ve kendisinin de aile mesleği sayılan hekimlik mesleğinde ilerlemesi istenirken o, dönemin siyasal hareketlerine katılmış, ihtilalci olarak maceralı bir hayat sürmüştür. Fransa'ya kaçtığında tıp yanında felsefeyle uğraşmaya başlamıştır. Dürrenmatt'ı ilgilendiren yanı da işte bir pozitif bilim sayılan tıpla felsefeyi birlikte yürütmesi, dram yazarı olarak bu alanlardan beslenmesidir. Bu sentezci bilimsanat tutumu Georg Büchner'i, yaşlı Goethe'nin anatomi çalışmalarına özendirmiştir. Onun "Hayvanların Metamorfozu" başlıklı şiirindeki doğada çelişki görmeme ilkesi ve bunu işlemeyi yazarlığın, edebiyatın "ahlâk hedefi" sayması, Büchner'i derinden etkilemiştir. İncelemek, karşılaştırmak gibi bir doğabilimcinin asıl ilkelerine babasından dolayı zaten aşinadır. Dürrenmatt'a dönecek olursak o, Büchner'in felsefe alanındaki görüşlerine yer verirken Kant'ta önemsediği özelliği şu konuda bulur: Kant, doğa bilimlerini felsefeden ayırmıştır. Newton'un fiziğini felsefi yönden açıklama girişimi aslında bir paradokstur. Kant, matematiğin deney için işe yararken metafizik için işe yaramaz olduğunu açıklamıştır. Bu konuyu 19. yüzyıl Alman felsefesinde gözden geçiren Dürrenmatt, Büchner'i bir isyancı, bir gerçekçi olarak niteler. Büchner, "yoksulla zengin ilişkisinde dünyanın tek devrimci unsurunu görüyordu," der. Büchner'in doğabilimci olarak Goethe'nin izinde olduğunu belirtir. Büchner'in, doğabilim ve felsefe konularındaki yorumlarından sonra kendi görüşlerini şöyle dile getirir Dürrenmatt:

"Kant'tan bu yana iki kültür var: Bilim kültürü, edebiyat kültürü. Bilimsel kültür arttıkça, bizi ne kadar çok bilirsek o kadar bilmemeye götürür. Oysa edebiyat kültürü, kendini henüz hâlâ felsefe sayarken dilin labirentinde bir fare gibi çaresizce koşup duruyor ve kendini, dinler gibi iktidarda olanlara ya da olmak isteyenlere kullandırıyor. Bu, edebiyat olduğu sürece tamamiyle etkisiz hale gelmiştir, velev ki modaya önem verilsin. Kültürü ya konfeksiyondan ya da özel terziden giyiniyorlar. Edebiyatın tamamen gereksizliği, edebiyatın biricik yetkisidir." (a.y. s.524)

Bundan daha yüce bir yetki yoktur, der. Edebiyat kültürü, kendi kavramları içinde dönüp dolaşan sofistlik gibidir, pozitif doğa bilimlerini Platon'un, ideler dünyasına girme denemesine (a.y., s.526) benzetir. Nihayet, İsviçre'ye sığınan Büchner'in Goethe'den dört yıl sonra, henüz devrimci bir tiyatro yazarı olarak tanınmadan 1836 yılında ölmüş olması, Dürrenmatt'ta "tarihin korkunç kaderciliği"nin bilincine varmış bir genç yazar tasavvuru uyandırmıştır.

Bir başka ödül konuşmasını 1977 yılında Buber-Rosenzweig Madalyası dolayısıyla yapan Dürrenmatt, konuşma metnine "Tolerans Üzerine" başlığını verir. Söz konusu Buber-Rosenzweig Kurumu, Hıristiyan-Musevi hoşgörüsünü desteklemek amacını taşıyormuş. Bu vesileyle yapılan toplantının ruhuna uygun olarak Dürrenmatt, tolerans kavramını felsefede ve dinlerde irdeleyecektir. Konuşmasına kendisinin felsefe-edebiyat ve resim alanlarına ilgisini belirtmekle başlar:

"Ben, 1946 yılında ressam olacağım şeklindeki resmi bahaneyle ve yazar olmak gizli niyetiyle felsefe öğrenimine son verdim." (a.y. s.642)

Evet, gerçi ressam ve yazar olmak amacını gerçekleştirir Dürrenmatt; ama felsefe öğrenimini yarım bıraksa da hayatı boyunca felsefeyle ilgisini sürdürür. Öte yandan, babasının rahip olması onda ilahiyata tepki uyandırmıştır; ama ilahiyata, "karşıt tepkileri" dolayısıyla çok şeyler borçlu olduğunu söyler. Tolerans konusuna felsefe ve edebiyat alanındaki donanımıyla yaklaşımında çıkış noktası Aydınlanmacı Alman yazar Lessing'in o ünlü "yüzük meseli"dir. Lessing ona göre toleransın "yeni bir konsepti"ni oluşturmuş, farklı dinler arasında hangisinin hakiki olduğuna karar veremeyen bir yargıç hayal etmiştir. Bu yargıcın öğüdü, herkesin kendi dininin gereklerini yerine getirmesi, o dinin "ruhunu" gözetmesidir. Dürrenmatt'ın altını çizdiği konu, Lessing'in bu konsepti dinlerden şüphelenilen bir dönemde, yani Aydınlanma Çağı'nda dile getirmesidir.

Lessing'in ölümünden sonra, 1781 yılında Kant, *Salt Aklın Eleştirisi*'nde Tanrı ispatlarına daha çok mantık yoluyla karşı çıkar. Böylece ilahiyatı felsefeden ayırmış olur: "Bilmek, bilmek olur; inanmak da inanmak." Dürrenmatt, sözü Kierkegaard'a getirerek onun Kant çizgisini inanç konusunda sürdürdüğünü savunur. Kierkegaard'ın "bireyden hareketle devrim"inden söz eder. Bu sayede kilisenin kurum olarak "hayal", Hıristiyanlığın da "içsellik" olduğunu düşünür. Kierkegaard ona göre bu kavrama edebiyattaki, ilahiyattaki ve siyasetteki anlamından başka bir anlam vermiştir:

> *"İçsellik, insanın kaderidir; çünkü hiçbir insan tek bir bireylikten fazla bir şey olamaz. Bu nedenledir ki, var oluşsallık için, varlık için bir sistem oluşturamaz."* (a.y., s.653)

Bu konuda Platon değil Kierkegaard, Sokrates'in asıl öğrencisidir, der. Sokrat gibi o da "var olmayı ilgilendirmeyen her türlü bilmek, aslında rastlantısaldır, derecesi ve kapsamı önemsizdir," görüşündedir. Bireyin dünyasında toleransın varoluşsal bir şey olduğunu, bununsa ilk bakışta çelişki gibi göründüğünü ileri süren Dürrenmatt, bunu Kierkegaard'ın düşüncesinin temelde Hegel'e karşı oluşuna dayandırır. "Hegel'in kabul ettiği şeyi Kierkegaard tutkuyla reddeder; yani düşünme ile varlık hakikatinin özdeşliğini." (a.y., s.654)

Dürrenmatt, Hegel ile Kierkegaard karşıtlığında hakemlik yapamayacağını söylese de Kierkegaard'dan yana olduğu, satır aralarında ortaya çıkar. Tolerans konulu konuşması, onun felsefi görüşüne ışık tutmasıyla bizim için önemli. Bu konuşmasına, kendisi için asıl resim ve edebiyatın önemli olduğunun altını çizerek başladığını hatırlarsak 1967 yılında Zürih Sanat ödülü dolayısıyla neler söylediğine bakmak, resim sanatı bağlamında görüşlerine değinmek anlamına gelecek. O konuşmasının başlığı "Varlin Susuyor" Varlin, 1900-1977 yılları arasında yaşamış bir İsviçreli ressam. Dürrenmatt'ın ödül dolayısıyla yaptığı konuşma 1967 tarihini taşıdığına göre, o yıllarda henüz hayatta. Varlin, zamanının nonfigüratif soyut resminin çizgisi dışında, kendine özgü figüratif eserler vermiş. Dürrenmatt'ın biçimden, üsluptan çok içeriğe, konuya önem veren bir yazar olarak Varlin'e sempati duyması anlaşılmayacak bir şey değildir. Dürrenmatt, bu törende Varlin'in konuşmak istemeyişini bir yıl önce İsviçreli yazarların edebiyat arenasındaki atışmalarının benzerini yaşamaktan ürkmesine bağlar. Yazarlar nasıl ahlâk ve edebiyat konusunda birbirlerine girmişlerse belki şimdi de soyut resim-somut resim tartışması çıkabilirdi.

Ahlâk ve edebiyat konusunda kendi görüşlerini de dile getirdiği bu ödül konuşmasında sık sık "Varlin susuyor" diyen Dürrenmatt, Varlin'e soru yöneltmeye, her şeye rağmen devam eder; bu arada resimle edebiyat karşılaştırmalarına yer verir. Mesela şöyle:

> *"Yazmak, hayal gücüyle, gözlemle, oyun içgüdüsüyle ve bilinçli olanın yanında çok miktarda bilinçsizle uğraşır. Bütün bunların resim yapmada bir rolü var mıdır? Varlin susuyor."* (a.y. s.469)

Bunun gibi, yazarın yazma eylemi sırasındaki ruh halini, yazarken, yaratırken hem kendini hem insanlığı kastedişini, yarattığı kişilere duyduğu sempatiyi v.b. anlatır. Bu gibi açıklamaların ardından edebiyat bilimcilere karşı "soğuk" tavrını yineleyen sözler sarf eder. Mesela Alman klasiklerinin sağlıklı bir dünyası olmuş olduğundan şüphelendiğini söyleyerek bunu edebiyat bilimcilerin bir uydurması, bir "kurmacası" sayar; çünkü eğer edebiyat biliminden söz ediliyorsa aynı şekilde "mantıksal olarak" kimyanın, matematiğin de sağlıklı bir dünyasından söz etmemiz gerekmez mi, şeklinde retorik bir soru sorar. Sonunda meseleyi bir Zürih mantalitesine indirgeyerek bir önceki yıl bu şehrin, onu görmeyi arzu ettiği gibi gösteren birini onurlandırdığı gibi bugün de şehri olduğu haliyle resmeden birini onurlandırdığını söyler. Zürih, hareketli olmak için bir tanrıya, bir şeytana ihtiyaç duyuyor derken "bir Staiger'e ve bir Varlin'e ihtiyacı var" sonucuna varır ve bu tür ödül konuşmalarının alışılmış teşekkür faslı ile sözlerini bağlar.

Dürrenmatt, 1969 yılında Kanton-Bern'in büyük edebiyat ödülü vesilesiyle yaptığı konuşmaya "Kültür Politikası Üzerine" başlığını verir. Bunun anlamı, yalnız

edebiyat üzerine değil, edebiyatı da içeren "kültür" etkinlikleri konusunda görüşlerini dile getirmek istediğidir. Söze şöyle başlar:

> *"Iki özelliğimle karşınızda bulunuyorum: Bern'in ödüllendirilmiş kültür adamı olarak ve biraz mağdur edilmiş tiyatro adamı olarak."* (Bd.6, 2, 658)

Kendisinin Bern siyasetçilerince pek sevilmediğini, kâh ayrılıkçı, kâh komünist olarak bilinen bir düşünüre, Konrad Farner'e hayranlığı dolayısıyla solcu v.s. olarak eleştirildiğini, komedi yazarı olarak da "iki arada bir derede" kaldığını; ama İsviçreli ve Bern'li olmakla gurur duyduğunu belirtir. Farner'e hayranlığının sebebi olarak onun Hıristiyanlık ve Komünizm hakkındaki derin bilgisi üzerinde durur. Kendisinin kültür adamı olarak ödüllendirilişini de Basel'de tiyatro yazarı olarak başarısızlığını da şüpheyle karşıladığını söylerken öz eleştiri yapan bir aydındır. Günümüzde devletin kültür etkinliklerini desteklemesini de şüpheyle karşılar. İsviçre'nin bir kültür devrimine ihtiyacı olduğu görüşündedir. Avrupa demokrasisini ve Avrupa kültürünü ciddiye alan bir kimse olarak tespiti, Avrupa kültürünün kültür eserleri aracılığıyla dünyayı değiştirmediğidir. Buna edebiyat gibi, mimari de dâhildir. Dünyayı değiştiren şeyin "bilimsel düşünce", bununsa eleştirel düşünce olduğunu belirtir. Avrupa edebiyatının klasiklerini asla küçük görmemektedir; ama tiyatro yazarı olarak onları eleştirel gözle yeniden düşünmekte, hayran hayran okumamaktadır. Klasiklerin de devrim yaptıklarını, yazdıklarında gizli şifreleri çözme işini yenilerin üstlendiğini söyler. "Görevimiz, onları sahnelerimizde yeniden çözmektir.

Klasikler için söz konusu olan, modernler için de geçerlidir." (a.y. s.663) Dürrenmatt, tiyatronun politikleşmesine karşıdır. Bu, gazete yazılarında zaten bolca var, der. "Tiyatro tek anlamlı değil, çok anlamlıdır," derken bunu tiyatronun insanı politik, ekonomik şartlarına ve yapılarına göre canlandırması, temsil etmesi gereğine dayandırır.

Öte yandan teknolojinin ilerlemesiyle tiyatronun bazı yeni medyalara yerini bıraktığını da küçümsememek gerekmektedir. Radyoyu, televizyonu geniş kitlelere açık olması dolayısıyla değerlendirir Dürrenmatt. Ayrıca yerellikten çok evrensel olmanın, yeni iletişim imkânlarıyla önem kazandığı üzerinde durur. Aldığı ödül miktarını farklı özellikleriyle takdir ettiği üç kişiye armağan edecektir. İsviçre'nin örnek demokrasisinin, geçmişte ve şimdi birçok büyük insana kucak açtığını hatırlatırken Rousseau'nun, Büchner'in, Lenin'in, Einstein'in adını anar. "Cesaret"i İsviçre'nin "büyüklük" temeli olarak ilan eder.

Dürrenmatt'ın söz konusu bu ödül konuşmasında ortaya çıkan eleştirel tutum, denemelerinin çoğunda sanat, edebiyat, felsefe ve siyaset konularında da sık sık kendini gösterir. Toplu eserlerinin 6. Cildinde (Diogenes Yayını) yer alan "Amerika'dan Cümleler" başlıklı yazısında (1970) Amerika izlenimleri, eleştirel tutumlu karşılaştırmaların bolluğuyla dikkat çekici. Bu karşılaştırmaların çoğunluğu Amerika-Rusya konusundadır. Bazı pasajlarla örneklemek gerekirse 15 numaralı pasajda yer alan "Rusya'da halk, parti yoluyla aptallaştırılıyor, Amerika Birleşik Devletleri'nde televizyonla" (s.704) ile başlayan bir dizi cümle anılabilir. Amerika'yı İsviçre ile karşılaştırmaya girmeyişinin nedeni iyi tanı-

madığı bir ülkeyi çok iyi tanıdığı bir ülkeyle karşılaştırmanın doğru olmayacağını düşünmesidir. Oysa büyüklüklerini kendisinin nispeten az tanıdığı iki ülkeyi, Rusya ve Amerika'yı karşılaştırmak daha uygun olacaktır. Hiyerarşiyi bir piramide benzettiğinde bu karşılaştırma şöyle sonuçlanır:

> *"Sovyetler Birliği bütüncül bir piramittir. [Mayaların eski piramidi bir manto gibi saran yeni bir piramitle çevrelemeleri gibi] Sovyetler'de en dış piramidi parti, piramit zirvesini politbüro, iç piramitleri, dıştan içe doğru bürokrasi, ordu, bilim adamları, aydınlar ve nihayet halk oluşturur ki burada halk yoğunluk bakımından piramidin en büyük kısmıdır, ama bütün o mantolarla sarılmış halkın bir şey söylemeye hakkı yoktur."* (s.723)

Dürrenmatt buna karşılık Amerika Birleşik Devletleri'nin sağlam olmayan bir piramit örneği sunduğunu, bunların parçalanmalar ve lav kütleleriyle sarsılmış bir manzaraya benzetilebileceğini, zirve oluşturan kraterin yanında yeni kraterler oluştuğunu, her şeyin üst üste gelip iç içe geçebildiğini düşünür. İki dev devletin benzerliğini ise her ikisinde de yönetim gücünün, farklı devletlerin birliğine dayanışında bulur:

> *"Sovyetler Birliği'nde çeşitli halkların ve ırkların bir beraberliği vardır, Kuzey Amerika'daki federal devletler, yasamada v.s. birbirinden farklılık gösterirler. [...] Sovyetler Birliği'nde ırk problemi yok gibidir. Birleşik Devletler'de farklı ırk ve milliyetten gelme insanlar rastgele serpilmiştir. Sovyetler Birliği'nde hiyerarşiyi komünist parti sağlar. [...] Oysa Birleşik Devletlerde birlik, vergi tekniğiyle sağlanır."* (B6.6, s.725)

Amerika Birleşik Devletleri'yle Federal Rus Cumhuriyeti'nde yönetim bazında önem verdikleri ilkeleriyle ters düşen; ama öte yandan Dürrenmatt'ın günlük hayatlarında dikkatini çeken bir ortak yan vardır. Bu, 76 nolu Amerika notunda şöyle dile gelmektedir:

> *"Birleşik Devletler ne kadar ticari düşünse de Rusya'dan başka hiçbir yerde bu kadar çığırtkan bir vatanseverlik ve yurt dışından haksız ve nankörce muamele duygusu görmedim. Birleşik Devletler kendilerine bir vatanseverlik kazandırmışlar ve böyle bir vatanseverliği başka ulusların da kendilerine uygun görmesini tuhaf buluyorlar. Vatanseverlik hakkını Birleşik Devletler aslında yalnızca Ruslara tanıyor."* (Bd.6, s.730)

Her iki devlette birer hastalık teşhis etmeyi denediğinde Sovyetler Birliği'nde teşhisin kolay, Amerika Birleşik Devletleri'nde güç olduğunu söyleyen Dürrenmatt, Sovyetler'in hastalığını arterioskleroz (damar kireçlenmesi) olarak adlandırır. Sebebi: Yenilikleri fark edecek durumda olmadığı gibi yeniliklere girişme yeteneğine sahip olmamalarıdır. "Bir kere bir devrim yapmış oldukları için kendilerini devrimci sanıyorlar." Birleşik Devletler'in hastalığını teşhis neden güçtür sorusuna cevap: Hastalık belirtilerinin birbiriyle çelişmesi ve çok sayıda oluşudur, der. Bu teşhislerinin yalnızca sınırlı izlenimlerin sonucu olduğunu da ekler; ama mesafe koyarak değerlendirmeye kalkınca her iki devletin tarihteki Roma İmparatorluğu'nun Doğu ve Batı parçalarına benzediğini belirtir: Amerika Birleşik Devletleri belki de Roma'nın büyük iç sorunlarına rağmen bir dünya gücü olduğu imparatorluk öncesine benzetilebilirken Sovyetler Birliği Doğu Roma'ya, Bizans'a benzetilebilir ona göre. Hıris-

tiyanlığı bir ideoloji olarak yerleştiren Doğu Roma, totaliter bir devlettir ve "Sovyetler Birliği, Marksist bir Bizans." (s.732)

Dürrenmatt'ın Amerika notlarında ilginç bir cümlesi de izlenimlerini anlatırken yazarlığının, daha çok yaratıcı yazarlığının, yani romancılığının ve komedi yazarlığının okur katında nasıl değerlendirilebileceği konusundadır:

> *"Yazar, hakikati yazsa bile bu, uydurma [kurmaca] imiş gibi sayılır. Benim Amerika'daki yaşantılarımı inanılmaz yapan ters bir durum bu."* (Bd.6, s.712)

Max Frisch'in Yazarlık Serüveni "Günceler"

Max Frisch'in güncelerinde onun yazarlığıyla ilgili bulduğum özelliklerden söz etmek istiyorum.

Günce türünün, bir yazar güncesi de olsa alışılmış özelliği, bir gün içinde yaşanmakta ya da günün sonunda yaşanmış olan kayda değer şeylerin notlar halinde kaleme alınmasıdır. Yaratıcı yazar için bu notlar, genellikle daha ilerideki olası bir eserde değerlendirilecek özensiz karalamalardır. Max Frisch için ise günce başlı başına bir değerdir, özenle kotarılmış ve kendi düşünceleri ya da yorumlarıyla beslenmiş nesir örnekleridir ki genel olarak denememsi öğeler taşıdığı gibi kurmaca yaratılar da içerebilir. "Autobiographie"de (Özyaşam Öyküsü) ilk güncelerini başka yazılarıyla birlikte paket edip ormana götürerek orada yaktığından söz eder. Yazmama konusunda kendi kendine verdiği sözü, hatta "gizli yemini" ancak iki yıl tutabilir. Askere alındığında yaklaşmakta olan savaşın kaçınılmaz olduğu sezgisi onu

"geri dönememek", ölüm endişesi gibi duygulara sürüklediğinde kaleme sarılır ve yine günce yazmaya başlar. İzinli çıktığında ara verdiği güncesinin 1940 yılında *"Blatter aus dem Brotsack"* (Kumanya Torbasından Yapraklar) başlığıyla yayınlandığını öğreniyoruz. 1946-1949 yıllarındaki güncelerin toplamı olan *Günce I*'de yer alır, adını andığım özgeçmiş. Güncelerde yazarlık mesleği ya da yazma süreci üzerine düşüncelerinin yansımasını gördüğümüz gibi başka konular da ele alınmıştır.

Yazarlık ve Yazma Süreci:

Max Frisch, güncelerinde yazma, yazarlık konusundaki notlarını "Zur Schriftstellerei" başlığı altında kaleme alır. Bu başlıkta yazarlıktan çok "yazarcılık" gibi bir anlam vardır. İlk yıllardaki notlarda bundan, belki de kendisini henüz yazardan saymamak gibi bir anlam çıkartılabilir, ama ileri yaşlarda da bunu sürdürmesi, düşündürücüdür. 1946-1949 yıllarına ait notlarında bu konunun izini sürersek şunların vurgulandığını görürüz:

Kelimeler ve dolayısıyla dil, insanın, daha doğrusu yaratıcı yazarın, kendini tam olarak ifade etmek amacını gerçekleştirmede yetersizdir. Olsa olsa onun meramını yüzeysel olarak yansıtabilir ki bu da asıl gücü duygu ve düşüncelerini, algılamalarını, gördüklerini dile getirmesiyle kendini belli eden yazar için bir engeldir. Dilin yüzeyselliği üzerine şu satırları okuyoruz:

> *"En son söylenebilir olanın bu dış yüzü, ki aslında gizemlinin dış yüzüyle bir olması gerekirdi, yalnızca ruh için var olup doğada olmayan bu maddesiz dış yüzey (doğada da zaten dağ ile gökyüzü arasında bir çizgi yoktur), belki de biçim denilen şeyin kendisidir. Bir çeşit tınlayan sınır."* (G.I. s.379)

Düşünce ile düşünülenin tam olarak iletilmesi, yazıya dökülebilmesi, Frisch'i edebiyatta düşünceye önem veren bir yaratıcı yazar olarak özellikle ilgilendirmiştir.

"Unterwegs" (Yolda) başlıklı yazısında düşüncenin aklımıza ilk geldiği andaki şartlarda olduğu haliyle, yani bütünüyle aktarılmasının değil, yalnızca sonucunun dile getirilmesinin mümkün olduğunu belirttikten sonra dil ve düşünce konusunda şöyle der:

> *"Çünkü konuşulmamışı da dâhil dil, bir anda bizim o anda bilinçaltımızda olanlar bir yana bilincinde olduğumuz her şeyi birden yakalayacak durumda değildir. [...] Mutlak alanında bulunan "Aperçu" denen doğru bir şey söylemek kolaydır. Güç, neredeyse imkânsız olan şey, bu doğruyu kullanmak, bir doğruluğun nereye kadar geçerli olduğunu anlamaktır."* (G.I. s.544-545)

Alıntıladığım bu satırlar, Frisch'in "dil kuşkusu" olarak adlandırılan dile güvensizliğinin, aslında dilden beklentisinin boyutlarını ortaya koyması açısından tipiktir. Ona göre dil, "önyargının kabı" olmuştur. Şablonlara, kalıplara hapsedilmiştir ve artık kurtarılamaz hale gelmiştir. İnsaniliğinden uzaklaştığından yakınır dilin. Bu, zamanın dili, "radyonun, gazetelerin dili"dir ve "hayvanların dilsizliğinin [bile] gerisinde"dir. (s.537). Max Frisch bu yakınmaları, üç dört satırlık bir aşk öyküsünün düşündürdükleri olarak kaleme alır. Söz konusu öykü, Almanca bilmeyen bir Rus subayı ile Rusça bilmeyen bir Alman kadınının üç hafta süren, ama o kadına "hayatımın aşkıydı" dedirten aşkı özetler. Dilsiz anlaşmadır bu ve Frisch bu düşman çiftin "dil engeli" olmadığında birbirlerini yalnızca "insan" olarak görmeleriyle açıklar o aşkı.

Konuşmanın, yazmanın, meramını tam olarak iletebilmenin aslında neredeyse imkânsız oluşunu, doğa manzarasının sırrında da bulan Max Frisch, hiçbir şey söylememenin, susmanın ayrı bir ifade gücü olduğunu "Zu Marion" (Marion Üzerine) başlıklı yazısında kendi yaşantılarından örneklerle dile getirir. Genel olarak güncelerinin tümünde zaman zaman bu başlık altında karşımıza çıkan yazılarda Marion, yazarın yani Max Frisch'in kendisidir; ama daha da genellenmiş, "insan" anlamında kullanılmış bir "ben"dir. Sözünü ettiğim ilk Marion yazısında susmanın işlevi, anlamı konusunu şöyle bağlar Max Frisch:

> *"Susmak da, biz istesek de istemesek de aslında şaşılası bir kibir olan bir söyleme dönüşür; insan, yargısının düpedüz ölüm yargısı olacağını sandığı için açıkça söylemez. [...] O zaman kendi fikrini çok fazla önemsiyor değil midir? Herhalde, diye düşünüyor Marion; söylenmiş olsa daha iyiydi. Ama nasıl?"* (G.I. s.186)

"Okurken" başlıklı yazıda, yazarlık ile okuma eylemi ilişkisi üzerine ilginç tespitler yer alıyor. Kendisini en çok etkileyen kitapların, itiraz isteği, en azından tamamlama isteği uyandıranlar olduğu, bunun ise okuyan kişide kendi fikirlerini keşfetme keyfi demek olduğu üzerinde durur. Keşfettiği kendi düşüncelerini ne diye daha önce kaleme almadığını, vakit bulamamakla açıklayan okurlardan söz eder. Öte yandan hayranlığımızı kazanan kusursuz eserlerden neden her zaman hoşlanmadığımızı da yaşımıza, o anki ihtiyacımızın karşılanamayışına bağlar. Bu bakımdan tamamlanmamış, eskiz halindeki eserlerin daha sonraki okurlar için daha çekici olabileceğini ifade eder. Eskiz tarzına eğilimin kişisel bir

noksandan mı kaynaklandığının hep cevapsız kaldığını söyler:

> *"Başarabilme, beceri sorunu, hayatını buna adayan her insanda er geç buna hakkım var mı sorununa dönüşüyor; yani: zanaatkârlık özeni ahlâki özenin arkasında kayboluyor ki bunların bağlanması herhalde sanatkârane olanı doğuruyor ve bu nedenle hiç kimse eskilerde hayran olduğu şeyi yapamaz: Çünkü bunu yapsa bile yerine getiremez ve kendine uygun olandan fazlasını yapan kimse, kendisinin yalnızca yeteneksizliğini ortaya koyar."* (s.450)

Çağdaşlarının çoğunun tutumunun, tam cevabın eksik olması sorunu olduğunu ileri sürerek bu böyle olduğu sürece "namusluca" yürüyebilecek tür "fragman"dır der. (G.I. s.451)

Henrik İbsen'in "Ben cevap vermek için değil, sormak için varım," sözünü beğenir Max Frisch. Kendisinin de tiyatro eserinde başarı ölçüsünü, etkileyici soru sormuş olmaya bağlar. Bir oyun yazarı olarak görevini yerine getirmiş olması için o oyunda bir soruyu "seyirciler o andan itibaren bir cevap buluncaya kadar yaşayamayacak" hale gelecek şekilde sormuş olması gerektiğini belirtir. Bu cevap, seyircinin ancak hayatında kendi deneyimiyle vereceği kendi cevabı olacaktır. Genel geçer bir cevap vermek istemek, bir yazar için haddini aşmaktır ona göre. "Yabancı cevapları çürütmekten özel bir zevk alırız," sözünü "biz cevap istemeyiz, tersine soruyu unutmak isteriz," şeklinde açıklar ve bunun amacını ise "sorumlu olmamak"la temellendirir. Kurmaca eserlerinde, özellikle de tiyatro türünde soru sormaya verdiği önemi, güncelerinin 2. cildinde *Fragebogen*'da soru listeleri biçiminde bağımsız olarak dile getirir.

1966-1971 yıllarını kapsayan 2. cilde böyle bir soru listesiyle başlaması ilginçtir. Yirmi beş soruluk bu ilk listenin ilk sorusu mesela şöyle:

> *"Sizin ve tanıdıklarınızın artık hayatta olmayacağı zaman, insan neslinin devam edeceğinin sizi gerçekten ilgilendirdiğinden emin misiniz?"*

İlerleyen listeden birkaç örnek vermek gerekirse:

> *"Mutlak hafıza ister miydiniz"* (6. Soru)
> *"Kaç yaşına kadar yaşamak isterdiniz?"* (11. Soru)
> *"Öz eleştiri sizi tatmin ediyor mu?"* (16. Soru)
> *"Ölmektense sağlıklı bir hayvan olarak bir süre daha yaşamak mı isterdiniz? Hangi hayvan olarak?"* (G.II. 25. Soru)

"Zur Schriftstellerei" başlıklı bir başka yazısında edebiyata konu olacak "olay dizisi" (fabl) üzerinde durarak herhangi bir olay dizisinin edebiyat katına yükseltiliş yollarını irdeler. Edebiyatın her bir türüne uyabilecek, yani ele alınıp işlenebilecek konuların, başka deyişle edebiyat malzemesinin var olduğunu, ama her birinin kendi yazarını, uygun mizaçta yaratıcı yazarını beklediğini düşünür. "Teatral mizaçta" bir yazar, bir dâhi o malzemeden güzel bir oyun kotarır ve karşılaştığı bir olayı, bir yaşantıyı kimin ve nasıl işleyeceği Frisch'e göre bir mizaç meselesidir. Edebiyat katına yükseltilmemiş, yaratıcı yazarını bulamamış konular, aslında varlıklarını koruyamazlar demektir.

Asıl mesleği mimarlık olan Max Frisch, mimarlığın estetik yanı tartışılmaz bir gerçek olduğu halde matematik bilimleriyle bağıntısının tartışılmaz olması nedeniyle edebiyatın işlevi üzerine kafa yormaktan geri kalmamış-

tır. *Günce II*'de yer alan 1966-1971 yılları arasındaki yazılarında bir söyleşide edebiyatın, tabiat bilimleri ve müzik karşısındaki durumu üzerine düşüncelerini özlü bir şekilde dile getirir. "Bir biyoloğa kulak verdiğimizde ne var ki müzik değil ama edebiyat, bize gereksiz görünebilir." Sözleriyle başlayan bu söyleşide bunu, müziğin bir işlevi olduğu konusunda çok laf edilebilirken edebiyatın büyük bir bölümünün böyle bir işlevinin savunulamayacağını belirtir. Biyoloji, sosyoloji, fizik v.b. karşısındaki "aşağılık duygusu" yüzünden güdümlü edebiyatın doğduğunu ileri sürer. "Çünkü içimizden hiç kimse kendisine fildişi kulesi sakini dedirtmek istemez." Mizacı gereği siyasete hiç merakı olmayan bir edebiyatçıyı bile böyle bir tavır almaya zorlayan şey, edebiyatın toplumsal bir işlevi olması gerektiği iddiasıdır ki toplum edebiyattan bir işlev beklememekte iken bu tavrı Frisch "öz savunma" olarak niteler.

Onun, edebiyat adını hak eden eser için açıklaması şöyle: "Edebiyat, bilincimizin değişimlerini yansıtır; ama bu, yalnızca yansıtmadan başka bir şey değildir." Edebiyatın alanları konusunda düşüncesine gelince:

> *"Neredeyse şöyle söylemeye kalkacağım: Özel olan şey. Yani sosyolojinin kapsamadığı, biyolojinin kapsamadığı [şey]: Tekil varlık, ben, ama kendim olmayan ben: Bu dünyayı ben diyerek duyumsayan, ben diyerek ölen kişi, yani kendi tüm biyolojik ve toplumsal koşulları içindeki kişi. Bence anlatılmaya değer olan odur işte: Bütün istatistiklerde yer alan, ama orada dile gelmeyen kişi. O kişi, bütün [toplum] açısından önemli değildir, ama önemsiz olma bilinciyle yaşayacaktır."* (s.501)

Edebiyatın "işlevi", edebiyata konu olan ya da asıl olması gereken kişinin, yani insanların, yaşadıkları her şeyi bilimlerden farklı olarak dile getirmektir.

Max Frisch'in, zaman zaman "yazma", yazma alışkanlığı ve yazma tutkusu üzerine düşündüğü de olur. Onu bu düşüncelere âdeta zorlayan, bazen mesela bir gezide çevresinde yiyen, sohbet eden, hayattan, yaşamaktan zevk aldıkları her hallerinden belli insanlara bir göz atmasıdır. "Portofino'da, Eylül 1947" başlıklı yazısında kendini başka insanlarla bu anlamda, yani yazma eyleminin değeri ve değersizliği bağlamında karşılaştırmaktan geri kalmaz:

> *"Şimdiye kadarki güncelerimin provalarını aldım dün. Geriye doğru iş, her zaman sıkıcı bir şey. Kendi yazdıklarını okumak! Bunu yaparken çok Cinzano gerek bana. Ama bu, yazmak zevk değildir anlamına gelmez! Yazmayı bırakmayacağım. Ama arada bir, elinde baskı provaları, kendi kendine soruyor insan, bunun başkaları için ne faydası var! Bir sigara alıp öteki masalara göz atıyorsun, onları seyrediyorsun."* (G.II. s.502)

Gözlemleri, onu yazarlığı, yazar-okuyucu ilişkisini sorgulamaya götürdüğünde şöyle der:

> *"Diyorum ki okuyucusunu düşünmek gerekir; bu, bizim işimizin bir parçası. Bir okuyucu, sempatik, aynı zamanda eleştirel, öyle pek de üstün değil pek de aşağıda olmayan [...] bir okuyucu icat etmek."* (G.II. s.502)

Yazarın kendisi için tasavvur ettiği ideal okuyucunun başka özelliklerini de sıralayıp onu bir arkadaş, bir eş gibi gördüğünü dile getirir Max Frisch. "Bizim okuyu-

cumuz" sözleriyle genelleştirdiği okuyucu imajını şöyle tanımlar:

> *"Senin tasavvurunun bir yaratığı; bir hikâyenin, bir tiyatro oyununun kişilerinden ne daha gerçek ne de onlardan daha çok gerçek dışı; yazıya dökülmemiş bir rol niteliğiyle okuyucu."* (G.II. s.502)

Yazıya dökülmemiş de olsa bu okuyucu rolünü belirlemenin yazarın kendi tekelinde olduğunu da itiraf etmekten geri kalmaz Frisch.

"Yazarcılık Üzerine" yazdıkları arasında edebiyat dünyasının büyüklerine de değinir. Bu değinmeler, kendisinin önemsediği özellikleri ortaya koyması açısından ilgilenmeye değer. Mesela Brecht'in "Verfremdungseffekt"i (Yabancılaştırma Etkisi) vesilesiyle yazdıklarının, oyunun seyirciyi kapıp kendinden geçirmemesi, onu uyanık tutup düşünmeye çağırması gereğinin üzerinde durması, Max Frisch'in edebiyat eserinin düşünceye, insanı sorgulamaya çağırmasına verdiği önemi gösterir. Güncelerinde bile deneme türüne yakınlık bu tutumun kanıtıdır.

Brecht, Max Frisch'in güncelerinde sıkça rastladığımız, onun çağdaşı bir büyük yazardır. Genel olarak edebiyatın, bir yazarın günün problemlerine karşı tavır almasının, o problemlerle hesaplaşmasının yazarlık mesleğinin görevlerinden sayılıp sayılmayacağı konusuna cevap ararken en iyi cevabı Brecht'in sözlerinde bulur:

> *"Zamanımızda bu kadar rezalet karşısında susmak demek olduğu için ağaçlar üzerine konuşmak neredeyse bir suçtur."* (G.I. s.443)

Yazarı da çileden çıkaran durumlar karşısında susulamayacağının bir vatandaşlık, bir insanlık görevi olduğu konusunda şüphesi yoktur Frisch'in. Bir dostunun "sanat eseri o problemleri aşmalı" sözüne cevabı ise kesin değildir:

> *"Belki hakkı var; ama kendi sorusuna verdiği kararlı bir 'hayır' cevabı, 'evet'ten daha az tehlikeli de değil."* (G.I. s.443)

İşte, Brecht'in bu konudaki sözlerini "en iyi cevap" olarak anması Max Frisch'in kendi tutumunu ortaya koymaktadır.

1946-1949 yıllarında kaleme aldığı birinci *Günce* kitabında Frisch, Brecht'i modern şiirle ilgili olarak da övgüyle anıyor. İngiliz ve Fransız edebiyatında modern şiirden söz edilebilirken Alman şiirinde hayata dille nüfuz etmiş örneklerin neredeyse yok olduğu, nostaljik bir şaireneliğin hüküm sürdüğü üzerinde durduğu "Zur Lyrik" (Şiir Üzerine) başlıklı yazısında Brecht'i bu eğilime direnen Alman şairi olarak ele alıyor. Onun şiirinin havasına girmek için hiç de gerçek dünyadan uzaklaşmak gerekmemektedir. Bu şiir özel bir şairane hava gerektirmediği gibi başka havadan da ürkmez; çünkü bilinçten söz etmeyi ihmal etmez. Ama öte yandan bütün Brecht şiirlerinde gerçeklik kaygısının estetik kaygıyla bir arada bulunmadığını da kabul eder, Frisch:

> *"Şiirlerinin hepsinde bu dayanıklı, bu her an söylenebilir olan şey yoktur. Ötekilerin zayıflığı, bence yalnız estetik değil, ama yalnız ideolojiklik, yani gerçek olmamanın başka bir çeşidi."* (G.I.s.543)

"Gerçek" konusunda örnek, Goethe'dir. Onun *Maximen und Reflexionen*'de *(Özdeyişler)* çoğu kez dört satır bile gerçeklik konusunda yeter diyen Frisch, Goethe tarzını şöyle özetler:

> *"Sonuçta bir tespit yer alır, ardından bir düşüncenin doğuşu gelir, öylesine zorlayıcı ve keskin ki insan âdeta emrine amade olduğunu gösterircesine diz çöker. Sonra da bizim gibi birilerinin her şüpheyi aşan, bir haçlı seferine eşit sonuçlar çıkarmayı beceremediği yerde beklenmedik o şey, abartının tersi ortaya çıkar:*
> *[Goethe] düşünceden dönmeksizin bunun karşısına daha çok karşı çıkan, en azından hafifleten bir deneyim koyar ki bu, az önce o düşünceyi ortaya koyan aynı kafayı aynı şekilde geçerli kılar, yalnızca bir deneyim, canlı ve gerçek bir deneyim olduğu için."* (G.I. s.543)

Max Frisch, Goethe'nin özdeyişlerinde tam da bu özelliğin altını çizer. Bunun hemen hemen her defasında "görünürde" ışık ve gölgeyi gösteren "barıştırıcı" ilke olduğunu belirtir. "Görünürde" sözünü niçin uygun gördüğünü ise şöyle açıklar: "Görünürde [böyledir] çünkü çelişkiyi asla barıştıramazlar [bu özdeyişler], olsa olsa dengede tutarlar." Söz konusu dengenin düşünme ile bakma arasında bulunduğunu ekler. Burada hiçbir şeyin "öldürücü" darbe yemediğini, çünkü karşı çıkan deneyimi aşmadığını belirtir. Max Frisch, Goethe'nin "gerçek" anlayışını bu "kendini beğenmiş bir egemenlik altına almayan, tersine o deneyimi kabullenen güç"te görür. Bu güçtür işte "gerçek olarak kalmak, ya da daha doğrusu: Daima yeniden gerçek olmak." (G.I. s.543) Brecht'ten, ideolojik şiirden söz ederken sözü Goethe'ye getirdiğini hatırlarsak Frisch'in Goethe'de "gerçek" kavramının işlenişini önemsediğini anlarız.

Goethe, üslup konusunda yine Max Frisch'in en çok beğendiği tanımın sahibidir. *Faust II*'den aktardığı

"Biçimleme, biçimini değiştirme
Edebî mananın
Edebî Eğlencesi"

özdeyişini "üslupların zorunlu değişimi" konusunda bildiği en iyi şey olarak niteler. (G.I. s.509)

Frisch'in gözünde Brecht konusuna dönersek "Nihilizm" bağlamında Brecht'ten de söz edilişine nasıl karşı çıktığına değinmemiz gerekir. Nihilizm üzerine konuşup yazmanın moda olduğu günlerde "ikinci kalitede bir eleştirmenin" Brecht'i nihilistler arasında göstermesine cevabı şöyledir:

"Kendi kendime soruyorum: Acaba bir nihilist, gerçek bir nihilist, hiç değişim isteyebilir miydi? Oysa Brecht, bu eleştirmen de bilir ki tam bir değişim, çok iyi bilinen, tam olarak tanımlanabilen bir değişim istemektedir." (G.I. s.519)

Güncelerin 2. cildinde Brecht, "Erinnerungen an Brecht" (Brecht Hatıraları) başlığı altında ayrıntılı olarak işlenir. 1947 yılının Kasım ayından başlayarak Brecht'in 1955 Eylül'ünde ölümünden önceki son ziyaretine kadarki çeşitli buluşmalarını ve sohbetlerini topladığı bu yazıda Brecht'in nereye kadar bir dünya vatandaşı, nereye kadar bir Alman, nereye kadar bir ideolog olduğunu, onun inandırma gücünü ortaya koyan sözlerinden ilginç alıntılar yer alır. "Brecht Hatıraları"nın sonu, Frisch'in Brecht değerlendirmesi için Maxim Gorki'nin Tolstoy hakkında söylediğinin tekrarıdır:

"Brecht için söylenmediği halde ona uygun düşen bir cümle: 'Öğretisinin tekyanlılığına rağmen bu efsanevi insan son derece çok yönlüdür.' Leo Tolstoy hakkında Maxim Gorki." (G.II. s.450)

Tolstoy, özellikle ikinci ciltte, daha çok da kaba kuvvet, vicdan gibi ahlâki konuların işlenişinde, ilginç bir kurguyla aslında Max Frisch'in içindeki iki benliğin A ve B olarak dile gelmesiyle ortaya çıkar. "Verhör" (Sorgu) I, II, III, IV başlıklı bağımsız yazılardır bunlar ve Tolstoy'un siyaset yazılarını okurken kaleme aldığını belirtir Frisch. Tolstoy'un her türlü şiddeti reddetmesine tepkileriyle başlayan Frisch'in kendisiyle diyaloğu, İsviçre'nin güncel bir silah deposu infilakı sorununu irdelemesiyle sona erer. "Verhör IV"te B.'nin Tolstoy'u 'O, her türlü şiddet kullanmaya, dolayısıyla savaşa da karşıydı sözleriyle anması, metnin sonunda İsviçre'nin söz konusu silah şirketi sahibinin para cezasıyla kurtuluşu haberine Frisch'in (B.) cevabıyla sona erer:

"Onun tutuksuz olarak ödeyeceği yasal para cezası, masraflar listesinde hesaplanır, üstelik şirketin zaten ödemiş olduğu rüşvetle karşılaştırıldığında çocuk oyuncağıdır. –Onu her türlü şiddetten koruyan hukuk devletine [ödenen] bir masraf." (G.II. s.741)

Tolstoy, Güncelerin 2. cildinde bu "Sorgu" dizisinden başka bir kurmacaya zemin hazırlamasıyla da önemli bir Rus klasiğidir. Söz konusu zemin, Tolstoy'un *Kreutzer Sonat* başlıklı romanıdır. Frisch, 1971 tarihinde kaleme aldığı bu Tolstoy göndermeli beş altı sayfalık öyküsüne "Glück" (Şans) başlığını verir. Kişiler *Kreutzer Sonat* romanı kahramanlarının adlarını taşır: Fiodor İvanoviç,

Nataşa gibi. Mekân, tren kompartımanıdır. Servis edilen çay, semaver, yağmakta olan kar, Rusya'da bir tren yolculuğu izlenimi bıraksa da "Ama dışarıda görünen, Rusya değil," sözleriyle birden başka bir yer ve başka bir zamana geçirilir okuyucu; çünkü söz konusu hızlı tren İsviçre'de Biel'den Zürih yönüne yol almaktadır ve macerasını anlatan Posdnigev değil; bir İsviçrelidir. Frisch, Tolstoy'un 19. yüzyıl üslubunu, *Kreutzer Sonat*'ı andıran bir kıskançlık öyküsüyle o atmosferi yaratarak harmanlamakta ama yeni öyküyü 20. yüzyıl üslubuyla ve kendisinin o sık sık kullandığı olasılıklar esasında ("Kompartımanda Fiodor İvanoviç adında ya da Vassili Vassilikof ya da başka adda biri yoktu.") kurgusuyla yeniden işlemektedir.

1946-1949 yıllarına ait günce cildinde "çağdaş" Alman şiirinin Fransız ve İngiliz şiiri düzeyinde olmadığını irdelemenin dışında edebiyatın öteki alanı olan nesir konusunda Amerikan nesrinden yola çıkarak şunların üzerinde durulduğunu görüyoruz:

O günlerin Avrupası, nesir türünde Amerikan ve Rus edebiyatının gerisindedir. Nesrin alanını Max Frisch, "Bilinmeyen hayat mekânları, yaşanmamış alanlar, henüz tasvir edilmemiş dünya, gerçek olarak anılmaya değer [olan]" (G.I. s.554) şeklinde açıklar. Alman yazarlarının o çok farklı, bilinmeyen, öte yandan "dünya imajı"mızı değiştirebilecek yerleri artık anlatamadıklarını söylerken "epik" (nesre uygun) olanı şöyle tanımlar Frisch:

> *"Epik, tasvirdir, haber vermedir, hesaplaşma değil! [...] hesaplaşan roman, epik bir mevsim sonu ürünüdür: Thomas Mann'daki o üstü örtülmüş denemecilik."* (a.y.)

Romanda üstü örtülü deneme için örnek olarak andığı Thomas Mann, Max Frisch'in beğendiği ve etkilendiği Alman yazarları arasında belki de en önemli olandır. "Kampen, Temmuz 1949" başlıklı güncesinde Nazi Almanya'sından ayrılıp Amerika'ya yerleşen Thomas Mann'ın o yıl Frankfurt'a gelişinin basında ve halk arasında öfkeyle karşılandığından söz ederek bunu "trajik ve grotesk" bulur. Çünkü:

> *"Çağdaş bir Alman, Almanca'nın dünyaca saygınlığını koruma fırsatını bulmuş bir dünya vatandaşı, Almanya'ya geliyor ama yalnızca birkaç kişi onun yüzüne bakıyor, diğerleri gözlerini onun ayaklarına dikmiş, sendelemesini bekliyor."* (G.I. s.696)

Max Frisch'in eserlerinde Thomas Mann'a yakınlığını kanıtlayacak pek çok konu vardır ve bu noktayı ele alan çeşitli bilimsel inceleme ve araştırma mevcuttur.

"Hesaplaşma"nın kaçınılmaz olduğu türün dram olduğunu belirtir Frisch. Ama tasvirden beklediği şey, mevcut bir dünyanın anlatımı değildir; bu, hayalî bir dünya da olabilir. En eskilerde "efsane", o hayalî dünyanın anlatımıydı, Homeros'unki ise "bizimkilerin anası"dır der Frisch. Dünya, ancak anlatılırsa var olur ve fethedilebilir düşüncesini çağdaş Amerikan nesrinde bulur. O nesir, "hakiki nesrin mekânı" olan "terra incognita"yı (bilinmeyen dünya) işlemektedir çünkü. (Bk. G.I. s.555)

Düz yazının, roman ve denemenin yanı sıra tiyatro eserleri de vermiş olan Max Frisch'in tiyatro üzerine düşünceleri de yer alır güncelerinde. Mesela bunlardan birinde tam anlamını bilmeden kullanmaktan hoşlandığını söylediği "teatral" kavramı üzerinde dururken dram

sanatının nesirden üstünlüğünü şöyle bir örnekle açıklar:

> *"Sahnede bir insan duruyor, onun endamını, kıyafetini, yüz ifadesini, tavırlarını gördüğüm gibi çevresindeki şeyleri de görüyorum, yani okurken duyusal olarak algılamadığım birçok şeyi. Sonra buna başkası ekleniyor: Dil. Yalnızca duyusal algılamada kalan gürültüleri değil, dili. O insanın ne konuştuğunu işitiyorum, bu demektir ki ikinci bir şey ekleniyor, başka bir imge, başka tarz bir imge. Bu gece, diyor, bir katedral gibi! O somut imgeden başka bir imge daha alımlıyorum ki bunu algılama yoluyla değil, kelime çağrışımıyla tasavvur yoluyla, hayal etme yoluyla, imajinasyonla kazanıyorum. Üstelik her ikisine de, yani algılama ve imajinasyona aynı anda sahip oluyorum. Bunların ortak oyunu, birbiriyle ilişkisi, aralarında oluşan gerilim alanı, işte bence teatral diye nitelenebilecek şey budur."* (G.I. s.570-571)

Nesir yazarı ve şair için de tiyatroyu cazip kılan şey, sahnede "söz"ün etkisini artıran bu öğelerdir ona göre; ve eğer bir yazar "sahne"yi kendi yaratıcılık gücü için kullanmayı bilmiyorsa o zaman sahne, yazarın aleyhine işler, diyor Max Frisch. Bir başka yazısında tiyatro sahnesinin, ışıklarının, basamaklarının işlevi üzerinde durur ve oyuncuların "temsilci"lik işlevinin altını çizer. (Bk. G.I. s.398, 401)

Klasiklerin en önemli eserleri sayılan, ya da hayatlarının uzun yıllarını vererek yarattıkları "baş eser" niteliğindeki "Lebenswerk"lerini değerlendiriş ölçütleri de bu doğrultudadır. Alman edebiyatının klasiklerinden Wedekind ve Haupmann'ın "baş eser"leri hakkındaki yargısı mesela şöyledir:

"Bir 'baş eser'in büyüklüğünün mihenk taşı, öyle pek de yaratıcılık yeteneğinin büyüklüğü değil, yaratıcılık ile eleştirel yeteneğin arasındaki ilişkidir." (G.I. s.701)

Frisch'in bu konuda kastettiği "ilişki", yaratıcılık ile düşünsellik arasındaki "denge"dir. Düşünsel boyut, yazara başkalarınca öğütlenebilir ve kazandırılabilirken yaratıcılık onun kendi "sanatsal prestiji"dir.

Edebiyatta anlatım biçimlerinin irdelenişini de buluruz Max Frisch'in Güncesinde. 2. ciltte bu konudaki yazısının başlığı doğrudan doğruya şöyle: "Ben-Biçiminde Yazmak Üzerine" Bu yazının ilerleyen paragraflarından birinde güncelerdeki ben-anlatı formu üzerine açıklamasında anlatıcı-ben ile bir güncenin doğrudan "ben"i arasında ayrım yapar: Güncedeki ben daha az kullanılabilir:

"Çünkü kendi koşullarından pek çoğunu saklar ve bu nedenle de bir anlamda fazla şey beklemektir. Temsil etmez: Yani temsil etmenin bir şartı da sakladığı, o anda kendisini ilgilendirmeyen, bilincinde olmadığı v.b. şeylerdir." (G.II. s.699)

Bu gerekçeyle Frisch "itiraf-edebiyatı" için kendine karşı son derece samimi olma zorunluluğundan söz eder ki bunun için üçüncü kişi anlatım denen "o-biçimi"ni daha uygun ve daha yeterli bulur.

"Bir yazar için başlangıçta o-anlatım daha kolayken sonraları bu değişir, çünkü zamanla bilinçli ve bilinçsiz bendepoları çok katı o-biçiminde çok belli hale gelmiş olur. Nedeni: Yazarın kendini fazla önemsemesi değildir ama gizlenme aşınmış olduğu için sonraları dosdoğru ben-anlatıya geçmek zorunda kalır." (G.II. s.700)

Dünya edebiyatından bir iki örnekle anlatımda ben- ya da o-anlatım biçimini daha yakından incelemeye geçen yazarımız; Henry Miller, Witold ve Gombrowicz'in benbiçimcisi olarak itirafçı edebiyata dâhil edilemeyeceklerini, onlardaki bu formun bir "rol"e dönüşmesiyle katlanılır olduğunu düşünür:

> *"Bu tarzın yazarları daha çok suçsuz etkisi yaparlar, onlar kendi bedenleri üzerinde yazar ve edebiyatlarını adım adım yaşarlar ve özel mahrem şeylerini kurcaladıklarına dair iğrenç bir izlenim neredeyse hiç oluşmaz; onlar işte kendi edebî nesneleridir, kendi temsilcileridir. Bu nedenle gizlenecek bir kendini beğenmişlik yoktur, bu da başka bütün şeyler gibi temsilîdir."* (G.II. s.700)

Yayınlanmış bir günce konusunda şüpheli olmaya davet eden şey, isimlerin ve kişiliklerin nezaket icabı açıklanmaması meselesidir Max Frisch'e göre. Örnek olarak Goncourt Kardeşlerin kimlerle yemek yediğinin günceleri yoluyla herkesin bilgisine sunuluşunu anar:

> *"Ben niçin sakınıyorum? Bununla oluşan etki: Günce yazarı yalnızca kendini birey olarak görüyor, çağdaşlarını ise anonim yığın."* (G.II. s.700)

Günce yazarının ilettiklerinde "yakışıksız" olarak algılanan şey, "yazarın okura özel çevresinden onu hiç ilgilendirmeyen haberler"dir. Asıl yakışık almayan ise "okuyucuyu biraz ilgilendiren şeyin ve okuyucunun zaten bildiği ama kendisinin asla telaffuz etmediği şey"in anlatılmasıdır. (G.II. s.699)

O-anlatım biçiminin bile yazarın kendi hayatından bir şeyler anlattığı durumları örtemeyeceği, tam da "ya-

şanmış olanın kurmacaya dönüştüğü yer"de kendini gösterir. Öykü ve romandaki anlatım biçiminin birinci tekil kişi (ben-) ya da üçüncü tekil kişi (o-) biçiminde oluşu, yazarın anlattıklarına karşı mesafesinin bir göstergesiyken güncede durumun bu kadar basit olmadığını, günce yazarı olarak Max Frisch'in alıntıladığım ifadeleri göstermektedir.

Başarılı yaratma, yazarın kendisini etkileyen bir yaşantısını okuyucuya aynı etkileyicilikle iletebilmekten geçer. Bu konudaki düşüncesini bir yaşantısından hareketle açıklar Max Frisch. İsviçre'nin yüz akı ünlü saat fabrikalarından birini ziyaretinde yaşadıkları, başka herhangi bir fabrikada yaşadıklarıyla karşılaştırılmayacak kadar etkileyici olmuştur, ama bunu hiçbir sohbette karşısındakine aynı yoğunlukta anlatamamıştır. Bu deneyim onu önemli bir yazarlık meselesi üzerinde düşünmeye, meseleyi sorgulamaya götürür. O saat fabrikasında hissettikleri, düşündükleri, aynı yerde bulunmamış, olayın yabancısı olan birinde aynı etkiyi uyandıramıyorsa, edebiyat eserinde bir yazar benzer bir etkiyi, yaşamamış bir okuyucuda nasıl uyandıracaktır? "Her yaşantı, aslında dillendirilemez kalır", biz yaşadığımız o gerçek örnek aracılığıyla iletebilmeyi umduğumuz sürece. Max Frisch, kendini tam ifade edebilmenin ancak okuyucuya olduğu kadar kendine de yabancı olan bir örnek, yani kurmaca aracılığıyla mümkün olduğu sonucuna varır:

> *"Genel olarak, yalnızca kurmacalaştırılmış, değiştirilmiş, dönüştürülmüş olan şey, iletilebilir. Bu nedenledir ki sanatsal başarısızlık her zaman boğucu bir yalnızlık duygusuyla iç içedir."* (G.II. s.703)

Bir yazarın hayran olduğu, belki de örnek almak istediği yazarlar konusunda Frisch'in ilginç düşüncesi, o yazarın erişilmeyecek derecede olmamasıdır. Bu görüşünü örneklendirerek şöyle bir benzetmeyle açıklar: Yaya yürüyen kimse, uçanlardan pek az şey öğrenebilir. Hayran olan yazarın kendini her türlü karşılaştırmadan koruyan şey, aradaki korkunç farkın besbelli oluşudur: "Biz yürüyoruz- o uçuyor..." Buna verdiği örnek ise Trakl'dır. (G.I. s.698) "Okurken" başlıklı aynı yazıda yazarın öz eleştirisi üzerine söyledikleri de dikkate değer. Öz eleştirinin de sorgulanması gerektiğini, öz eleştirinin yazarı rahatlattığını, bunun nedeninin ise kendini değişmeye zorlayacak korkunç şeyden kurtarmak olduğunu düşünür. Yazarın kendi eksikliklerini kendine itiraf etmesi, onu bu "eksikliklerin üstüne çıkarır." Buna karşılık başkasının o eksikleri dile getirmesinin korkunçluğu, yazarı her defasında perişan eder.

Öz eleştiri konusu üzerinde durduğu gibi genel olarak edebiyat eleştirisi hakkındaki düşüncelerini bir başka yazıda, başlığı doğrudan doğruya "Rezensionen" (kitap eleştirileri) olan bir yazıda dile getirirken Goethe örneğinden yola çıkar Frisch. Goethe'nin öğüdü şudur: Yazar, kitabını eleştirene asla cevap vermemeli. Yani yapılacak tek şey, susmak ve yazmaya devam etmektir; ta ki kendi yazdıklarını kendi eleştirme gücü ve hevesi buluncaya, başka bir deyişle öz eleştiri yapıncaya kadar. Üniversite öğrencisiyken Zürih gazetelerinden birinde yazdığı kitap eleştirilerini beğenmediğinden söz eder bu "Rezensionen" başlıklı yazısında. Öte yandan mevcut eleştirilerin de branş bilgisi yönüyle değil, "insani" yönden kusurlu olduğunu, sırf övmüş olmak ya da sırf yer-

miş olmak için yazılan eleştirilerin bu zaafını dile getirir. Kendi duygularını ortaya koymak, eleştirmenin hakkıyken, yaratıcı yazarların yazdığı eleştirilerin de ayrı bir değeri olduğu düşüncesini taşır. "Rezensionen" başlıklı bu yazı Goethe'yi anarak başlamıştı; son paragraf da yine Goethe'nin eleştiri konusundaki o sözlerini açımlamaya ayrılmıştır:

> *"Goethe, cevap verilmemeli diyor, kulak verilmemeli demiyor. İnsanın iki üç hafta boyunca öfkeye boğulması belki de gereklidir. [...] Yardımcı olan eleştiri, dört ya da beş kişiden gelir; kendilerinin nasıl yardımcı olduklarından haberdar olmayan çok yakın ya da çok uzak, bilinmeyen kişilerdir bunlar. [...] Yardımcı olan eleştiri, zaman kaybetmemeye yarar, öz eleştiriyi hızlandırır ki bu da ilerisi için faydalı biricik şeydir."* (G.I. s.642)

"Günce I"de yazarlık, dil kuşkusu, çağdaş ve klasik Alman yazarları bağlamında edebiyat konularının dışında dikkatimizi çeken konu öbeklerinden biri, Max Frisch'in "zaman" fenomeniyle daha o yıllarda uğraştığını gösteren notlarıdır. Gençlik eseri *Bin Oder die Reise nach Peking*'de *(Bin, Ya da Pekin'e Yolculuk)* başlayıp yaşlılık eseri *Der Mensch erscheint in Holozaen*'de *(İnsan Nedir ki)* kurmaca katında işleyerek dile getirdiği "zaman" konusunda, güncelerinin ilk kitabında neler yazdığına bakalım!

"Portofino Monte" başlıklı yazıda zaman kategorileri olan geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı, yaşantı, hatırlama ve sezme-umut etme bağlamında ele alırken Portofino Dağı'nda, denizden çok yukarılarda hissettikleri için "görüntü burada; ama yaşantı henüz yok," derken insanın kendi kendine sorduğu soru, yani "şimdi"nin

yaşanabilirliği üzerinde durur, daha da önemlisi "şimdi"yi yazarın yansıtıp yansıtamayacağını irdeler:

> *"Şimdiki zaman, herhangi bir biçimde gerçek dışı kalır, sezgi ve anı arasında bir hiç ki asıl bunlar bizim yaşantımızın mekânlarıdır; 'şimdi' yalın bir geçit; insanın istemeyerek itiraf ettiği o bilinen boşluk."* (G.I. s.452)

"Portofino Dağı" başlıklı yazısında Max Frisch, zaman kategorileri üzerine felsefeye dalmaktan çok bunların yaratıcı yazarca nasıl işlenebileceği üzerinde durarak yazarlığı ön planda tutuyor. "Pfannenstiel" başlıklı yazısında "zaman"ı başka açıdan irdelediğini görüyoruz:

> *"Zamanın yalnızca sanal olduğu, esas olarak sürekli bir şimdiyi birbiri ardınaya bölen tasarlama gücümüz için salt bir yardımcı olduğu eğer doğruysa; tekrar tekrar aklımdan geçen her şey ve bu isterse kendi yaşantımız için olsun, doğruysa; zamanın gözle görülebilir her belirtisi insanı niçin ürkütüyor?*
> *Sanki ölüm, zamanın bir meselesiymiş gibi."* (G.I. s.493)

Ağustos 1949 tarihli "Kampen" başlıklı yazıda zaman kategorileri üzerinde durduğu gibi beklenti (Erwartung) ve anı (Erinnerung) kavramları ve bir şeyi yaşamak (erleben) ile orada olmak (dabei sein) arasındaki farkı irdeler. Bu son andıklarının çoğu kişi tarafından karıştırıldığını belirtirken şöyle der:

> *"İnsanların yaşadığı şeylerin tamamına yakını, sezinlemek alanındadır. Yaşanılabilir olanın öbür alanı, anı alanı ise çok daha küçüktür. Böyle olmasa, yazar diye bir şey hiç olmaz, yalnızca raportörler olurdu ve her şeyden önce de okuyucular olmazdı. Çünkü ne yapar bir kitabı açan okuyucu? İçin-*

de bulunduğu hali, doyurmadığı için terk eder; sezgi alanına dalar: Bir şeyler yaşamak için." (G.I. s.711)

Yazar açısından bunun ne demek olduğunu; "beklenti ile anının kesişme noktası" dediği şimdinin bu anlamda yaşanabilir olmadığını ileri sürürken der ki:

"Gerçi ben bunu tekrar tekrar deniyorum; sonuç hep aynı: Kramp! Bunun arkasında gerçek bir ihtiyaç da yok. Bütün bunlar gözümün önünde olduğu sürece, ne diye tasvir edeyim? Şimdi bakma zamanı." (G.I. s.710)

Zaman algılaması ve algılama nüanslarına aslında farklı isimler verilmesi gerektiği konusuna da değinir Max Frisch. Hatta zaman anlamındaki "zeit" kelimesinden farklı olarak "vergängnis" kelimesini önerir ki bu, sözlüklerdeki "vergang"dan (olay, süreç) kendisinin türettiği bir kelime olmalı. Anlamını ise "zaman"dan farkı ile şöyle tanımlar:

"Saatlerin gösterdiği 'Vergängnis' ise bizim zaman yaşantımız. Öyle ki bizim var oluşumuzun karşısında, bizim ölüm olarak adlandırdığımız bir başka şey bulunuyor." (G.I. s.499)

Hayvanın korkmasını, onun da "vergängnis" sezgisiyle açıklar Frisch. Ama hayvanın bilinci ve zamanı olmadığı gibi zaman tasavvuruna yardımcı şeyleri, mesela saati, takvimi de olmadığını söyler. Hayvan, doğa takvimini de bilmez. Ölümü zaman dışı bir bütün olarak bildiğini ileri sürerken, insanın farklılığını, bizim hayatla ölümü bir arada yaşadığımızla ifade eder:

"Biz her an yaşıyor ve ölüyoruz, ikisi birden, ne var ki hayat, öbüründen daha az, daha nadir ve biz ancak aynı zamanda ölerek yaşadığımız için hayatı, bir güneşin kendi ısısını harcaması gibi harcıyoruz; yok oluşa doğru bu sürekli çağlayanı hissediyoruz. Bu nedenle bir çağlayan gördüğümüzde ölümü düşünüyoruz; bu bizim için tasavvuru imkânsız bir şeyin benzetmesi, zamanın herhangi bir somut çağlayanı oluyor." (G.I. s.500)

İnsana ölümü, varlığın sonunu hatırlatan başka manzaralar arasında bulutların uzaklaşmasını, dökülen yaprakları, ağaçların büyümesini, taze yeşilliği, ayın doğuşunu anar. Korku ve sevincin de aslında ölüm ve yaşamakla ilişkili olduğunu düşünür Max Frisch. Sağlık belirtilerinden insanın memnuniyet duyması, ölüm korkusunu bastırdığını göstermektedir:

"Ancak korkudan gelebilecek bir uyanıklık yansıması olmasa, biterdik biz; hiç olmamış olurduk." (s.500)

Zaman konusunun çoğunlukla ölümle ilişkilendirilişi ilginçtir. Güncelerinin bu ilk kitabından da önce, yakıp yok ettiğini bildiğimiz ilk güncelerinde bile ölüm korkusu vardı. Ölümünden sonra yayınlanan Günce kitabında bu konunun daha da yoğun dile gelmesi yaşlılığın tabiatıyla bağdaşmaktadır.

Ölüm üzerine düşüncelerinin çağrıştırdığı konu "ölümsüzlük", yaşama tutkusunun bir karşı kutbunu, ölümsüz olmak istemediğini dile getirmesine vesile olur. Ölümlülük bilincini "hoş bir armağan" olarak nitelerken Grek mitolojisindeki ölümsüz tanrıları hatırlar ve onların tam bir can sıkıntısı duymaları gerektiğini düşünür, onlar gibi olmayı istemediğini söyler. Ölümlülük

bilincidir asıl var oluşumuzu "insani" yapan, onu bir serüvene dönüştüren. Şimdi değil; ama ilerde "seve seve ölürüm," der. (G.I. s.648)

Çok uzun yaşayan insan sayısının gittikçe artması gerçeği üzerine Max Frisch'in güncelerinde yoğunlaştığı konulardan ölüm konusu zamanla Güncelerin 2. cildinde yerini yaşlılık konusuna bırakır:

> *"Bir hayatı tam dolu doluyken çekip alan ölüm, nadirattan oluyor; ölüm korkusu, ihtiyarlık, yani aptallaşma korkusu oldu... Bizler hayata girişi düzenliyoruz; çıkışı da düzenlemenin zamanı geldi."* (G.II. s.494)

"Verein Freitod" (İsteyerek Ölme Derneği), Frisch'in ihtiyarlık üzerine düşüncelerini, gözlemlerini dile getirdiği sanal bir dernektir. "Üyeler için Kılavuz" başlıklı yazı, Montaigne'den bir epigrafla başlıyor: "İşte böyle çözülüp kaybediyorum kendimi." Yazının ilk cümlesi ise "Hiç kimse ihtiyarlıkta başına gelecekleri bilmek istemez." Hayatın bu döneminden kendimizi korumak amacıyla ondan söz etmeyi âdeta yasaklamış olmamız, ihtiyarın yaşadıklarını anlatmaktan çekinmesinin nedeni olmuştur. İhtiyara saygının kökeni Frisch'e göre uzun yaşamanın çok ender olduğu eski çağlara dayanır. İhtiyarın dış görünüşünden, yürüyüşünden başlayarak ayrıntılı bir şekilde anlatır onu. Bu belirtilerin saklanamayacak hale geldiğinde ilaçlarla, kozmetik ürünleriyle ertelemek isteyişimiz yine toplumun "ihtiyarlığı yasaklaması"nın bir göstergesi; oysa ihtiyarlığın asıl niteliği "bedensel değil, zihinsel bir çöküştür."

Max Frisch'in yazısının devamında ihtiyar kimse için "der Gezeichnete" kelimesini kullanması ilginçtir.

Bu, "işaretlenmiş", "mimlenmiş" anlamındaki kelime, bir bakıma ihtiyarlığın bir nimet değil, bir bela olduğunu sezdirir. İhtiyarın toplum içinde, gençler arasında nasıl davrandığını, kendi gençliğinden nasıl söz ettiğini, artık merakının kalmadığını, kayıtsızlığını v.b. hallerini ihtiyarlığın evreleri olarak ele alır. Yazının son paragrafı, ihtiyar bir kişinin cenaze merasiminde hissedileni dile getirir:

> *"Çoğu zaman, bir ihtiyarı sonunda tabutta gördüğümüzde utanç duyarız; ölü çehresi hemen her zaman gösterir ki bu insan bir zamanlar son on yıllarındakinden farklı biri olmalıydı."* (s.529)

Günce kitaplarının ilk cildinde 2. Dünya Savaşı'na katılmamış olan İsviçre'nin neler yaşadığını konu alan sayfalar da var. Bunlardan üç tanesi, savaşı yaşamış uluslaın askerlerinden gelmiş mektuplara cevap olarak kurgulanmış. Üçüncü mektuba cevap, Stalingrad önlerindeki savaştan sözde "uzak", ama aslında acı çekerek yaşandığını şöyle anlatır:

> *"Hatta bizde, savaşan ülkelerin sahip olmadığı bir şey vardı: Yani, katmerli bakış. Savaşan kimse kendi orada olduğu sürece o sahneyi görür. Seyirci ise onu sürekli görür. Gerçi tutkulu arzularımız vardı, ama savaşanın derdi yoktu: İntikam imtihanı yoktu. Belki de kayırılmış olanlara verilen asıl hediye ve onların asıl görevi burada gizli. Ender hale gelmiş olan adil davranma özgürlükleri vardı. Buna mecburdular. Bizim acı çeken milletlerin ortasında var olabilmemizin tek mümkün şerefi budur."* (G.I. s.475)

Frisch, mektubun bu sonuç satırlarından önce İsviçrelilerin o "ada"daki günlük hayatlarının "yabancı çehreler-

le dolu" olduğundan söz eder. Bunlar "her çeşit sığınmacı, esir ve yaralı"lardır. "Biz, o zamanı ister istemez öyle bir şekilde gördük ki savaş dışında bulunan bir halk için daha etkileyicisi düşünülemezdi." (G.I. s.475)

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığını, insanlık dışı sonuçlarını unutmanın, bunun üstüne sünger çekmenin imkânsızlığının, Almanya gibi kendini sanat ve bilim alanında yüksek kültür değerlerinde iddialı gören bir ülke için ne demek olacağını irdelerken "Hamburg, Kasım 1948" başlıklı yazısında kültür konusuna girer Max Frisch. 20. yüzyılda hâlâ kültür anlayışının 19. yüzyılın estetik kültüründen farklı olmayışını eleştirir. "Bach, Hendel, Mozart, Beethoven, Bruckner üzerine sohbet edebilen insanların da düpedüz cani olarak ortaya çıkabildiğini 2. Dünya Savaşı göstermiştir," der. "Estetik kültür"ün tanıtıcı özelliğini kültürle siyaseti birbirinden kesinlikle ayırmak olarak tespit eder. Bu kültür anlayışını bir çeşit şizofreni olarak niteler. Estetik kültüre rağmen insanlıktan uzaklaşma ihtimalinden kurtulmanın, siyaseti "kirli bir uğraş, kültürlü, entelektüel insanın el sürmeyeceği bir alan" olarak görmemekten geçtiğini belirtir. İsviçrelinin kültür anlayışını ise şöyle tanımlar:

> *"Kültür deyince bizim anladığımız, ilk planda tek tek vatandaşın sanatsal ya da bilimsel usta eserinden çok, vatandaş başarıları, toplumsal tutumdur. Bir İsviçreli sanatçı için ülkesinde onu saran hava çoğu zaman kuru ise de ve bu kusur her ne kadar bizi kişisel olarak ilgilendirse de çoğu Almanın dar görüşlü diyerek küçük gördüğü bütün olarak bizim tam onayladığımız bir tutumun kötü bir arka yüzüdür. -Çünkü öteki tutum, yani estetik kültür, ölümcül bir felakete götürmüştür ve götürmek zorundadır."* (G.I. s.631)

Max Frisch'in ilki 1946-1949, ikincisi 1966-1971 yıllarını kapsayan iki ciltlik *Günce* başlığı altındaki yazıları bir yandan kendisinin içinde bulunduğu gençlik-olgunluk-ihtiyarlık öncesi dönemlerin izlerini taşırken öte yandan o yılların toplumsal, siyasal konularına ilgisinin de boyutlarını göstermektedir. Birinci ciltte yazarlık, edebiyat problemleri gibi konular ağırlıklı olarak işlenirken ikincisinde artık ünlü bir yazar olarak İsviçre dışında katıldığı toplantılar, devlet büyüklerince kabul edilmeler v.b.'nin yanı sıra ihtiyarlama süreci önem kazanmakta. Her iki ciltte kendini gösteren eğilim ise, kurmaca. İlkinde yer alan "Bir Uçuştan Sonra" başlıklı sekiz sayfalık yazı, Alpler üzerinden bir uçuşun izlenimlerini bir edebiyatçı gözüyle değerlendiren, o izlenimleri içselleştiren Max Frisch'e özgü, somuttan soyuta giden nesir örneği. Zaman zaman içindeki güven hissini "utanmaz", "ürkütücü" bulsa da uçağın penceresinden gördüklerini ilginç benzetmeler eşliğinde tasvir eder. Savaş uçağından bomba atan askerin ruh halini çağrıştıran bir izlenimin Goethe'nin Egmont'unu hatırlatması, Frisch'in dünyasında edebiyatın nasıl yer etmiş olduğunun örneklerinden biridir. Yükseklerde, yerküre ve insanlık tarihi gibi konulara dalar. Bulut kümelerinin arasından parlayan güneş ışınları, bir "giz" gibi gelen şeyi "evren"e dönüştürür:

> *"Sonra bulutların üzerinden yukarı çıkıyoruz, tamamen ve az önce bir sırlar yumağı olan mekân, evren oluyor. Bir sırdan daha da fazlası. Tasavvuru imkânsız bir şey. Bir yerlerde, parıldayan bir yıldız kümesi, bir başka yerde ay, daha solgun, ama her ikisi de başka zamankinden farklı değil. Yalnızca yeryüzünü başka türlü algılıyoruz, o görünmeyen, söndüren ve külümsü bulutların altındakini [yeryüzünü]:*

O da asılı duruyor, o da bilincimizde yükseliyor boşluğa düşmeksizin durmadan tekerlenen bir top olarak: Milyarlarca yıldız arasında yavaş soğuyan bir yıldız." (G.I. s.393)

Manzarayı seyretmek, onu yaşantılaştırmak ve içselleştirmek, Frisch'in güncelerinde sık sık tanık olduğumuz bir süreç. "Portofino Monte" başlıklı yazı, bu süreci ortaya koyan örneklerden bir başkası. Deniz yüzeyinden yükselindiğinde ufkun da birlikte yükseldiğini, denizin gece gibi görünürken dalgaların onu örten gümüşten bir ağ olduğunu söyledikten sonra kendi kendine şöyle der:

"Işıksız bilinç haliyle mutluluk: Bu manzarayı hiçbir zaman unutmayacaksın. Ama şu an, karşımızda durduğu sürece ne yaşıyoruz? [...] En çok bir manzara karşısında itiraf ediyoruz bunu. İnsan hiçbir zaman, bulunduğu yerde var değildir, ama nerede olunduğu önemsiz olamaz; bulunulan yer, bizim uzağı yaşantımıza yükseltmemizin dayanak noktasını verir. Her zaman, düşüncelerimizin nerede olduğu alnımızdan okunsa, hiç kimse bizimle an'ı paylaşmak istemez. Haksızlık bu! Ancak o kişi eğer orada bulunmuşsa biz ona dönebiliriz." (G.I. s.451-452)

Somut-soyut, görmek-yaşamak ve kavram ilişkisinin irdelendiği bir başka yazıya da "Floransa, Ekim 1947" örnek olarak gösterilebilir (bk. s.512-513)

Uzunu kısasıyla kurmaca metinler, güncelerin ikinci cildinde daha sık karşımıza çıkıyor. "Vorkommnis" (Olay, Olağan Şey) başlıklı kurmaca, bir küçük öykü gibi kurgulanmış. Amerika'nın gökdelenlerinden birinde ani bir elektrik kesilmesiyle 37 katla 38. kat arasında takılıp kalan asansördeki insanların üç saat on bir dakikalık bu zaman içinde davranışları, endişeleri, korkula-

rı, konuşmaları bir buçuk sayfada anlatılıyor. Bu, kitaptaki kurmaca metinlerin en kısası. Tolstoy'la ilgili sayfalarda andığım "Glück" (Şans) başlıklı öykü, Max Frisch'in anlatım gücünü kanıtlayan bir kurgu ve üslupla kurmaca metinlerin en ustalıklısı sayılabilir. Öte yandan incelemeye devam ettiğimiz günce kitaplarında yer alan çoğu metinler, öykü formunda olmasa da kurmaca niteliklidir, yazarın bir gezi, bir mola verme, bir gözlem sırasındaki izlenimlerini alışılmış tablolar sunmayla, tasvirlerle yetinmeyip görünenlerin ardında derin anlam arayışlarını ortaya koyan metinlerdir. Bunlarda insanın, toplumların yaşayışları güncelden geriye, tarihe bakışla somuttan soyuta yükselmelerle sunulmaktadır.

"Arles, Ekim 1949" başlıklı yazı, Avignon, Nimes, Arles'te anıtlar önünde durduktan sonra bir şarap ısmarlayıp caddeleri seyre dalarken "şehri insan olma çehremiz" olarak algılayışını dile getirir. Yabancı bir şehirde "alışkanlığın koruması" dışında, etrafta yabancı bir dilin etkisiyle oluşur o algılama. Kalabalık ona bir karınca kümesini çağrıştırır. Yaşadıkları için oraya buraya gitmektedir insanlar, aynı karıncalar gibi. Şarabını getiren garson, şarap kültürü sözünü çağrıştırır. Oradan ekip biçmeye, ziraat kültürüne, sonra tarih dolu birkaç bin yıl ve işte böyle bir şehir! Şarap ve ilham perilerinin şehri, kültür şehri! Çeşitli vitrinlerde insanın "ihtiyaçlardan oyuna, maddeselden soyuta geçişi"ni görür Max Frisch. Bunun gibi seyrettiği, gördüğü şeyler onu insanlık tarihi üzerine düşündürür. Kırsala açıldığında "kilise, cenaze töreni, çan, sonra iki tekerlekli bir arabayı çeken küçük bir eşek, bir saman paketinin üzerinde oturmuş çok yaşlı bir kadın, sanki tarihin kişileşmişi"dir. (s.719)

"Café Odeon" başlıklı yazısında, hayatta "rastlantı"nın anlamı üzerine düşüncelerini işler. Çok genel bir tanım ("rastlantı, öngörümüz olmadan, bilinçli bir arzumuz olmadan önümüze çıkan şey"), bir örnekle açıklanıyor: İki insanın tanışmasına vesile olan rastlantının çoğu zaman "kader" olarak nitelenişini anlatan bir örnek bu ve üstelik "gülünç": Gardıropta yanlışlıkla başkasının şapkasını başına geçiren bir adam, kendi şapkasını bulmak için oraya döndüğünde telaşla genç bir hanımın ayağına basar. Özür dilemeyle başlayan tanışma, sonunda üç ya da beş çocuklu evliliğe gider. "Günün birinde bunların her biri, yanlış şapka (olayı) olmasa hayatımız nasıl olurdu diye düşünür." (s.749) Max Frisch'in bu örnekten hareketle günce yazarlığı konusuna geçmesi ilginçtir: "Bir günce yazarı, kendisine soru sorduran, karşılaştığı kimsenin başından geçen bir olayı anlattıran şeyin rastlantı olduğunu düşünmez. Ama o konuları yazıya dökmenin ardındaki şeyi Tanrı'ya bağlamak da bir bakıma insancadır. Aslında her şey zaten vardır; ama onlardan bir şeyler çıkarmak, insanın tutumuna, görüşüne bağlıdır. Onu ilgilendirmeyen, geri kalan başka şeyleri ne işitir ne de görür. Bunlar için gerekli 'antenleri' yoktur, ya da 'şimdilik' yoktur." Bu bağlamda "rastlantı"yı şöyle değerlendirir Max Frisch:

> *"Her rastlantının şaşırtıcılığının, harekete geçiriciliğinin esası, bizim kendi çehremizi tanımamızdır; rastlantı bana benim şu anda neyi görebildiğimi, neyi işitebildiğimi, neye karşı duyargam olduğunu gösterir."* (s.750)

Bizim ilgimizi çekmeyen şeyin bize "ulaşmadığı", eğer kendimiz değişmemişsek hiçbir şeyin bizi değiştireme-

yeceği sonucuna varırken bizim atladığımız, fark etmediğimiz nice "rastlantı"ların var olabileceğini ve aslında bunların ilgimizi çekebilecek nitelikte olduğunu söyler: "Bize ait olmayan hiçbir şeyi yaşamayız." Rastlantının insan hayatında ne dereceye kadar yönlendirici olabildiği konusu üzerine kurulu bir de kurmaca eseri var Max Frisch'in: *Biyografi: Bir Oyun* başlıklı tiyatro. Burada hayat hikâyesini olasılıkları, rastlantıları değişik bir düzenlemeyle hayatının değişebilip değişemeyeceğini bir oyun şeklinde irdeleyen davranış araştırmacısı Hannes Kürmann, eserin baş kişisi. İkinci eşi Antoinette'e rastlamasaydı hayatı nasıl olurdu konusunda olasılıklar üzerine kurulu bu oyunun seyircide istediği etkiyi bırakmadığını fark eden yazar, konuyu ikinci kez ele alıp sahne düzenindeki değişikliğin yanı sıra esas figür Kürmann'ın hayat tecrübesini dile getirir. Kürmann, hayatın değişmesinin ancak kişinin, onun mizacının ve yeteneğinin değişmesiyle mümkün olabileceği sonucuna varır. Aksi halde rastlantıların değişmesi bir şey ifade etmez. Önemli olan, o rastlantıları değerlendirme olgunluğudur.

Max Frisch'in insan hayatında rastlantının yeri ve anlamı üzerine düşünceleri, onun insan merkezli dünya görüşünün de bir yansımasıdır. İnsan, birey konusunda güncelerinde yer alan başka saptamalarına değinmek gerekirse insanların birbiri üzerindeki etkisini daha 1946-49 yıllarını kapsayan birinci cildin ilk satırlarında nasıl dile getirdiğine bakmakla başlayabiliriz:

"Belli bir dereceye kadar biz gerçekten başkalarının, dostların ve düşmanların bizde gördükleri varlığız. Ve tersi! Biz de başkalarının yaratıcılarıyız; onların bize gösterdikleri

çehrenin gizli ve zorunlu sorumlusuyuz, onların yeteneklerinin değil, ama bunların tüketilişinin sorumlusu." (G.I. s.371)

Bir anlamda imge ile imgenin aslı ve üreticisi arasındaki ilişkidir burada dile gelen. Aynı yazıda bu ilişkinin kişinin kendine nasıl yansıdığını da şöyle ifade eder Frisch:

"Etki, başkalarının bizi değerlendirdiği gibi olmak istemeyişimiz çelişkisinde de ortaya çıkar." (G.I. s.371)

Andorra başlıklı tiyatro eserinin (1961) temel düşüncesini oluşturacak bu konu üzerine güncede "Andorralı Yahudi" başlıklı yazıda ileride bunu nasıl işleyeceğinin ipuçları var:

"Andorra'da, insanların Yahudi belledikleri genç bir adam yaşıyordu. Anlatılması gereken şey, onun sözde kökeninin hikâyesi, onun kendisinde tam bir Yahudiyi gören Andorralılarla günlük ilişkisi." (s.372)

Andorra gibi temel düşüncesi *Günce*'lerde hissettirilen eserlerin yanı sıra Max Frisch'in özellikle roman alanında çığır açıcı yaratıları arasında 1945 yılında yayınladığı *Stiller*, 1957'de *Homo Faber*, 1964'de *Mein Name sei Gentenbein*, başlı başına incelenip tanıtılmaya değer eserlerdir. Bunları incelerken yine *Günce*'lerden destekleyici alıntılar kaçınılmaz oluyor.

II. Alman Edebiyatından Goethe'nin Yazarlığı Üzerine

Eskilere dönersek, yazarlığı, amacı, yazma süreci, tarzı, etkisi üzerinde düşünüp bu düşüncelerini kaleme almış yazarlara en güzel örnek, Johann Wolfgang von Goethe'dir. 1749-1832 yılları arasında yaşamış ve çok genç yaşlardan başlayarak ölünceye kadar yazmış ve edebiyatın nesir, nazım, tiyatro gibi bütün alanlarında ve Sturm und Drang, Klasisizm hatta Romantizm'de eser vermiş bir yazar olarak Goethe, söz konusu kendi yazma eylemi üzerine de çeşitli vesilelerle görüşlerini açıklamıştır. Onun, yazma serüveni üzerine sözleri, *Dichtung und Wahrkeit (Edebiyat ve Hakikat)* başlıklı eserinde olduğu gibi sonradan kitaplaştırılmış Eckermann'la konuşmalarında, yerli ve yabancı meslektaşlarına yazdığı mektuplarda yer alır. Nasıl yazdığını, etkilenişi ve etkileyişi üzerine düşüncelerini ortaya koyan satırlardan alıntılar eşliğinde söz etmek istiyorum. Nasıl çalıştığına, nasıl yazdığına ilişkin açıklamalarından başlayalım. Yeri geldikçe tekrarladığı şey, kendisinin yazmak için mutlak yalnızlık ve mutlak sessizlik aradığıdır. 9 Aralık 1797'de Schiller'e şöyle der:

"Ben yalnızca mutlak yalnızlıkta çalışabiliyorum ve yalnızca bir konuşma değil, sevip saydığım kişilerin evdeki varlıkları bile benim edebî kaynaklarıma bütünüyle set çekiyor. Bu tecrübemi bir kez daha yaşadım."

Bahçenin sessizliği ona uygun bir yaratma ortamıdır. Keza sabahın erken saatlerinden de bu bakımdan yararlanır. Sabahın verimliliği artırışını biyolojik olarak da temellendirirken şöyle der:

"[...] Yalnızca günün erken saatlerinde çalışabiliyorum: Uykuyla tazelenmiş ve güçlenmişken, günlük hayatın hırgürü beni henüz altüst etmemişken." (Eckermann, 11.3.1828)

Eckermann'a bunları söylerken *Faust*'un ikinci bölümünü yazışından bahsetmektedir ve hayatının son yıllarıdır. 1820'de Soisseree'ye sabah vakti için "günün kaymağını aldığı[m] zaman" der.

Yazmanın, yaratmanın içten gelen güçlü bir isteğe bağlı oluşunun da altını çizmiştir Goethe:

"Her zaman şunu iddia ederim: Yazar, içinde yazmak için karşı konulmaz bir baskı duyuncaya kadar yazmaya kalkmasın. Bu ilkeye kendim de uyarım ve neşeli hayatımı buna borçluyum." (C.F.v.Conta, Mayıs 1820)

Yazarken eskilerden, dünya edebiyatının büyüklerinden beslenmek, Goethe'ye göre yazarın, şairin "hakkı"dır. Freitagsgesellschaft'ın açılış konuşmasında bu bağlamda şunları söyler:

"Seçkin bir toplulukta yaşar gibi aralarında yaşadığı ve bu çevreye layık olmaya çalıştığı bütün yüzyılların ve bütün milletlerin şairleri, yazarları ve sanatçıları olmasa şairin, ya-

zarın ve sanatçının hali ne olurdu? Eğer sanatçı çok asil izleyiciyi tanımasa ve hep göz önünde tutmasa ne tür eserler ortaya çıkar?"

Goethe, yukarıda alıntıladığım bu konuşmasında genel olarak yazarların ufuklarını beslemelerinde nelerin gerekli olduğunu belirtiyordu. Hayatının son yılı 1832'nin Şubat ayında, yani ölümünden bir ay kadar önce kendisi için bu beslenmenin neredeyse bütün insanlardan geldiğini, bir hayat muhasebesi olarak şöyle itiraf ediyor:

"Gördüğüm, duyduğum, gözlemlediğim her şeyi toplayıp değerlendirdim. Eserlerim, binlerce kişiden beslenmiştir: Cahiller ve bilgeler, kafalı adamlar, aptal kafalılar; çocuklar, olgun insanlar, ihtiyarlar, hepsi gelip bana düşüncelerini, umutlarını, yeteneklerini, var olma tarzlarını sundular; başkalarının ektikleri yerde ben çoğu kez ürün aldım, benim eserim bir toplayıcının eseridir ve bunun adı Goethe'dir." (Soret, 17.2.1832)

Okurlarından, daha doğrusu sıradan okurdan beklentisinin hiçbir zaman alkışlanmak, beğenilmek olmadığını Eckermann'a "Eğer yazar olarak büyük yığının arzularını kendime hedef yapmış olsaydım ve bu arzuları yerine getirmek isteseydim, onlara hikâyecikler anlatır, onlarla eğlenirdim" sözleriyle açıklar. (20.10.1830) Zaten eserlerinden, ortaya koyduklarından pek de memnun olmadıklarını bilir. Hatta onu "Tanrı'nın yarattığından farklı" görmek istediklerinden yakınırken şöyle der:

"Ben dünyaya yeni bir eserle yaranabilmek için gece gündüz uğraştığımda ise dünya bunu bir dereceye kadar iyi bulduğunda benden bir de kendisine teşekkür etmemi istedi." (Eckermann, 4.1.1824)

Goethe, yazdıklarının popüler olmayacağını kesinlikle bilir. "Benim kitaplarım yığın için değil, benzer bir şey isteyen ve arayan, benzer yönlerde olan tek tek insanlar için yazılmıştır," der yine Eckermann'a 11.10.1828'de. Yaşadığı çevrenin, dönemin aktörlerinden olmadığını, daha çok "bütün gidişatı öylece seyretti(ğini)" açıkça söylese de etkisiz olmadığının farkındadır; (D. J. Veit, 11.8.1795) ama çalışmalarının "doğrudan etkisiyle hiç ilgilenme(miştir)." (Kampagne in Frankreich, Münster, 1792)

Öte yandan gelecek nesillerin kıymet bileceğinden ümidini kesmediğini ve kendi özgüvenini şöyle dile getirir:

> *"Biliyorum, dünya beni yukarılarda dağın tepesinde, denizden millerce uzakta rastgele savaş gemisi inşa eden bir dülger gibi görüyor. Ama sular yükselecek, gemim yüzecek ve yapıcısını henüz hiçbir insan dehasının ulaşmadığı yere zaferle taşıyacak."* (J. G. Cogswell, 23.1.1804)

Kalıcı olacağından, dünya edebiyatının klasikleri arasında yer alacağından emin bir yazar olarak Goethe'nin, yazma, yaratma süreci üzerine açıklamalarından biri, sabahın erken saatlerinde yazdığıydı. Bir başkası, yazarlar arasında kendisini görme organına, göze önem verenlerden olduğunu vurgulamasıdır:

> *"Göz, benim dünyayı kavradığım bütün öbür organların en önde olanıydı. Çocukluğumdan beri ressamlar arasında yaşadım ve nesneleri sanatla ilişkileri açısından görmeye alıştım."* (Dichtung und Wahrheit, II.6)

Göze, görmeye önem veren bir yazarın somuttan yola çıkacağı tabiidir. "Soyut bir şeyi somutlaştırmaya çalış-

mak, yazar olarak benim tarzım olmamıştır," derken ilgisini çeken, ona ilham kaynağı olan şeyleri şöyle sıralar:

> *"[...] bunlar duyusal, hayat dolu, sevimli, rengârenk, çok çeşitli tarzdadır; hareketli bir hayal gücünün bana sunduğu gibi. Ve yazar olarak yaptığım tek şey, yalnızca bu tür fikirleri ve içimdeki izlenimleri sanatkârca biçimlendirip geliştirmek ve canlı bir sunuşla bunları ortaya çıkarmaktır, öyle ki başka insanlar, benim ortaya çıkardıklarımı işitir ya da okurlarsa aynı izlenimi alırlar."* (Eckermann, 6.5.1827)

Hayal gücünü en önemli yaratma gücü olarak görmediğini, somuttan yola çıktığını özetleyen sözünde bu var:

> *"Havadan uydurmak, asla benim işim olmamıştır, her zaman dünyayı kendi dehamdan daha dâhiyane saydım."* (H. Laube, 1809)

Dichtung und Wahrheit (Edebiyat ve Hakikat) başlıklı eserinde kendisi için sevginin edebi yaratıcılıkta önemli olduğundan söz ederken "sevgiyle içime aldığım her şey hemen edebi bir biçime dönüştüğü için [...]" ifadesini kullanır. Bunun bir yetenek olduğu kesindir, ama önemli olan, bunu üretkenlikle değerlendirmektir ki Goethe, yaşının ilerlemesiyle üretkenliğinin yok olmadığının bilinmesini ister:

> *"Ve yine de bu ileri yaşımda bile üretkenliğimin eksikliğinden asla şikâyet edemem. Ama genç yaşlarımda her gün her türlü şartla başardığım şeyi şimdi yalnızca dönem dönem ve belli elverişli şartlarda başarıyorum."* (Eckermann, 11.3.1828)

Yaratıcı yazarlık, üretkenlik ve başarı konularında özgüven sahibi yazarların bu konulardaki becerilerini bir sır gibi saklamayıp çağdaşlarına, gelecek kuşakların yazar adaylarına açıklamalarına örnek olarak verdiğim bu üç yabancı klasikten sonra bizim edebiyatımıza bakmak istiyorum.

III. Türk Edebiyatından Örnekler

Selim İleri'nin "Günce"si ve "Denemeler"i

Edebiyatımızdan örneklere Selim İleri ile başlamamızın en belirgin nedeni, onun bir romanı nasıl yazdığı konusuna kendi güncesini nesnel bir değerlendirme eşliğinde dile getirmiş olması. Max Frisch'in *Günce*'lerine göz atmakla güncenin yaratıcı yazar açısından anlamını az çok anlamış durumdayız. İleri'nin "Romanı Yazarken" başlıklı denemesi bence konumuz çerçevesinde edebiyatımızda özel bir yer alıyor.

Selim İleri hikâye, roman gibi kurmaca ürünlerin yanı sıra deneme türünde de eser veren bir yazarımız olarak yaratıcı yazarlığını konu alan yazılara da imza atmıştır. Adam Yayınları arasında 1982 yılında yayınlanan *Düşünce ve Duyarlık* başlıklı deneme kitabında konumuzla doğrudan ilgili bulduğum denemeleri, "Kişisel Yazılar" bölümünde yer alıyor ve "Roman Yazarken", "Roman Yinelemedir", "Akdeniz Karmaşası", "Günümüz Türk Romanı Üzerine" başlığını taşıyor.

"Romanı Yazarken"de Virgina Woolf'un güncesini değerlendirirken eserin bazı bölümlerinin âdeta "Romanın, roman sanatının okura dolaylı bir açıklaması" olduğunu söyler. Cesare Pavese'ninse güncesi *Yaşama Uğraşı*'nda sık sık öyküleme tekniğine değindiğine işaret ederken Batılı yazarların günce türüne verdikleri önemin altını çizer. Bizim yazarlarımızda eserlerinin oluşum sürecini, bu sürecin yaşantılarıyla ilişkisini kayda geçirmek alışkanlığının pek ender olduğuna değinir. Kendisinin *Her Gece Bodrum*'u yazmaya başlarken Woolf tarzı bir günce tutmayı kararlaştırdığından söz etmeden önce edebiyatçı güncesinin anlamını şöyle dile getirir:

> *"Yapıtın oluşumunu kapsayan bir günce, yapıtın kendisini aşan bir önem taşıyabilir kimileyin. Kuşkusuz böyle bir günce, yapıt ölçüsünde genel nitelikleri içermiyor, içermez; ama yapıta yönelik her şeyi böyle bir günceye yazmanın yazarı, zaman içinde, sıkı düzene çağırdığı da açık."* (s.214)

Bodrum yaşantılarını ve izlenimlerini romanda işlemenin öyle kendiliğinden gelişmediğini, roman yazmanın roman üzerine ayrıntılı düşünmeyi gerektirdiğini deneyimler. O sıralarda okuduğu yabancı eserleri bu bağlamda irdeler, kendisinin başka türlü yol izleyeceğinden şöyle söz eder:

> *"Yalnız ben, güncemde, okura bir şey açıklamak istemiyordum; açıklamayı, açımlamayı düşündüğüm ne varsa tümü romana yansımalıydı. [...] Dolayısıyla güncem, baştan sona, özel diye nitelenebilecek bir bütünlükte gelişti. Güncenin sayfalarını karıştırdıkça, bir romanın yazılış evrelerini iyi kötü görebiliyorum. [...] Ama okuru ilgilendiren, sanı-*

rım, özel güncem değil; ben kısa alıntılarla böyle bir günce tutmanın gerekliğine değinmek amacındayım." (s.216)

Selim İleri *Her Gece Bodrum*'un oluşum sürecini kaleme alırken Batı romanlarının ya da edebiyatının kendisine neden yardımcı olmadığı üzerinde de kafa yorar. Mesela 21 Ağustos 1975 tarihli güncesinde şöyle bir sonuca varır:

"Yararlanmak istediğim teknikler, yaşanan olayları açıklayabilecek yetkinliğe ulaşamıyor bir türlü. [...] Teknikleri edindiğim yapıtlar, bireyselliğin geliştiği toplumlarda daha karmaşık bir psikolojiye eğilmenin sonucunda oluşmuş. Ben Odysseia'dan ne ölçüde yararlanabilirim." (s.217)

Romanın dışında günce tutmanın esere biçim açısından imkânlar sunduğunu söz konusu güncesi bağlamında dile getirirken bunun "Biçimin yazardan okura iletilmesi için bir ön çalışma" olduğu ve yazarın biçimle ilgili görüşlerinin yol göstericiliği üzerinde durur. Bu denemesinde Selim İleri'nin romanda biçim meselesine verdiği önem de ifadesini buluyor. Bizdeki biçim kaygısının önceleri yok sayılışından, sonra da "gereksiz" bulunduğundan eleştirel tonda söz ederken biçimin aslında "romanın bilimsellik kazanmasını sağlayan ana ögelerden biri" olduğu düşüncesini dillendirir. Kendisinin roman anlayışını, biçim-öz ilişkisini ortaya koyar ve *Her Gece Bodrum*'u yazma sürecine kendi romancılığını âdeta nesnel bir değerlendirmeyle kaynaştırır ki bu, yazar güncesinin işlevini değişik bir açıdan ele almaktır ve İleri'nin başarısı olarak nitelenmelidir. Üzerinde durduğum "Romanı Yazarken" başlıklı denemenin son paragrafları bizde günce geleneğinin yaygın olmayışını dile

getirirken Attila İlhan'ın *Kanton'da İsyan* çevirisine bir çeviri güncesi eklediğini, Mehmet Seyda'nın dergilerde "Romancı Günlüğü" yayınladığını; ama bunun romanla, roman sanatıyla ilintisiz izlenimi uyandırdığını belirtir. Bizde metne bağlı eleştirinin yokluğuna da değinen Selim İleri, roman güncesinin bir başka yararını "yazarı, eleştirel olma savındaki yaklaşımlarla savaşmasını sağlayabilmek" olarak özetler. Ayrıca roman güncesinin yazarın kendisine ve yazdığına, okura hesap vermesi gibi dolaylı sonucunu anar. Denemenin son cümlesi ise:

> *"Roman alanında, özel nitelikteki bir günce, birden nesnel anlamlar kazanabilir."* (s.226)

Selim İleri, başka denemelerinde de edebiyata, yazar duyarlılığına ilişkin Türk ve dünya edebiyatına değiniler eşliğinde düşüncelerini dile getirir. Mesela "Akdeniz Karmaşası"nda Forster'den, Thomas Mann'dan, Pavese'den Bachmann'dan, Dürrell'den sonra bizden Tanpınar'ı *Huzur* romanıyla "Romanda Akdeniz Şairi" olarak Halikarnas Balıkçısı'nı anarken kendisinin romanı *Her Gece Bodrum*'da Akdeniz duyarlılığının irdelenmesine yer verdiğini söyler. Kendi gözünde "Akdeniz ağır yaralı"dır ve bunun hâlâ böyle olduğunu öğreniriz. Renkler, gün doğumlarında ve gün batımlarında bile acı vermektedir, "can yakmakta"dır; ama yine de Akdeniz duyarlılığının örtbas edilemez bir edebiyat tadı verdiğini belirtir. Söz konusu romanda "iç konuşmaların söz verdiği iletişimin yalnızca bir sağırlar korosu olduğunu[n]" fark edildiğini ima eder. Akdeniz bağlamında "Thomas Mann öldürür, canına kıydırırken, Camus cinayet işletir, Bachmann asıl faşizmin iki insan arasındaki ilişkiyle başladığını ileri sürerken bir Akdeniz ülkesinde yaşamaktaydı," der. De-

nemenin tek cümlelik son paragrafı Selim İleri'nin Akdeniz imgesinin şairane özü gibidir:

> *"Belki yalnızca, ölümün görülebilir yüzü, aşk, Akdeniz'dir."* (s.542)

"Akşam Alacasında Gördüklerim" başlıklı deneme âdeta "Romanı Yazarken"in yapı özelliğini sürdürür. Yazar burada da kendi yaratıcılığının nesnel çözümlemesini yapmaktadır. İlkini 1979 Nisan'ında kaleme almışken ikincisi 1980 Ekim tarihlidir ve Selim İleri'nin yazarlık serüvenindeki değişimi tespit edişidir. *Her Gece Bodrum, Ölüm İlişkileri* ve *Bir Akşam Alacası* romanlarının "bir tür masa başı çalışması" sayılabileceğinin, ilk aşamada sadece kurmacanın söz konusu olduğunun tespiti ya da itirafıdır bu. Geçirdiği değişimi ise şöyle özetler:

> *"Yaşatmaya çalıştığım romanlar, bir gün sahiden yaşamaya karar verdiler."* (s.244)

"Fellini, Viskonti ayaklarından kurtularak kendi kişiliği[ni] kanıtlamak" arzusundadır. Ayrıca kendisinin de artık "eski Selim" olmadığından, toplumsal hayatın dehşet tarihinin kurmaca dünyasına sızdığından söz eder. *Akşam Alacası*'nda kendisindeki değişimin izlerini bir edebiyat incelemecisinden de öte bir şair duyarlılığıyla açığa çıkarır. *Yaşarken ve Ölürken*, yeni başladığı romandır ve onda bir önceki romanı yazdırtan acıyı unutmayı deneyecektir.

"Günümüz Türk Romanı Üzerine" başlıklı denemede Selim İleri çağdaş romanlarımızı değerlendirdikten sonra sözü yine kendi romanlarına getirerek şöyle der:

"Her Gece Bodrum ya da Cehennem Kraliçesi tarzındaki romanlarımda kullandığım, kullanmaya alıştığım roman dilinin yerli kaynaklara dayanmadığını itiraf etmeliyim." (s.258)

Oradaki roman dilinin irdelediği kimliklere, yarı aydınlara pek o kadar aykırı düşmediğini belirtir.

Örneklediğim bu denemeler Selim İleri'nin kendi yaratıcı yazarlığını bizzat mercek altına aldığını göstermesi bakımından bu araştırmamla birebir örtüşüyor.

Ferit Edgü'nün "Ders Notları" ve "Yazmak Eylemi"

İlk aklıma gelen, *Şimdi Saat Kaç* başlıklı denemeler kitabına (1986) epigraf olarak seçtiği André Malraux sözü şöyle:

"Yaratı, her zaman, yetkinlikten daha çok ilgilendirmiştir beni."

Arka kapak yazısının son kelimeleri ise "ama her zaman sanat yapıtının ve yaratıcılığın sorunsalını inceleyen denemeler!" Alıntıladığım epigraf ve kitapta yer alan denemelerin özünü vurgulayan bu sözler, Ferit Edgü'nün kendi yazarlığı, kendi sanatçılığı açısından "yaratıcılık" konusundaki düşüncelerini tespit edebileceğimiz bir kaynakla karşı karşıya olduğumuzu müjdeliyor bize. Kitaba adını veren denemenin başlığı *Şimdi Saat Kaç* olsa da asıl ağırlık "Yazmak" başlıklı ilk yazıda. Daha ilk cümle, yazarlığın ana konularını belirliyor: "Ah, belalı bir uğraştır yazmak. Özellikle ne yazıldığı, niçin yazıldığı, kimin için yazıldığı saptanmadığında." Burada özet-

lenenler, içeriğin, biçimin, amacın, okur kitlesinin belirlenmesi, bir yazarın kendi mesleğini, daha doğrusu edebiyat sanatını ortaya çıkarma denemesidir. Bu saptamayı araştırmacılara bırakmadan kendisi üstlenen yaratıcı yazarlar, ya güncelerinde ya da denemelerinde doğrudan ya da dolaylı olarak dile getirirler. Günceler olduğu gibi mektuplar da doğrudan tarza elverişliyken, deneme türü daha çok dolaylığa, yani bir başka yazar ya da sanatçı üzerinden kendi görüşlerini dışa vurmaya imkân verir. Bu başka yazar ya da sanatçı, genel olarak tarz yakınlığı duyulan, "hoşlanılan" yaratıcıdır. Ferit Edgü bunlara "akrabalar" diyor, aralarındaki "soya çekim"den söz ediyor:

> *"Ola ki siz de benim gibi aynı aileden gelen yazarların varlığına inanırsınız. Bunlar birbirlerini tanıdıkları gibi, tanımayabilirler de. 'Soya çekim' diyebilirsiniz. Doğrudur. Ülkeleri, dilleri, hatta kültürleri, bambaşka olsa da birbirine yakın, hısım, hemen hemen aynı dilden konuşan yazarlardır. Ama bunlar, aynı ülkenin insanlarıysa, onları yan yana okumanın tadına doyum olmaz."* (*Şimdi Saat Kaç*'ta "Sanatçının Tarifi," s.62-63)

Kafka, Ferit Edgü için işte böyle bir yazardır. Dili başka, ülkesi, kültürü başka; ama Edgü'nün kendini yakın hissettiği, dolayısıyla onun yazarlığında, yaratıcılığında kendi tarzını bulduğu sanat adamı. İlginç olan, Paris'te genç Ferit Edgü'de bu yakınlığı sezerek onu Kafka'ya yönlendirenin Ahmet Hamdi Tanpınar oluşudur:

> *"[Tanpınar'ın] Evi hemen oralarda bir yerdeydi. Ayrılmadan, 'Kafka'yı okudunuz mu?' diye sordu. 'Hayır' dedim. 'Okumanızı tavsiye ederim. Çok yararlanacaksınız.'"* (a.y. s.64)

Kafka'yı nasıl yazıyor, niçin yazıyor gibi yazarlık, yaratıcılık meselelerini irdelemek amacıyla türlü kereler okuduğundan söz ederken niçin başka yazarları değil de onu böylesine derinden incelediğini, yazar olmak için bir öndere ihtiyaç duyulmasıyla şöyle açıklar:

> *"Çünkü sevgili okur, büyük küçük her yazarın, sanatçının yakasını bırakmayan, sürekli cebelleştiği, kendinden önceki bir yazar, bir sanatçı vardır. Hem bir yolculuğa çıkacaksın, hem de elinde bir harita, usturlap, pusula olmayacak, can yeleğini de çıkarıp atacaksın, hem de canını (yani yapıtını) kurtaracaksın, olacak iş mi bu?"* (a.k., "Susmuyordu, Ağlıyordu" s.23)

Ferit Edgü, "Kafka tutkusu"nu fark ettikten sonra bunun nedenleri üzerinde kafa yormaya başlar. O güne kadar "yazmanın, yaratmanın 'Niçin?'den çok Nasıl'da yattığına inan[ırken]" niçinin cevabını aramak üzere okur Kafka'yı. Onun, "varmayı düşlediği" noktaya nasıl vardığını sorgular. Bu bağlamda "yazma"yı "ben'den o'ya" dönüşmek şeklinde tanımlayan Blanchot'nun tanımına Edgü'nün katkısı da "o"yu "biz"le değiştirmek oluyor. "Biz" dediği çeşitli kültür çevreleri ve bunların geleneklerinden, çeşitli felsefelerinden gelen yaratıcı yazarların farklı çevre, gelenek ve hayat felsefelerinden gelen okur-yazarlarla nasıl geniş bir iletişim ağı kurabildikleri de düşündürür Edgü'yü. (Bk. a.y. s.24) Kafka'nın eserlerini hep farklı açıdan değerlendirmek, o eserlerde Kafka'yı keşfetmek için çok kereler okuduğu gibi onun üzerine yazılanları da okuduğunu, bunların kimler olduğunu sırasıyla açıklarken içlerinde en anlamlı bulduğunun Kafka'nın hayranlık duyduğu Flaubert'e ait olan sanatçı tanımı olduğunu söyler. Bu özlü tanım şudur:

"[Sanatçı] daha yaşamın içine girmeden yaşam onun içine girdi."

İşte Ferit Edgü bu tanımın Kafka'da gerçekleştiği görüşündedir ve o tanıma kendisinin eklediği: "Ve yaşam hiçbir zaman yakasını bırakmadı. Son soluğunda bile," dir. (a.y. s.66)

Değerli yazarların günceleri, denemeleri gibi mektuplarının da edebiyat görüşlerini satır aralarında keşfedilebileceğini Batı edebiyatındaki yazar mektupları örneğinde ortaya koyan Edgü'nün *Şimdi Saat Kaç* başlıklı denemeler kitabında kendisinin deneme türüne giren mektup biçiminde yazıları, onun edebiyat sanatı görüşlerini türlü vesilelerle dile getirmekte. Bunu o mektupların başlığından bile anlıyoruz:

"Hepimize Mektuplar" "Dubuffet Öldü. Olsun. Ben Gene (De) Bir Mektup Yazdım Ona", "Çok Yaşayan Arif Dino'ya Ömrü Kısa Bir Mektup!", Bu sonuncu "mektup" için eklediği üç dip nottan ilki şu cümleyle bitiyor: "Bu mektubum da biliyorum, Arif Dino'ya ulaşamayacak. Ama ulaştığı kişiler arasında gerçek sahibini bulacağından hiç kuşkum yok." (a.y. s.86) Yazar mektuplarının asıl işlevini bu not açıkça dile getiriyor.

"Etkiye Tepki" başlıklı denemesinde, edebiyatta etkilenmenin Ferit Edgü için nasıl bir anlam taşıdığını öğreniyoruz. Etkiden gocunmayıp bunu rahatlıkla "itiraf" eden Batılı yazarların önem verdiği şeyin o etkiyi nasıl değerlendirdikleridir, hangi yeniliklerde sanat katına yükselttikleridir; başka deyişle etkiyi esinlenmeye dönüştürdükleridir:

"Yeteneksiz bir sanatçı etki altında kaldığında ortaya özgün bir yapıt koyamaz. Bu, ya gizli bir kopya olur ya da hiçbir

şey. Yetenekli yaratıcı sanatçı ise, doğaya ya da günlük gerçekliğe öykünmediği gibi, bir başka sanat yapıtına da öykünmez. Sorunların yanıtını bulabileceği kaynaklara yönelir. Bu Doğu da olur, Batı da. Afrika da, Japonya da." (Etkiye Tepki, a.y. s.117)

2011 Tüyap Kitap Fuarı'nın onur yazarı olan Ferit Edgü'nün bu bağlamdaki *Seçmeler*'in hazırlayıcısı Faruk Şüyün'e yazılı cevaplarında 8 Temmuz günü "etki" konusunu "kendisi için sınırlayarak" şöyle der:

"Etki bilirsiniz, sevdiğimiz bir yazar gibi yazmak değildir. Kimi yazma (ya da yazamama sorunlarınızın yanıtını onların yazdıklarında bulur gibi olmanızdır. Ya da duyumsayıp dile getiremediğiniz duyguları, düşünceleri sanki sizin için dile getirmiş biriyle aranızda oluşan bir ilişkidir etki. [...] Kafka'da bir ruh ikizimi buldum. Birbirimize benzer hiçbir yanımız yoktu ilk bakışta. Ama onun boğuntusu, bunalımı, dünyaya bakışı ve bunları dile getirişindeki yalınlık, süssüz (hemen hemen sıfatsız) düz yazı beni etkiledi. [...] 'Av'dan itibaren, yazdıklarımda uzaktan da olsa bir Kafka esintisi vardır." (Seçmeler, İstanbul, 2011, s.19)

Ferit Edgü, edebiyatın en önemli belirleyicisi olarak dile önem verdiğini "Bir roman, bir şiir, bir öykü, bir oyun, önünde sonunda bir dil yapıtıdır; ve yalnız bir dil yapıtıdır," sözleriyle özetlerken yaratıcı yazar için bunun ne demek olduğunu şöyle açıklar:

"Bir yazar, bir ozan, işe ana diliyle yani halkın diliyle koyulur. Duygularını, düşüncelerini, deyişini, bu dilin içinde araştırır geliştirir. Ama yaratıcı yazarın, ozanın, kendi dilini kurması da gerekir. Bunun için de, halkının dilini işler, geliştirir, değiştirir, yeni anlatım olanakları sağlar. Zenginleştirir." (Ana dili mi? Terbiyeli Arap dili mi?, Şimdi Saat Kaç, s.158)

Nasıl yazdığını doğrudan (birinci şahıs anlatımla) vermek yerine ya beğendiği bir yazarda benimsediği özellik üzerinden ya da dil konusunda alıntıladığım sözlerinde olduğu gibi genellemeler şeklinde ortaya koymanın dışında bazı *Ders Notları*'nda "ben"ini konuşturur. Mesela Malraux'nun, sanatı ölüme karşı tek yanıt deyişine Edgü, "Bense tam tersini düşünüyorum. Yaşama karşı tek yanıt sanattır," der 14. ders notunda. Bunu izleyen 15. notta ise "ben" vurgusu vardır:

> *"Bir zamanlar sanat benim için gerçeğin araştırılmasıydı. Ama mutlak kavramının peşini bıraktığımdan beri (çünkü bir gün Mutlak'ın var olmadığını öğrendim) sanatı bir yaşama biçimi olarak görüyorum. Daha açık bir deyişle, bazı kişiler için yaşamanın binlerce, milyonlarca biçiminden biri olarak."* (Ders Notları, s.27)

Bu alıntı vesilesiyle belirtmem gerekir ki Ferit Edgü, edebiyatı sanat, bir dil sanatı olarak görür ve zaman zaman tekrarlamasa da sanat derken edebiyatı, sanatçı derken de yazarı, şairi kasdeder.

"Ben-anlatım"la yazarlıktan ne anladığını doğrudan dile getirdiği "ders notları", 35. ve 36.lar. Genel olarak yazarın "tanıklığı" konusundan söz ettiği 35. Notun son satırları şöyle:

> *"Eğer yazar tanıklığı seçiyorsa,*
> *aynı zamanda savcılığı, yargıçlığı,*
> *gerektiğinde cellatlığı da*
> *seçmesi gerekir.*
> *Gerçeklik bunu gerektirir.*
> *Ben kimsenin tanığı değilim-*
> *kendimden başka."* (a.y. s.50)

36. notta "benim yazarlarım" ifadesi de kendi görüşünü doğrudan dile getirme şeklinde:

"Benim yazarlarım,
Kendilerine baktıklarında
başkalarını gören.
başkalarına baktıklarında
kendilerini kurcalayanlar
düşlerinde yaşama
yaşamlarında düşe
yer verenlerdir." (a.y. s.51)

42. ders notu, Edgü'nün yaratıcı yazar olarak nasıl yazdığını birebir dile getiriyor; bu nedenle o notu tam olarak alıntılamak istiyorum:

"Yaşadığım sorunları
dile getirmek
bir başka deyişle, onları somutlama çabasından
başka bir şey olmadı yazdıklarım.
Kimi zaman, bunu başaramadığımda,
simgenin alanına aktarmaya çalıştım.
Yazdıklarım benim birer parçamdı
ama onlarla yaşamak değil, onlardan kurtulmak istiyordum.
Yazdıktan sonra da onları unuttum.
[...]
Yazar olarak çok şey yitirdim.
Ama kazanmak için yitirmek gerekir." (a.y. s.57)

Yazarların nasıl yazdığı gibi kim(ler) için yazdığını açıklaması da önemlidir. Geleceğe kalıp kalmamak üzerinde fikir yürüttükleri de olur. 40. ders notunda Ferit Edgü:

"Geleceğe kalmak gibi bir sevdam yok.
Günüme kök salmak istiyorum ben," der.

Eserlerinde yol göstermek, mesaj vermek amacını gütmediğini, asıl hedefinin soru sorarak insanları düşünmeye çağırmak olduğunu çeşitli vesilelerle dile getirir, "çağdaş sanat"ın asıl bu olduğunu söylerken olduğu gibi.

Yeni Ders Notları'nın 80.si:

> *"Yeni çözümler, öneriler getirmek değil, yeni sorular getirmek.*
> *Nedir çağdaş sanat? diye soranlara verilecek en iyi yanıt."* (s.38)

Orhan Pamuk

Orhan Pamuk 2010 yılında İstanbul'da yazdığı *Saf ve Düşünceli Romancı* başlıklı kitabının sonsözünde Harvard Üniversitesi'nde verdiği derslerin roman sanatı üzerine bir deneme niteliğiyle bu kitapta yer aldığından söz ederken şöyle der:

> *"Roman konusunda bildiklerimden ve öğrendiğim en önemli şeylerden yapılmış bir bütündür bu kitap. [...] Roman okuru olarak tecrübem ile roman yazarı olarak tecrübem iç içe geçmiştir. [...] Kendi romancılık deneyimimden, roman yazarken ve okurken aslında neler yaptığımdan içtenlikle söz edebilirsem, bütün romancılardan ve genel olarak roman sanatından söz edebileceğime inanma iyimserliği bu."* (s.141-142)

Bu sözler, kitabın içerdiği bölümlerde zaman zaman karşımıza çıkan "ben anlatı" biçiminde Orhan Pamuk'un kendi roman yazarlığını, dolayısıyla nasıl yazdığını kendi kaleminden ortaya koymaktadır. Kitap boyunca bu

"ben" zamirinin doğrudan telaffuz edildiği, yani Orhan Pamuk'un nasıl (roman) yazdığını dile getiren satırları izleyelim! Mesela 73. sayfada *"Benim için yazmak"* sözleriyle başlayan cümle kendisi için bunun "kelimelerle resim yapmak"la aynı anlama gelişini *"dolmakalemle üzerine yazdığım kâğıda bakmak kadar, gözlerimi sayfadan uzaklaştırıp pencereden dışarı bakarken, o sahneyi gözümün önünde canlandırma işidir. Yazacağım sahneyi bir film parçası gibi, yazacağım cümleyi bir resim gibi gözlerimin önünde canlandırmaya çalışırım,"* sözleriyle açıklar. Resmin roman yazmada ne gibi bir işlevi olduğunu belirten bir başka cümle de şu:

> *"Roman yazarken her zaman önce hikâyeyi kafamda resim resim görmem ve 'doğru resmi' seçmem ya da yaratmam gerektiğini hissettim."* (s.86)

Resmin, imgenin kendi romancılığındaki yerini vurgularken bir şeyi belirtmek gereğini duyar Orhan Pamuk: *"Romancı, ressam olmak isteyen kişi değil, kelimelerle, tasvirle resim yapmak isteyen kişidir yalnızca. [...] (Bana göre) Romancı, kahramanlarını çevreleyen şeyler ile, tıpkı kahramanları kadar ilgilendiği, romanın dünyasının dışında değil, tam içinde olduğu için 'şeyleri' gerektiği gibi, bir ressam gibi tasvir edebilir."* (s.88)

Niçin ve kimi temsil ederek yazmak konusunda Pamuk, Amerikalı romancılar örneğinden yola çıkarak onların "bunu dert etmeden, yerleşmiş bir edebi ortamın zenginliğini ve alışkanlıklarını doğal kabul ederek" yazdıklarından ve onlara özendiğinden söz ettikten sonra kendi "önyargı"sını, bunun nedeninin yazarla okurların sanki aynı sınıfa, aynı cemaate ait olduklarını karşılıklı hissetmeleri olarak açıklar:

"Yazarların da birbirlerini temsil etmek için değil, sırf kendi mutlulukları için yazmaları." (s.110)

Kendisi için romancılığın ne anlama geldiğini *Kara Kitap* başlıklı romanında figürlerden birinin köşe yazarlığı için söylediği şeyle örtüştüğünü düşünmüştür. "Benim için romancılık" sözleriyle başlayan cümle, şöyle:

"Benim için romancılık, önemli şeylerden önemsizmiş gibi bahsetme sanatıdır. Bu ilkeye baştan sona başarıyla bağlı kalarak yazılmış bir roman[ın] okuru [...] neyin önemli, neyin önemsiz olduğunu anlamak için merkez bulmak, hayal etmek zorunda kalacaktır." (s.129)

"Romanın merkezi", Orhan Pamuk'un özellikle üzerinde durduğu ve eleştirmenlerin fark etmediğini belirtmeden edemediği bir husustur. Ona göre romanın biçim gelişimini araştıran eleştirmenlerin "merkez"i geçiştirmiş olmalarının nedeni, edebi metinleri içindeki iç-dış, görüntü-öz, madde-akıl, iyi-kötü v.s. gibi ikililere şüpheyle bakan yapıçözümcü eğilimler" olabilir. Pamuk, bu "merkez" diye adlandırdığı fenomeni çok önemsediğini, onu neredeyse romanın asıl başarısı olarak gördüğünü şöyle ifade eder:

"Bana göre bir romancının yaratıcı, sanatçı olarak erişebileceği en yüksek nokta, romanının biçimini bir muamma olarak kurabilmesidir; çözümü romanın merkezini gösteren bir bilmece!" (s.129)

"Merkez"i oluşturmak ve onu okurken hayal etmek, bu durumda romancı ile okur arasında gerçekleşen bir çeşit "satranç oyunu"dur ki "her okur onu kafasında kendi

dilediği gibi resimler ve merkezini dilediği yerde arar," diyor Orhan Pamuk. Okuduğu romanın merkezini ya da merkezlerini hayal etmenin okuma deneyimiyle kazanılabilecek bir beceri olduğunu söyler. Öte yandan romanın (merkezlerinin) aynı okura bile farklı zamanlarda, farklı yerlerde kendini göstermesinden de söz eder; her ne kadar bunun alımlama estetiğinin bir konusu olduğunu anmasa da.

Ahmet Hamdi Tanpınar

Şairliği, yaratıcı yazarlığı yanı sıra üniversitede edebiyat hocalığı da yapmış bir edebiyatçı olarak onun kendi yazarlığı üzerine de yazmış olacağını düşünebiliriz; ama ne güncesinde ne de edebiyat üzerine yazılarında bu konuya doğrudan değindiği vardır. Kendisiyle yapılan konuşmalardan birinde Azra Erhat'ın nasıl çalışırsınız sorusuna şöyle cevap verir:

> *"Sabahları çalışırım, bütün gün de düşünürüm. Birkaç gün üst üste aynı şeye çalıştım mı, içimde onun havası teşekkül eder ve bir daha bırakamam, hattâ çalışmasam bile, günlerce bende o devam eder, meğer ki araya büyük bir fasıla girsin. O zaman bu havayı yeniden bulmak için beklemek lazım."* (Mücevherlerin Sırrı, s.234)

Azra Erhat'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yayınlanması dolayısıyla onunla yaptığı bu söyleşide yeni romanının bir tezi var mı sorusuna cevabı şudur:

> *"Ben tezli roman yazmam, hiçbir zaman yazmadım. Bu sonuncu romanıma gelince, o daha ziyade kahramanı olan Hayri İrdal'a bağlı bir şeydir. Onun hayatıdır. Bu hayatın*

kendi ağzından hikâyesidir. O söyledi, ben yazdım. Kendisine sorarsınız." (a.y. s.233-234)

Necdet Evliyagil'in kendisiyle "Huzur" romanı üzerine yaptığı konuşmada yine romanlarındaki temel ilkelerini açıklayan cevapları buluyoruz. Mesela "Huzur"un tekniği nedir sorusuna "Romanın muayyen tekniği olabileceğine inanmıyorum," şeklinde cevap verirken "niyetleri"ni anlatarak roman tekniği hakkındaki düşüncesini açıklayabileceğini söyler:

"Evvela romanın şiir ve düşünce ile beraber yürümesini isterdim. Vakıa düşüncelerimizi hareket halinde göstermek mümkün, belki de müreccahtır. Fakat o zaman karaktere mal olur. Mahiyetini kaybeder. Ben ise meselelerin münakaşasını istiyordum. Psikolojik tahliller de böyle." (a.y., s.203-204)

Huzur romanından beklentileri konusunda Tanpınar hayli iddialıdır. Bu eserinin ülkedeki "zihni tembellik"in silinmesine yardım etmesini ister: "Eğer kitap bu tembelliği silmeye yardım ederse mesut olurum. Bir de benden sonra yazacaklara ufak bir yardımım olursa..." (a.y. s.206)

Edebiyat Üzerine Makaleler'inde kendi yazarlığının sırlarını ele veren pasajları neredeyse yok gibi. O pek az olanlardan söz etmek gerekirse "Hayat Karşısında Romancı" başlıklı makaledeki şu son paragraf anılabilir:

"Romancı insana inanmalıdır. Çünkü hayatı bu iman yapar. [...] İnsanı realiteye, realiteyi altındaki kökleşmiş meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının yapılacağına ben

de kani değilim. Hattâ bu meseleleri hakiki yüzü ve diliyle tanıdığımız zaman, kendimizi çok başka bulacağımıza, hayatı sadece tahammül edilmesi lazım gelen bir şey, bir kader gibi kabul edeceğimiz yerde, ona hâkim olacağımıza, etrafımıza büyük yapıcıların nefis güvenleriyle bakacağımıza inanıyorum." (a.y. s.57)

Oğuz Atay'ın "Günlük"ü

Türk edebiyatında yaratıcı yazarlar, en çok da romancılar, nasıl yazdıklarına ilişkin bilgi vermeyi genellikle denemelerinde gerçekleştirirken günce tutmaya ve burada yazarlıklarına ilişkin yaşantılarını dile getirmeye pek yatkın değiller. Denemelerin dışında genellikle söyleşilerde bu konuda derli toplu bilgi veriyorlar. Oğuz Atay'ın *Günlük*'ü içerdiği açıklamalar dışında tür olarak da önemli.

Günlüğünü *Tutunamayanlar* başlıklı romanının "kahramanı Selim gibi tutmaya başladığı"nı söyler ve düştüğü ilk not 25 Nisan 1970 tarihini taşır. Londra'da ameliyata girmeden 3 Ekim 1977'de son günlük notunu yazar: *Günlük*'ünün bizim konumuz açısından önemli kısmı, *Tutunamayanlar*'ın ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın yazım serüvenine ilişkin olan satırlarıdır. "Selim gibi" tutmaya başladığı bu günlüğün kendisinin dert ortağı olması, kimseye söylemeden içinde kalıp kaybolmamasını istediği düşünce ve duygularını kaydetmesidir amacı. Ekim 1977'ye kadar muntazaman tutulmuş bir günlük değildir bu. 7 Kasım 1970'te ikinci kitabına hazırlık düşüncelerini not eder: "Biraz okumalıyım gibi geliyor bana," der. Okumayı düşündükleri ise eski Türk edebiyatı ile ilgili şeylerdir, Karagöz Hacivat v.s. ayrıca "dramatik

yapı için Batı edebiyatından essay gibi parçalar ve belki Shakespeare"dir. İnsanlarımızın dünyaya nasıl baktıklarını anlatmak istemektedir. Bunu Batı dünyasından bütünüyle farklı bir görüş olarak niteler ve Batı'nın anladığından tamamıyla ayrı bir irrasyonal görüş oluşunu dile getirmeye çalışacaktır. Mucizelere bağlı, 'mit'lere bağlı bir şekilde dünyayı yorumlayışımız "Batılının gülerek karşılayacağı, ama bize ölesiye ciddi gelen bir şekil"dir bu. (s.24)

Oğuz Atay, kendisinin okur olarak hoşlanmadığı şeyleri yazmaktan yazar olarak kaçınmak niyetindedir. Kitapta "belirli yerler" dediği bu bölümleri "ukalalık"lar olarak niteler. Planladığı kitapta uzun bir Anadolu yolculuğu sırasında "insanlarımız ve bizim olanlarla ilişkimiz"i anlatmak istemektedir. Kendisini Anadolu insanına yakın hissetmektedir, onlarla yakın ilişkiler kurduğunu düşünür; ama:

> *"Sonra, arkamdan olmadık düşmanca, hissiz, soğuk ve kötüleyici sözler edildiğini duyarım. Bu birliği -bana karşı davranış birliğini- nasıl kurarlar acaba? Hangi noktada birleşirler? Aralarında iyi bir izlenim edinmiş olanlar yok mudur?"* (s.38)

"Aydın Çevre"nin halkın gözünde algılanışını "anlaşılır" biçimde dile getirmektir amaçladığı. *Tehlikeli Oyunlar*'ı nasıl yazacağıyla ilgili planlarını öğreniriz:

> *"Bu arada oyunlar: Hikmet, kafasında, ya da defterinde -kötü bir bakkal defteri sarı kâğıtlı- yaşadığı eksik ya da kötü olayları, oyunlar olarak, istediği gibi tamamlıyor. Bunların bir kısmı 'games' şeklinde yazılacak; bir kısmı da 'piyes' şeklinde olacak. [...] Hikmet tiyatro ve sinema delisi. Bu yaşantısını örneklerle vermeli önce ve arada."* (s.44)

Romanın konusunu planlarken "kader" anlayışını, Shakespeare çalışmalarıyla tanınan Bradley'in Shakespeare yorumundaki görüşü doğrultusunda kurgulamak istediğinden söz eder. Ortaçağ insanı, kaderi trajedisinde önlenemez bir yıkım olarak görürken Shakespeare bunun kişisel değil, "büyük insanların, kralların v.s. hareketleri sonucu meydana geldiğini" ortaya koymuş. Oğuz Atay, roman kahramanı 'Hikmet'te bunu benzer şekilde yaşatacaktır:

> *"Hikmet'in trajedisinde, bence önemli unsur, bütün 'yıkım'ların, onun davranışlarından doğması 've fakat' onun, bütün bu felaketleri 'Talih'in Kudreti'ne bağlamasıdır."* (s.48)

Hikmet-Sevgi ilişkisini kurgularken nasıl bir yol izleyeceğini, Hikmet'in kişiliği üzerinde nasıl duracağını planlaması da Oğuz Atay'ın akılcı-plancı "mühendis" romancılığının tipik bir göstergesi:

> *"[Hikmet] kendi de nasıl olduğunu anlamadan birdenbire kuşkular cehenneminde buluyor kendini ve kapılmaktan ve gittikçe acılaşmaktan kurtaramıyor kendini. (Bunu belirtmek için Sevgi ile ilişkisi dışında, kafasında kendisine kötülük edildiğine ait hayali olaylar anlatılmalı). Bunda zevk duyup duymadığı belli değil. Bilinen, kendini kurtaramadığı. Böyle 'games' ve 'play'de yazabilir."* (s.56)

Oğuz Atay, günlüğünün 24 Kasım tarihli metninde, 21 Kasım metnindeki *Tehlikeli Oyunlar* planının eskizlerini sürdürür. "Sevgi'nin üstünlüklerinin -maddi becerikliklerinin- Hikmet'in güven duygusunu yok etmesi"nin sonuçlarını kafasında canlandırır. O günkü metnin son satırları, tam bir yaratma bilançosudur:

"Daha önce yazdığım olay kırıntılarını ve kahramanları bu çerçevenin içine yerleştirmeliyim. Hikmet için bu oyunların temel düğümlerinden biri, her zaman büyük işler yapan bir trajedi kahramanı olmak istemesidir. Kendini uyutabildiği zamanlarda, böyle trajediler yazar ve sık sık –olayların baskısıyla- düşüşler gösterir ve gülünç roller almak zorunda kalır. Burada hayalî bir tiyatro patronu ve rejisörü ile çekişmeler de yaşayabilir kafasında." (s.68)

Bir başka gün (27.11), roman kişilerinden Hüsamettin'in, Hikmet'in anlattığı bazı "oyunlar"a önsözler yazdığını, bazı değişiklikler teklif ettiğini, onunla bazı kavgaları olduğunu not ettikten sonra parantez içinde, "Hüsamettin Bey'in geçmişi üzerinde düşünmeli," diyor.

1 Aralık günkü notlarında *Tutunamayanlar*'dakinden farklı olacakları sıralıyor Atay. Bunlardan biri, Hikmet'in Turgut'tan farklı olarak geliştirdiği mizah anlayışı. Hikmet hayallerinde acılığa devamlı "humor" karıştırıyordur:

"Sahte bir bilimsellik 'fake' bir bilimsellikle (Tutunamayanlar'daki gibi olmamalı) sıkıntılarını alaya almaya çalışıyor." (s.72)

Oğuz Atay *Günlük*'ünde kurmaca eserlerinin olduğu gibi, yapacağı konuşmaların da ana noktalarını not etme alışkanlığını sürdürür. *Tehlikeli Oyunlar* için aldığı notları onun bu tutumuna örnek olarak anmak yeterli sanırım.

Max Frisch'in *Günce*'si nasıl edebiyata, yaratıcılığa ilişkin düşüncelerine yer veriyorsa Oğuz Atay'ın *Günlük*'ünde de bu konuda bazı önemli notları var. Mesela eleştiri konusunda, Kemal Tahir'i anma gününde yapacağı konuşmadan söz ederken (22.3.1975) şöyle diyor:

"Neden Kemal Tahir'in olumlu yanları üzerinde duruyorum? Genellikle bir yazarın bana -ya da okuyucuya- olumsuz gelen yanları aslında benim kişiliğimle onun kişiliğinin uyuşmayan yanlarıdır ve kişisel yargılardır bunlar. İki tarafa da bir şey kazandırmaz bu tür eleştiriler [...]" (s.184)

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'suna ilişkin ise şöyle der:

"Halit Ziya'da bana yakın gelen bir yön de, kahramanlarının sürekli olarak kendileriyle hesaplaşmaları." (s.186)

Oğuz Atay, yazacağı yazıların, yapacağı konuşmaların planlarına da yer verir günlüğünde. Bunlara, planladığı ve ne yazık ki gerçekleştirmeye ömrünün yetmediği "Türkiye'nin Ruhu" başlıklı kitaba ilişkin notlar da dâhil. 1 Mayıs 1976 tarihli notunda şunlar da var:

"Türkiye'nin Ruhu'nun temel yapısı bakımından çeşitli yaklaşımlara açık olması, sorunun karmaşıklığına uygun olacak; yani olaylara, durumlara, aynı yerde birleşen çeşitli yollardan yaklaşmak, gerçeğin çok yönlü oluşunu belirleyebilir." (s.232)

Atay, planladığı kitabın roman sanatı bakımından can alıcı anlatım ilkesini bu satırlarla not etmiştir diyebiliriz. Edebiyat biliminde "çok yönlü optik" terimiyle yer alan bu teknik, konuyu çeşitli yönlerden, çeşitli bakış açısından yansıtma esasına dayanır. Bununla okurda sağlayacağı etkiyi ise:

"Bu çeşitlemeler yazara ve okura inandırıcı geldiği ölçüde gerçeklik kazanır. Bu arada gerçek görünmeyen ihtimaller bile olayı yaşayan kişilerin bakış açısından verilirse, durumu zenginleştirmesi bakımından, üzerinde durulmaya değer bir etkendir,"

sözleriyle dile getirir. Örnek olarak Fatih'in Bizans Seferi konusunun böyle bir anlatımla kazanacağı çok boyutluluğa işaret eder. Oğuz Atay'ın günlüğünde yer alan ve henüz gerçekleşmemiş ve gerçekleşemeyecek olan roman projesiyle ilgili notları, bence edebiyatçı güncesinin ne kadar önemli olduğunu sezdiren ve edebiyat araştırmacısına çok şey ifade eden belge niteliği gösteriyor. "Türkiye'nin Ruhu"nda özetle "insanımıza geri kalmış ya da az gelişmiş değil; fakir düşmüş, yani gücünü kaybetmiş bir varlık" olarak bakma[yı], toplumumuza da "servetini kaybetmiş soylu bir topluluk" denebileceğini ortaya koyacaktır. Söz konusu romanda dile getireceği düşünceyi Alman filozofu Spengler'in tarih yorumuyla temellendirmek gereğini de duyar. Bunun da ötesinde 8 Haziran ve 16 Haziran 1976 tarihli notlarından başlayıp bir dizi günlük notunda Batılı filozof ve edebiyatçının tarih, kültür gibi alanlardaki fikirlerine değinir, ki bunlar Oğuz Atay'ın eserleri üzerine yapılacak araştırmalarda değerlendirilmesi gereken noktalardır.

Salâh Birsel'in "Yaşlılık Günlüğü"

Türkçede "günlük" kelimesini ilk kullanan (1940 yılında) edebiyatçı olarak anılan Salâh Birsel, 1980-85 yıllarında tuttuğu güncesine *Yaşlılık Günlüğü* adını koyar. Ada Yayınları arasında çıkan bu kitabında hem kendisine, yaşadıklarına ilişkin notları vardır hem de günce türü üzerine düşünceleri. İmzaya gelen okurlarından birinin günlüklerinizi nasıl yazıyorsunuz sorusuna cevabıyla başlayabiliriz *Yaşlılık Günlüğü* notlarına. 3 Mayıs 1985 gününde şöyledir cevabı:

"O gün başımdan ne geçmişse eve geldiğimde ya da ertesi gün hemen defterime geçiriyorum. Daha sonraki günlerde unuttuğum ayrıntılar belliğimde canlanırsa onları da ekliyorum. [...]Sonradan bunları temize çekerken de vız vız türünden bulduğum şeyleri çıkarıp atıyorum." (s.186)

Günlük yazımına verdiği önemi ise 1982, 22 Nisan sayfasında "insan günlüğünü oya gibi işlemeli," sözleriyle dile getirir. Bu bağlamda Batı edebiyatında André Gide ile Thomas Mann'ı romanlarını yazarken tuttukları günlükleriyle anarken bunların çok özenli günlükler olmadığını ima eder. Anais Nin'in günlüğünü överken "Roman döktüreceğine, elinde bir kalem bir defter, yatağına çöker, kendini günlük denizinde yolculuğa çıkarır," der. (s.57)

Yaşlılık yaşantıları, ruh hali üzerine düştüğü notlardan çok bizi konumuz gereği ilgilendiren, Salâh Birsel'in edebiyata ilişkin notları. Bunlar arasında önemli bulduklarım, mesela modern romanın deneme türüyle akrabalığına değinmesi:

"Roman da, şiir de deneme olmaktan kurtulamıyor. Bir de var ki, deneme yazarken yazının bir yerinden başka bir deneme de fırlıyor. [...] Kısacası, boyuna denemeden denemeye atlıyorsunuz. Çünkü her dakika, yeni denemeler getiriyor." (s.90-91)

Çehov'un *Maske* öyküsü üzerine 9 Ekim günü yazdıklarında onun anlatım tarzını, "başarısı" olarak nitelediği "insanları karmaşık durumları içinde-dakikaları ve saniyeleriyle-verebilmesinde" bulur ve bu tutumuyla onu "öykücüden çok romancıya benze[tir]":

Öykülerini yaratırken, elinde kalem, masa başına çökmüşse, tavandaki bir yerden de kendini ve yazdıklarını izliyordur." (s.99)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarını "anı yazar gibi" yazdığını, bu yüzden konuşmaların şimdiki anın konuşmaları olmadığını düşünür. Şiir ve şairlerimize ilişkin notlarında eleştirileri, yayın ve yayınevleri konusunda döneminin önde gelen yazarları ile konuşmaları da var *Yaşlılık Günlüğü*'nde.

Attila İlhan: "Hangi Edebiyat"

Attila İlhan, genel olarak edebiyat ve Türk edebiyatı üzerine fikirlerini Bilgi Yayınevi'nde 1993 yılında yayınlanan *Hangi Edebiyat* başlıklı kitabında dile getirir. Burada yer alan denemeleri arasında romana ilişkin olanlara bakınca Attila İlhan'ın romancılığına özgü düşüncelere rastlarız. Bu düşüncelerden biri onun çağdaş romanımız için önemli hatta elzem saydığı, "Kurtuluş Savaşı'na, antiemperyalist demokratikleşme sürecinin başına kadar inmek" meselesidir. Ancak bununla diyalektik ve gerçekçi bir eser ortaya çıkacağına işaret ederken "romanlaştırma anlayışı"nı şöyle açıklar:

"Bir romancı anlatacağı dönemi ve insanlarını ya diyalektik olarak ele alır, ya metafizik olarak! [...] Türk romanında kendini toplumcu sanan birçok romancıların, sorunlarını ve konularını böyle ele aldıkları rahatlıkla ileri sürülebilir, yanlış da olmaz. Diyalektik öyküleştirmede, romancı bir insanı, bir dönemi değil de bir süreci anlatacaktır, bu süreç elbette iç çelişkileriyle ve statik olarak değil, dinamik olarak anlatılacaktır." (s.162)

İşte bu tarzı kendisinin romanlaştırma anlayışı olarak dile getirir ve "anlatacağı sürecin ne olduğunu, çelişkilerini ve koşullarını bulmaya" çalıştığını söyler. Bunu da "sıçramalarla, geriye dönüşlerle" geliştirir. Söz konusu "İşe Kurtuluş Savaşından Başlamak Zorunluluğu" başlıklı ve 1 Temmuz 1976 tarihli yazısının ana fikrini özetlediği son paragrafında şöyle der:

> *"[...] iç çelişkileri ve metafizik dönemleri ve kişileri durağan ve metafizik kavramlar olarak değil, değişken ve diyalektik kavramlar, daha doğrusu süreçler olarak ele alıyorum, romanlara yansıtmaya çalışıyorum."* (s.163)

1 Temmuz 1977 tarihli "Roman Roman Diyoruz Ya" başlıklı yine klasik romanla "şimdi"nin romanı arasındaki farkı ele aldığı yazısında bir Balzac ya da bir Zola romanında sayfalarca süren mesela bir bahçe tasviri yadırganmazken, bugünün okuyucusunun buna katlanamadığını, "sanat kavramlarının imge (image) temellerinden türetildiği ve yayıldığı"nı, romancının "anlatmaktan çok göstermeyi" tercih ettiğini belirtir.

Attila İlhan, kendi romanlarında üzerinde durduğu Batı etkisinden kurtulamamak sorunsalını Tanzimat'tan bu yana Türk romanında da izler ve bunların "öykünerek" yazılmış olduğuna değinir. 22 Şubat 1979 tarihli "Tanzimattan Beri, Her 'Yenilik' Bir Taklittir" başlıklı yazısında Osmanlı'nın endüstrileşmiş Batı emperyalizminin etkisi altında olup kendini yenileyemediğinden söz eder ve şu çarpıcı iddiada bulunur:

> *"Gerçekte edebiyat, Tanzimat'tan başlayarak, Batı (aslında Fransız) edebiyatının uydusu oluyor; ülkemizle ilgisi ilişkisi olmayan Fransız yeniliklerinin komprador aydınlarca dö-*

nem dönem taklit edilmesi, Türk edebiyatının 'yeniliklerini' oluşturuyor. [...] Türk şairi de, Türk romancısı da Batılı (çokluk Fransız) şiirinin, romanının Türkiye mümessili gibidir." (s.202)

Atatürk'ün kültür politikasıyla İnönü'nünkini karşılaştırdığında ise Atatürk'ün "biz bize benzeriz" ilkesiyle Türk Tarih Kurumu'nu ve Türk Dil Kurumu'nu kurarken "ulusal kişiliğimizin taklit ya da kopya olmaması" gerektiğine işaret ettiğini, oysa İnönü'nün kültür anlayışının bir çeşit "Yeni Tanzimatçılık" olduğunu belirtir. (s.205)

Edebiyatın şiir, roman, senaryo gibi her alanında, gazete, dergi yazarlığı, televizyon konuşmacılığı gibi türlü işlevlerde etkin olmuş Attila İlhan'ın, Türkiye'nin politik-sosyal hayatının çalkantılarına paralel, tutukluluk dâhil, Fransa serüveniyle renklenmiş hayatında niçin ve nasıl yazdığı konusuna eğilme fırsatı olmamış gibidir. Selim İleri ile hayatının son yıllarına rastlayan ve İş Bankası Kültür Yayını olarak basılan uzun söyleşisi, kendi ağzından yazarlığı ve şairliği hakkında bilgilenmemize yetecek niteliktedir. Bu konuşmalarda konumuza ilişkin açıklamalarda tespit ettiklerimi şöyle özetleyebilirim:

Fransa'da, Fransızcasını geliştirmenin yanı sıra bol bol okumayla, edebiyat eserleri ve edebiyat teorisine ilişkin kitapları incelemeyle uğraştığından söz ederken o sıralardaki yazma planını şöyle anlatır:

"İki şeye birden çalışmaya başlamıştım. Bir tanesi, teorik bilgilerime dayanarak, Türkiye'deki şiir hareketini ele alıp, ilerici edebiyat hareketlerinin genel eleştirisini yapan ve ondan sonra nasıl bir platformda, nasıl bir neşriyat yapılma-

sı lazım geldiğini araştıran bir çalışma. Başladım ince kareli bir defiere yazmaya, evde durur hâlâ o defter. Karınca bacağı, sık bir yazıyla yazıyorum. İlk sayfaya da ismini koymuşum o çalışmanın: 'Kendi Kendime Sanat Konuşmaları'." (Nam-ı diğer kaptan Attila İlhan'ı dinledim. Söyleşi: Selim İleri, İstanbul 2002, s.150)

Bu "Kendi Kendimle Sanat Konuşmaları" ne yazık ki yayınlanmamış. Selim İleri'ye anlattıkları arasında kız arkadaşı Maria'yı işine bıraktıktan sonra "kahveye döner, ya romana ya da 'Kendi Kendimle Sanat Konuşmaları'na çalışırdım," sözleri var. (a.k. s.151)

Yine Fransa'da *Fena Halde Leman* ve *Bıçağın Ucu* romanlarını besleyen cinsellikle ilgili bilgilerini genişletmek için bol bol okuduğundan söz ederken Selim İleri'nin "toplumun ne diyeceğini göz önünde tutma" konusundaki sorusuna verdiği cevap, "okuru düşünme" meselesine ışık tutuyor:

"Onu düşünmedim, toplumun ne diyeceğini hiçbir zaman düşünmedim. Böyle şeyler hiçbir zaman umrumda olmadı. Bence, söylediğim lafın, yazdığım şeyin diyalektik olarak savunulabilmesi önemliydi. Politikada böyle oldu bu, psikolojide de." (s.204)

O sıralarda "cinsel devrim hareketi"nin bütün dünyada yankı buluşunu "Frankfurt filozoflarının 20. yüzyılın büyük sentezi olarak Marx'la Freud'u bir yere oturtma çabaları"nın kendisini çektiğini söyler. Selim İleri'ye anlattıkları arasında kendisinin bu "Marx'ın diyalektiği" ilkesine bağlılığını, Türkiye'deki sol görüşlü aydınların bunu sürdüremeyişini eleştirmesi zaman zaman dile gelir. *Kurtlar Sofrası* romanı üzerine yazılanlar kendisini hayal kırıklığına uğratmıştır.

Ankara'da kurduğu dostluklar arasında Fakir Baykurt'tan söz ederken onun "nasıl yazıyorsun?" sorusuna verdiği cevaba şaşkınlığını dile getiren sözler:

> *"Nasıl? Başka insanların yanında da yazabilir misin? Diyordu. Günde sadece bir sayfa yazmam Fakir'i şaşırtıyordu."* (s.227)

"Nasıl yazıyorlar" sorumuza Attila İlhan'ın dolaylı cevabıdır bunlar.

Ankara'da Bilgi Yayınevi'ndeki editörlüğü sırasındaki yayın politikasına ilişkin sözleri de onun yayın çizgisini gösterir:

> *"Bir dinamizm getirmek istiyordum. Ayrıca, toplumculuk bahsinde, aydınlatıcı neşriyat yapmak, yani militan neşriyat yapmamak kararındaydım."* (s.229)

Kendisinin dönem romanına zaman zaman uzak duruşu, Mustafa Kemal zihniyetinden uzaklaşılmasına "Türkiye'deki çözülüşe, özellikle fikir ve sanat düzeyindeki çözülüşe" tepkisi bağlamında kendisine yöneltilen Batı kültüründen uzaklaşma eleştirisine cevabı, Attila İlhan'ın yazarlığındaki düşünsel ilkesini ortaya koymaktadır:

> *"Benim metodum Marksisttir. Ve bu Batı kültüründe mevcut olan bir metottur. Sen metodu al, kendi memleketinde kendi sentezini yap. Bu yapılamaz değil. Ben yaptım, kırk tane kitap var ortada. Bu kitapların gördüğü ilgi gösteriyor ki hedef vuruldu."* (s.252)

Eleştiriler arasında önemseyip cevap vermek gereğini duyduklarının yalnızca "toplumsal gerçeklik"le ilgili olduklarını belirtirken şöyle der:

"Çünkü orada buna kendimi mecbur hissediyordum. Şöyle ki: Kendime göre, diyalektik materyalizmden hareket ederek, Türkiye'nin şartları içerisinde toplumsal gerçekçi bir sanat olmasını savunuyordum. Bunun nasıl olabileceğini, hem sağa hem sola bilimsel olarak kanıtlamak mecburiyetinde görüyordum kendimi." (s.263)

Selim İleri ile o ayrıntılı söyleşide Attila İlhan'ın yayınlanmamış "Kendi Kendimle Sohbet Konuşmaları"nın muhtemel içeriğiyle çakışan noktaları böyle tespit edebildim.

Fakir Baykurt

Baykurt, günce geleneğinin bizde olmadığını belirttikten sonra kendisinin günlük tutmadığını; ama not tuttuğunu yazar. "Bir sürü gereği, ayrıntıyı, çağrışım, gözlem, dinleme, duyma yoluyla ufak ufak kâğıtlara yazar, biriktiririm," der ve *Yılanların Öcü*'nü önce bir küçük yazı olarak yayınladığından söz eder. Yazma aşamasında, tuttuğu o notlara bakmadığını öğreniriz; çünkü bunları aşmıştır artık. Bunun günlük hayatın türlü uğraşlarının düzenli ve "mekanik" yazmaya engel olduğunu söyler. Oysa,

"Bu evrede benim kesiksiz uzunca bir zamanım olmalı. Kimse girmemeli, kimse elimden almamalı o kesiksiz zamanı. [...] Sabah 8.00'de işe hazır olurum. Akşam beşte altıda bırakamam. Belki en verimli saatler bunlar olur. [...] Bir ay, yirmi gün, ne kadar sürede biterse o kadar sürede, kesintisiz yazmaktır bu; 'tulum çıkarmak' derim ben.

Adalet Ağaoğlu

Edebiyatfakultesi.com'da aynı soruya cevap yazan üçüncü romancı Adalet Ağaoğlu, "Benim Yöntemim, Neredeyse Yöntemsizlik" başlığı altında Fransız edebiyatından örneklerle başlar ve ilerleyen satırlarda kendisinin roman tasarlayıp yazma süreci içindeki "düzensizliğin düzeni"ni şöyle özetler:

> *"[...] o romanın özüne denk biçimi bulmaktan tutun, ayağı suya sokmak da, sırtını güneşe vermek de, yüzünü duvara dönmek de, bir deftere notlar almak da, sokaktaki çocuğa o roman bağlamı içinde bakmak da, çok gerekince çalınan kapıyı açmamak da, anımsayamadığımız bir ad, bir pembe için bütün kitapları yere yıkmak da [...] bir oluşum çizgisidir. Her roman için bu iç oluşumun, yeni yolları zorlaması, başıma türlü dertler açması da üstüne üstlük. Durum böyle olunca benim kendi adıma tek bir yöntemden söz edebilmem olanaksız.*

Yazarın kendi roman yöntemi üzerine "yöntemsizlik" konulu cevabı, *Geçerken* başlıklı deneme-eleştiri kitabında da yer almaktadır. Yine İş Bankası Yayınları'ndan çıkan *Adalet Ağaoğlu Kitabı* (İstanbul, 2000), onun Feridun Andaç'la söyleşisini içerir. Kitaptaki cevaplarından biri, Adalet Ağaoğlu'nun romanda "zaman" konusuyla ilgili önemli açıklamasıdır. Türk romanına yeni bir boyut kazandırmak amacını dile getirdiği bu açıklamasında "en kısa sürenin anlatımını gerçekleştirmek"ten söz eder. Bu en kısa süre "an"dır ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda "bunu yakalayabil[diğini]" belirtir. *Ölmeye Yatmak* romanındaki iddialı girişimini, "romanın bilinen sınırlarını kırmak" olarak nitelendirir ve şöyle devam eder:

"...anlatım biçimini değiştireceğim ve çok boyutlu bireyler olacak; buna denk olarak da çeşitli anlatı türleri, kurgulanan roman sahnesinde rol sahibi olacak." (Adalet Ağaoğlu Kitabı, s.66)

"Zaman"la ilgili bu niyetini "ânın arkeolojik kazısı" olarak adlandırır ve "fiilin bütün zaman çekimleri ile yapıla[cağını]" öngörür.

Adalet Ağaoğlu "olanaksız"la biten bu paragrafta aslında roman yazma süreci üzerine akılda kalıcı bir tablo çizer. Romancının günlük yazma ihtiyacını "belleğine yeterince güvenememesi"yle açıklarken "günlük notlar"la "romancı günlüğü" ayrımını yapar:

" 'Peki romancı günlüğü' nedir? Bu da roman yazarının 'hatıra defteri'ne taktığı ayrıcalıklı bir ad olsa gerek."

Kendisinin ses bandı, roman ya da romancı günlüğü tutmadığını, böyle bir defterin dostluğundan yoksun kaldığını belirtir. *Ölmeye Yatmak* romanının hazırlık aşamasından, *Fikrimin İnce Gülü* için Kapıkule-Ballıhisar yolunu baştan sona yeniden geçtiğinden söz eder. Çevresinde kocası dışında onun romancılığıyla ilgilenen kimsenin olmayışının yanında bir çalışma odasının varlığını âdeta haksızlık etmemiş olmak için anar. Son zamanlarda can sıkıntısından derdini dökmek için tuttuğu "Dert Dökme Defteri" ile ilgilenen bir derginin çıkması onu şaşırtır. Çünkü o dergi Adalet Ağaoğlu'nun "ne yazdığıyla hemen hemen hiç ilgilenmemiş" bir dergidir.

Oysa Adalet Ağaoğlu, çağdaş Türk romanının seçkin yazarlarından olmanın yanı sıra çeşitli yayın organlarında günümüzde roman genel başlığı altında toplaya-

bileceğimiz denemelerin de sahibidir. Fransız dili ve edebiyatı öğreniminden gelen edebiyat duyarlılığıyla yazdığı bu denemeleri daha sonra, 2002 yılında *Öyle Karmaşada Böyle Karşılaşmalar* başlığıyla Yapı Kredi yayını olarak çıkmıştır.

Köklügiller ve Minnetoğlu'nun 1975 yılında İstanbul'da Minnetoğlu Yayınları arasında çıkmış *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar* başlıklı kitabı, yazarlara yöneltilmiş nasıl, hangi ortamlarda yazdıkları, konularını nasıl seçtikleri, planlarını nasıl yaptıkları ve benzeri sorularına aldıkları cevapları içeriyor. Bunlar arasında gülmece yazarı Aziz Nesin'in 1968 yılında verdiği cevap bence özellikle anılmaya değer.

Aziz Nesin'in Anket Cevapları

Kendisiyle birlikte birçok yazara yöneltilmiş soruların her birine önce kendi tarzı gülmece üslubuyla, sonra daha ciddi cevaplar ve yazdıklarına, tanıdığı birçok yazarın gerçek hayatlarıyla hiç ilgisi olmayan davranışlarını, kendilerine bambaşka yazar süsü verdiklerinin örneklerini de ekler. Mesela "hangi ortamda yazarsınız?" sorusunu cevaplarken okurların ilgisini çekmek, kendine büyük yazar süsü vermek için sakal bırakan, kendine lüks bir yazıhane kiralayan, intihar edeceği söylentisini yayan yerli ve yabancı yazarlardan ilginç örnekler verir. Kendisinin hayat şartları, günlük aile atmosferi içinde yazdığını yine örnekleriyle anlatır. "Nasıl yazarsınız?" sorusuna cevabı bir gülmece yazarından beklenenin de ötesindedir:

"Bu sorunun cevabını da okurlar merak ediyorlarmış. Öyleyse Anadan doğma soyunur, öyle yazarım. Çok meraklı değil mi?
Birçok ünlü yazarlar gibi, odamda gidip gelip volta atarak, ayağımı ılık suya sokarak, yatarak yazmam. Ben, yazarken amuda kalkarım, bacaklarımı ensemden geçirdikten sonra, yere oturur, sağ elimi de bacaklarımın arasından geçirdikten sonra, sağ elim bacaklarımın arasında yazmaya başlarım. Kan, beni coşkulandırır. İnsan kanı içemediğim için, yazmaya başlamadan önce, buzdolabındaki sürahiden bir kadeh tavşankanı içmeye alışmışımdır. Bir kadeh kan içmedikçe aklım başıma gelmez.
Gerçek böyle olsaydı, okurlar için çok ilginç olacaktı. Oysa ben, herhangi normal insan nasıl yazarsa öyle yazarım başka türlü yazılabileceği hiç aklıma gelmez. Önüme kâğıdı, elime kalemi alır, başlarım yazmaya." (s.277)

"Hangi ortamda yazarsınız" sorusu Aziz Nesin'in Türkiye'de yazarların hayat şartlarını yine ironik ve eleştirel bir tonda hatırlamasına vesile olur. Okurların onun hangi ortamda yazdığını gerçek yüzüyle öğrenmek istediklerini sanmamaktadır; ama sorulduğuna göre cevabı şudur:

"Hiçbir Türk yazarı, yazı yazması için uygun bir ortam arayacak duruma gelmemiştir. Nerede, neresini, nasıl bulursak, orada yazmak zorundayız. Yalnız son yıllarda bazı senaryo yazarlarını, film yapımcıları, gürültüsüz otellere götürmeye başladılar. [...] Bu yazarlar, bu rahat ortam içinde daha iyi senaryo yazamayacaklarını biliyorlar. Ama filmcilik paralı iş olduğundan, şu ölümlü dünyada beş-on gün rahat etmek yazarın da hakkı değil mi?" (s.275)

Bu anlamlı ayrıntıdan sonra asıl cevaba geçerek yazılarını genellikle evinde, tıklım tıklım kitapla dolu odasın-

da yazdığını söyler ve karısının "Hangi Türk yazarının seninki gibi özel odası var? Hâlâ da yakınıyorsun..." karşı çıkışlarını sık sık başına kaktığını belirttikten sonra o evin, o ailenin günlük patırtısı içinde nasıl yazdığını örnekleriyle anlatır.

"Yazmak için kendinizi nasıl hazırlarsınız?" sorusuna cevabı da yine benzer anlatım tekniğiyle, önce ironik "Yazmaya başlamadan önce müthiş sinir bunalımları geçiririm. Evdekilere bağırır, çağırırım, tepinirim [...]" sonra ağırbaşlıdır:

> *"Hadi canım, siz de... Nerde böyle şeyler? Nerdee? [...] Hayatımda en büyük özlemlerimden biri nedir, bilir misiniz? Ben de birazcık, ama pek azıcık nazlanayım, numaradan olsun sinirliymiş gibi yapayım."* (s.278)

Bir eserin ortaya çıkmasını "doğum"a benzetip yazara "bu 'doğum-doğurma'yı nasıl yaparsınız" sorusuna asıl cevabı "Doğurgan sayılırım ama doğurganlığımdan çok doğurmam. İster istemez doğuracaksın, yaşam koşulları, geçim zorla doğurtturuyor,"dur, ama bundan önceki mizahi satırları "Hiç belli olmaz... Kimileyin, sezaryanla doğururum, kimileyin ışığı gören dışarı fırlar... Bir bakmışsın iyice kısırlaşmışım hiç doğuramam,"dır.

Erendiz Atasü: "Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum"

Erendiz Atasü, kimler için ve ne amaçla yazdığını, *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum* başlıklı kitabında topladığı denemelerinde dile getirir. Dürrenmatt'ın *Konularım*'ında olduğu gibi Atasü'nün bu kitabında da konuyu özellikle önemseyen bir yazarla karşı karşıyayız. Kitabı-

nın başlığında ilk olarak andığı "kadınlık", gerçekten de neredeyse yazarlığında ve dünya görüşünde kendine misyon edindiği konusudur onun. Bu nedenle olacak "kadın yazar" oluşu, denemelerinden çoğunda bir izlek niteliğinde belirginleşiyor. İlk on sekiz deneme, doğrudan doğruya "Kadınlık/Yazarlık" başlığı altında kadın yazar olmanın problematiğine odaklanmış. Yazıların ilki, yazarlığının hikâyesi üzerine. 1947 yılında doğup cumhuriyet aydını bir anne babanın tek çocuğu olarak yetiştikten sonra Eczacılık Fakültesi'nde okuduğunu, kariyerini bırakıp yazar olma yolunda ilerlediğini anlatırken evlenip boşandıktan sonraki hayatını "Yaşamımı yeniden kurarken boyutlardan biri edebiyatsa öbürü feminizmdi," sözleriyle özetler Erendiz Atasü. 1992 tarihli bir yazısında kadın yazar olmayı özel bir zemine dayandırdığını da ortaya koyar:

> *"Biz kadınların yazma enerjisini sağlayan, üzerimize giydirilen geleneksel kimliğimizden, yani toplumsal cinsiyetimizin uysallığı ile ruhumuzun derinlerinde doğan ve kendini gerçekleştirmek için tepinen 'insan'ın başkaldırıcılığı arasındaki gerilim değil midir?"* (s.15)

Türkçe'nin kadın yazarı olmak ona göre "bölgeciliğe hapsolma" ya da "evrenselliğe ulaşabilme", tehlike ve başarı arasında gidip gelen bir süreçtir aynı zamanda. Kitapları karşısındaki tutumunu da sevgi, beğenme kelimeleriyle dile getirirken onları kendinden "bağımsız varlıklar olarak" değerlendirdiğini, beğendiğini ya da eleştirdiğini söyler.

Erendiz Atasü, denemelerin çoğunda Türk kadını, kadın yazar konularını bir yaratıcı yazar olmanın ötesinde bir sosyolog, bir edebiyat tarihçisi gibi ciddi ikincil

literatür donanımıyla işler. Freud, Beauvoir, Engels, Tolstoy, Stendhal, Balzac gibi isimlerin yanında bizim çağdaş edebiyatımızın kadın yazarlarını, eserleriyle birlikte kadınlık bağlamında ele alır; kendi görüşünün merceğinden geçirir. "Edebiyatımızda Kadın Duyarlığı" başlıklı yazısında, edebi eserlerinin çoğunda hissettirdiği eczacılık donanımının bir yansımasını cinsiyetle duyarlık bağıntısına değinirken mesela şöyle dile getirir:

> *"[...] duygularımızın kökeni gövdemiz ve gövdemizin irade dışı işleyişi. Duygularımız aslında -bu hiç romantik bir şey değil ama- birer biyokimyasal süreç ve bu süreçlerin hiçbirinde hormonlar dışlanmış değil. Bizim tüm duygularımızda, bu biyokimyasal etkileşimle hem kadınlık hem erkeklik hormonları etkili; ama elbette insan gövdesinde, o gövdenin baskın cinsiyetine ait hormonlar ağır basmakta."* (s.55)

Kadın yazar olmayı, "kadınların yaşadığı özgül dertlerin anlatılmasından öte bir şey" sayan Atasü, yazarlığı da kadınlık ve insanlığın pozitif ve negatif yaşantılarının, özellikleri arasında denge kurmak, dengeyi korumak olarak görür.

Edebiyat eserlerinde hayat bilgisi, hayat deneyimi, toplum, tarih, psikoloji, v.b. alanlardan derlenen birikimin değerlendirilmesini, edebiyatın sanatsal özelliğinden, kurgu ve üslup ustalığından daha çok önemsediğini ortaya koyan satırlardan bence en somut örnek şu sözler:

> *"20. Yüzyılın son çeyreğinde, dünyanın pek çok dilinde, özellikle roman türünün dil ve kurgu becerisine yoğunlaştığını, özü biraz geri plana ittiğini gözlemliyoruz. Elbette bir metni yazınsal kılan onun biçemidir, ancak öz niye gözden düşsün?"* (s.80)

Kadın yazar kimliğiyle içeriğe, öze önem vermesini kadınların anlatacak şeylerinin tükenmemiş olmasıyla temellendiren Erendiz Atasü, çok beğendiği Virginia Woolf'un "söz hakkını ele geçirişin[den]" bu yana yalnızca "bir buçuk yüzyıl" geçtiğini, dolayısıyla onun hedefleri olan "geleneksel kadın rolünden silkinebilmek ve insansal bir deneyim olarak kadın gövdesinin hikâyesini anlatabilmek"in henüz tümüyle gerçekleşmediğinden söz eder. Onun yakındığı bir başka konu da "özyaşamsal" yazmanın önemsenmeyişidir. Otobiyografik edebiyatın "kendini onaylamak"la karıştırılmaması gerektiğine değinirken kendi beklentisini şöyle açıklar:

> *"Deneyimlenmişle, gözlemlenmişin ve düşlerimizin, hangisinin hangisi olduğu fark edilemeyecek denli kaynaştığı metinde, gerçek edebiyatın doğabileceğine inanıyorum."* (s.93)

İşte Erendiz Atasü'nün sözünü ettiği "kaynaşma"nın kurmaca yaratıda ancak ustalıklı bir kurgu ve üslupla gerçekleştiğinin altını çizmek gereğini belirtmek isterim.

Sonuç: Genel Değerlendirme

Yaratıcı yazarların edebiyat dünyalarını tanımada eserlerinin en önemli kaynak olduğu şüphe götürmez bir gerçekken o eserleri değerlendirmede, inceleme ve araştırma konusu yapmada eser sahiplerinin kendi yaratıcılıkları ve edebiyat üzerine yazdıkları önem kazanır. Burada başvurulacak kaynaklar öncelikle günceleri ve deneme türündeki yazılarıdır. Yayınlanmış anket ve söyleşileri de önemli oluyor. Örnekleme tarzında incelediğim Alman edebiyatından Goethe'nin yaratıcılığı ve edebiyat görüşü hakkında bilgi Eckermann'la söyleşisinde dile gelirken İsviçreli Dürrenmatt, eserlerinin konularını kendi yaşantılarıyla ilişkilendirerek yaratıcılığının âdeta arkeolojisini yapıyor. Keza denemeleri de edebiyat görüşü üzerine ipuçları içeriyor. Max Frisch, ayrıntılı ve özenli güncelerinde bu konularda araştırmacılara ışık tutuyor.

Türk edebiyatına gelince: Günce türünün ve edebiyat konulu denemelerin önemini kavramış ve örneklerini vermiş çağdaş yazarlarımız olduğu gibi yaratıcılıkları üzerine bilgi vermeyi daha çok söyleşilerde ve anket cevaplarında deneyenlerin de sayısı az değil. Güncenin

önemini onlar da kabul ediyor; ama bizde bunun ne yazık ki yaygın olmadığı konusunda birleşiyorlar. Yaratıcı yazarların kendi görüşlerini kurmaca dışında dile getirmelerinin önemini bir edebiyat araştırmacısı olarak ve gençlere, hazırladıkları tez çalışmalarında yol gösterdiğim akademisyen hayatımda bizzat anladım. Bu nedenle giriştiğim *Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri* kitabımın yazarlarımıza ve incelemecilerimize bu konuda bir fikir verebileceğini düşünüyorum.

Kaynakça

Adalet Ağaoğlu Kitabı, Söyleşi: Feridun Andaç, İstanbul, 2000.

Adalet Ağaoğlu, *Geçerken,* İş Bankası Kültür Yayını, İstanbul, 2008.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergah Yay., İstanbul, 2007.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı,* Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002.

Attila İlhan, *Hangi Edebiyat,* Ankara, 1993.

Erendiz Atasü, *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum,* Ankara, 2001.

Ferit Edgü, *Seçmeler,* Tüyap, İstanbul, 2011.

Ferit Edgü, *Şimdi Saat Kaç,* Ada Yayınları, İstanbul, 1986.

Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi,* Ada Yayınları, İstanbul, 1980.

Friedrich Dürrenmatt, "Stoffe", *Konularım,* Çev. Gürsel Aytaç, Gündoğan Yay., 1996.

——, "Turmbau", *Babil Kulesi,* Çev. Gürsel Aytaç, Gündoğan Yay., 1998.

——, "Ein Engel kommt nach Babylon", *Babile Bir Melek İniyor,* Çev. Gürsel Aytaç, Gündoğan Yay. 1981.

——, "Gesammelte Werke", Bd. 6, Bd. 7 Diogenes Ver. Zürich, 1988.

Gürsel Aytaç, *Goethe,* Say Yayınları, İstanbul, 2006.

Oğuz Atay, *Günlük,* İletişim Yay. İstanbul, 2009.

İ. Enginün, Z. Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa,* İstanbul, 2010.

İshak Reyna (Der.), *Yazarın Kuramı,* İstanbul, 2010.

Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe Der ki,* Çev. Gürsel Aytaç, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2010.

Köklügiller ve Minnetoğlu, *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar,* İstanbul, 1975.

Max Frisch, Die Tagebücher, C. A. Kochs Verlag 1972'de Tagebuch 1966-1971.

Max Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, Suhrkamp Verlag Berlin, 2010.

Max Frisch, Gesammelte Werke, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1976 2. Bd.'da Tagebuch 1946-1949.

Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı,* İletişim Yayını, Ankara, 2011.

Selim İleri, *Düşünce ve Duyarlık,* İstanbul, 1982.

Selim İleri, *Nam-ı diğer kaptan* "Attila İlhan'ı Dinledim", Söyleşi, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.

Gürsel Aytaç

Yaratıcı Yazarların Yaratıcılığı ve Edebiyat Görüşleri

Goethe, Dürrenmatt ve Frisch'in kendi edebiyat maceralarını anlattıkları günceleri vardı. Selim İleri, Ferit Edgü, Orhan Pamuk, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Salah Birsel, Attila İlhan, Fakir Baykurt, Adalet Ağaoğlu, Erendiz Atasü ve Aziz Nesin de çeşitli denemelerinde ve farklı zamanlarda yaptıkları söyleşilerde edebiyat alanında sergiledikleri yaratıcılığa ilişkin kendi öznel yaklaşımlarını dile getirmişlerdir.

Alman ve Türk edebiyatının yanı sıra karşılaştırmalı edebiyat alanında da pek çok akademik araştırma ve incelemesi olan Gürsel Aytaç, bu kitabında "edebiyatta yaratıcılık" konusunu, yazarların kendi tarzlarına ve yaratıcılıklarına ilişkin yazdıklarından ve söylediklerinden hareketle inceliyor. "Büyük yazar" dediğimiz insan nasıl yazıyor, edebi bir metni yazarken yaratıcılığını nasıl kullanıyor? Ve en önemlisi: yazarlara göre edebiyat nedir? Elinizdeki kitapta Gürsel Aytaç bütün bu sorulara yanıt arıyor.

Kapak İllüstrasyonu: Aslı Sezer

İMGE kitabevi

imge·com·tr
internet kitabevi

ISBN 978-975-533-734-0