FRANKFURT DERSLERİ

INGEBORG BACHMANN



FRANKFURT DERSLERİ INGEBORG BACHMANN

DENEME DİZİSİ
BAĞLAM

FRANKFURT DERSLERİ

INGEBORG BACHMANN

Türkçesi : Zeynep Sayın

BAĞLAM

Bağlam Yayınları/24
Deneme/4
Birinci Basım : Kasım 1989

ISBN : 375 - 7696 - 06 - 4

Kapak Fotoğrafı : André Kertész

Dizgi - Baskı : Başaran Matbaası
Kapak Baskı : Özdemir Ofset

BAĞLAM YAYINCILIK
Ankara Cad. 13/1
Cağaloğlu - İST.
Tel : 513 59 68

İÇİNDEKİLER

I. Gerçek Sorunlar/Sözde Sorunlar 7
II. Şiirler Üzerine 28
III. Yazan Ben 45
IV. İsimlere Yaklaşım 68
V. Ütopya Olarak Yazın 87

I.

GERÇEK SORUNLAR / SÖZDE SORUNLAR *

Sayın konuklar,

Öyle sanıyorum ki, sizi bu salona getiren merak ve ilgi yabancım değil. Bu merak ve ilgi, bizi uğraştıran şeyler, yani salt varoluşları ile bize yetmesi gereken konulara ilişkin yargılar, görüşler ve tartışmalar üzerine bir şeyler öğrenme isteğinden kaynaklanmakta. Yetersiz kalmaya yargılı bir şeyler, başka deyişle; çünkü yapıtlar üzerine söylenenlerin tümü yapıtların kendilerinin yanında yetersiz ve zayıf kalır. Kanımca bu, gerek eleştirinin en yetkin ürünleri için, gerekse zaman zaman, temel yargılar niteliğini taşıması amacıyla, söylenilmek istenmiş ve de istenegelmekte olanlar için de geçerli. Yön saptama nedeniyle söyleniyor bunlar; biz de yönümüzü saptamak için istiyoruz söylenmesini.. Yazarların elinden çıkma günceler, çalışmalara ilişkin notların düşüldüğü defterler, yazışmalar ve kuramsal açıklamalar gibi belgelere, şimdilerde de, giderek artan ölçüde olmak üzere, «masabaşı çalışmalarının gizlerine» en büyük ilgiyi gösterenler arasında doğrudan doğruya yazarların kendileri yer almışlardır. Günü-

(*) **Yazko Çeviri**, Sayı 1, Temmuz-Ağustos, 1981.

müzden otuz yıl önce Rus şairi Mayakovski, okurlarına şair ve yazarlardan alanlarına ilişkin gizleri mezara götürmemelerini isteme hakkına sahip olduklarını bildirmişti. Günümüze gelince, böyle bir tehlike artık yok gibi; özellikle şairlerin bu tür açıklamalar konusunda cimrilik ettikleri söylenemez. Buna karşın tam bir görüş birliğine ulaşılmış da değil... Kimilerine göre bir sezgi ürünü şiir; kimilerine göre de bir yapı, bir kurgu. Bu tartışma, bizde de böyle.

Her neyse, yeterince aydınlatılıyorsunuz. Dahası, gerçekte giz olmayan gizler de açıklanıyor size. Merak ne denli çoksa, düş kırıklığının da o denli büyük olması olası; bütün bunlar, sizde ve bende uyanacak yanlış umutlar için bir özür yerine geçebilir şimdilik. Benim yanlış umutlarım, bu kürsüden gerçi bir şey öğretilemeyeceği, ama belki bir şeylerin uyandırılabileceği görüşünü yüreklilikle savunmamdan kaynaklanıyor. Birkaç —ya da kimbilir, belki de daha çok— kişinin gerek kendileriyle, gerekse yeni yazınla hesaplaşmaya giriştiklerinde duyumsadıkları çaresizlik ve umudu, onlarla koşut düzeyde algılayabilmek. Bu, yapılabilir belki.

«Çağdaş yazının sorunları» —konuşmaların ilk dizisi için bu başlık seçildi. Son dakikaya değin, bana pek tekin gelmeyen bu deneme için neredeyse hiçbir çıkış noktası bulamadan artık çalışmaya başlamak istediğimde, başlık üzerinde yeniden düşündüm. Daha önce sorulmuş sorular mı ele alınacaktı burada? Öyle ise, bunların hangileri, nerede ve kimlerce sorulmuş olanlar üzerinde durulacaktı? Yoksa yanıtlar da mı verilecekti? Bu alanda sorular sorup, yanıtlarını da verebilen otoriteler tanıyor musunuz? Tanıyorsanız, inanıyor musunuz onlara? En önemli

nokta ise, hangi soruların söz konusu olabileceğiydi. Günlük basında sık sık ortaya atılan sorular mı, akademi ve kongrelerde ileri sürülen sorular mı, yoksa daha ilerici bir anlayışla, radyo anketlerinin sorularıyla, yazınsal içerikli Noel bilmecelerinin soruları mı irdelenmeliydi? İşte verilebilecek örneklerden birkaçı: «Malzemeye yaklaşım, nesnel mi olmalıdır?» «Ruhbilimsel roman öldü mü?», «Görecelik kuramının çağında romanda **kronoloji** olanaklı mıdır?», «Yeni yazın böylesine anlaşılmaz olmak zorunda mı?», «Dramaturgi, olaydan olaya değişmeli mi?»

Ya da, yazınbilim alanında ortaya atılan türden, daha az gürültü çıkarıcı ve çekiciliği az sorular mı göz önünde bulundurulmalıydı? İnsan daha bir şey öğrenmeden, uzmanca bilgiden yoksunken, bu alanda yardım aramak yürekliliğini göstermeli miydi? Can simitleri hazırlanmıştır sözü edilen alanda: Duyumsayıcı yorum, tarihselcilik, biçimcilik, toplumsal gerçekçilik. Kimseye zarar vermeksizin kurtulmayı kim istemez ki bu durumda? Öte yandan ruhbilim, ruhçözümleme, varoluşçuluk felsefesi ve toplumbilim de yardıma koşuyor; onların da var yazından soracakları. Her yerde, her zaman rastlanan ve kaldırıldıklarında, altlarında her zaman bir şeyler bulunabilen bakış açıları, çıkış noktaları, afişler ve düşünce tarihine ilişkin bir takım ipuçları. Ancak tüm zamanları ve tüm yapıtları, dahası en son yaratılmış yapıtlarla en yakında yaşanmış zamanları bile artık ardında bıraktığını duyumsayan ve şu anda kendisi ortaya çıkıp bir şeyler söylemek durumunda olan kişi için hiç bir ipucu yok. Ve bu durumda olan kişi, zengin bir bilgi dağarcığının bulunmayışından ötürü, üzerine yazının damgası basılmış oluşumlarla, dile ilişkin az sayıdaki kendi deneyimlerinin alanına çe-

kilmek zorunda kalmaktan korkuyor. Oysa deneyim, en usta öğretici değil mi? Deneyim ne denli az olursa olsun, büyük bir olasılıkla elden ele geçen, eskitilen, çoğu kez kötüye kullanılan, kendi kendisini de eskiten ve boşa çalışan, hiçbir deneyimle tazelenmeyen bir bilgiden daha kötü bir yol gösterici olmayacaktır.

Yazar için özellikle önem taşıyan sorular, görünüşte yazınsal alanın dışında kalan sorulardır; görünüşte diyorum, çünkü bunlar, bize tanıtılan yazınsal sorunların diline çevrildiğinde, sanki ikincil sorunlarmış gibi bir duyguya kapılıyoruz; dahası, kimi zaman ayrımsamıyoruz bile bu sorunları. Sözü edilenler, yalınlıkları içersinde yıkıcı ve korkunç sorular; bu soruların oluşmadığı yerde, bir yapıtın içersinde de bir şey oluşmuyor.

Geçmiş yarım yüzyıla, bu yarım yüzyılın yazınına ve o yazının doğalcılık, simgecilik, dışavurumculuk, gerçeküstücülük, imgecilik, gelecekçilik, dadaizm başlığını taşıyan bölümleri ile hiçbir sınıflandırmaya girmeyen olgularına dönüp baktığımızda sanki biraz çelişkili de olsa, olabilecek en iyi biçimde gelişmiş yazın, diye düşünüyoruz; nasıl bir zamanlar önce Fırtına ve Coşkunluk (Sturm und Drang) dönemini, onun ardından klasisizm ve romantizm diye bir sıra izlemişse son yarım yüzyıl içersinde de böylece düzenli gelişmiş. Bu süreyi anlamakta büyük güçlüklerle karşılaşılmıyor. Yalnızca içinde bulunduğumuz zaman parçası bakımından aksayan bir şeyler var; insan gelişmenin nasıl oluştuğunu, nereye yöneldiğini tam göremiyor. Açık olan hiçbir şey yok, belli bir yönü ya da belli yönleri güvenilir biçimde belirtebilmek bile olanaksız. Aynı durum, içinde yaşadığımız zamanın tarihi için de geçerli; bu zamanın

çok yakınında olduğumuzdan, kuşbakışı bakamıyoruz ona. Bir zamanı anlatabilecek dili bulabilmemiz ve benimlemeye gidebilmemiz için, o zamana ait basmakalıp sözlerin geçmişe karışması gerekiyor önce. Bugünün basmakalıp sözlerinden de ancak en güçlü olanlarının bilincine varabiliyorum. Söze sahip olabilseydik, dile sahip olabilseydik, silâhlara gerek duymayacaktık.

Yazına gelince, bu konuda yalnızca son yıllarda ve günümüzde en çok neyin sözünün edildiğini size anımsatmam yeterli. Bir yanda odak noktasının yitirildiği yakınmaları yükseliyor. Odak noktasından yoksun yazın ürünlerinin yaftaları da hazır: Mantıkdışı, aşırı kurgu ürünü, usdışı, aşırı usçu, yıkıcı, insancı olmaktan uzak —kısacası akla gelebilecek tüm olumsuz nitelendirmeler. Bu haykırışların karşısında yeni yazını savunanlarca geliştirilmiş ve ötekine çok benzeyen bir sözcük dağarcığı bulunmakta; olumsuz nitelendirmeler ya gönüllü olarak karşıdan alınıp benimseniyor, ya da yenileri yaratılıyor. Mantık dışı olanı, saçmayı, iticiyi, anti, -siz ve- sız'ı selamlıyalım, yaşasın yıkıcılık süreksizlik; tiyatroda karşıoyun'dan, sonra karşı-roman'dan söz ediliyor. Karşı-şiir'den söz edilmedi daha belki sıra ona da gelecek. Bunların yanısıra geleneksel bir eleştiri tarafından desteklenen, daha ağırlıklı ve daha geleneksel doğrultuda oluşmuş yazın ürünleri var. Oluşturmak, yaratmak, özden olmak da bu tür yazının önem verdiği sözcükler. Bunları istediğiniz gibi tamamlayabilirsiniz. Savaşın hemen ardından gelen coşkulu, umut peşinde koşan dönemin kalıntıları olarak da çıplak alan, sıfır noktası, kaligrafi, varoluşçu doğrultu, varlık konumları, ön planda ve arka planda olup bitenler gibi sözcüklere rastlamaktayız zaman za-

man. Bizim kuşağımız, önce bağımlı yazın ile, sanat sanat içindir anlayışı arasındaki savaşın yeniden canlanışını yaşadı; söz konusu savaş, bu kez Almanya'daki politik yıkımın ve buna bağlı olarak komşu ülkelerin uğradığı yıkımların, gelecekteki yeni yıkımların sezgileriyle de beslenmkte olan dolaysız bir sonucuydu.

Sonuç olarak, seçme olanağı var; taraflardan birinden hayranlık ve coşkuyla, ötekinden de nefretle söz edebilir, sonra size uygun gelen safa katılabilirsiniz. Belki de sizi savaş oyununa katılmaya hangi taraftan zorlayacaklarını soruyorsunuz şimdi kendi kendinize; ya da herkese hoş görünmek, hiçbir kırgınlığa neden olmamak için, yansız ve nesnel bir gözlemle oyalanmanızın gerekip gerekmediğini. Çünkü her yazar, bunu kendi kendine itiraf etsin ya da etmesin, biraz karışık bir konumdadır, beğenilmekten ve beğenilmemekten örülü bir ağın içinde yaşar; yazının bugün bir borsa işi olduğunu görmemek ise olanaksızdır. Ama bu söz ne benden çıkma, ne de günümüzün; Hebbel'in, Friedrich Hebbel'in yani, 1849' da yazmış. Bu konuda çağdan çağa pek değişme yok demek ki.

Ama gelin şimdi yan tutmayı da, yansızlığı da bir yana bırakalım ve bir başka yolu deneyelim; Babil dil kargaşasından bizi kurtarabilecek, ama engellerle dolu bir yolu deneyelim.

Size sözünü ettiğim ve yazarı tedirgin etmesi gereken soruların ilki ve en güç olanı, yazarın varlık gerekçesinin ne olduğu sorusu. Yeteneğinin bir sonucu olarak yazan, denemeler yapan, yüreklenen kişi, hiş kuşkusuz hemen bilincine varmaz bu sorunun; çoğu kez de geç bilincine varır. Neden yazılır ki? Ne için yazılır? Yazar yukardan görevlendirilmeyeli be-

ri, kendisine hiçbir yerden görev verilmeyeli beri, artık kimsenin kimseyi aldatamadığından bu yana, yazmak neden? Bu dünyada, insanların önünde kimin için neyi anlatacaktır yazar? Bilgiye, yoruma ve anlamlandırmaya herkesten daha susamış olan bu kişi, herhangi bir yorumlu, herhangi bir anlamlandırmayla ve, gözüne ne denli kesin ve doğru gözükürse gözüksün, tek bir betimlemeyle varolabilir mi? Her zaman bir değerlendirme yapan, her söyleyişi ile nesneleri ve insanları değerlendiren bu kişinin dil aracılığı ile bir değerlendirme yapması tümüyle önemsiz, yanıltıcı, dahası yerilmesi gereken bir girişim değil midir? Eğer yazar kendi kendisini görevlendirmek yürekliliğini gösterebilirse (günümüzde yazara görevi yine yazarın kendisi verebilir), bu görev gelişigüzel ve sınırlı bir nitelik taşımaz mı? Ne denli çaba gösterirse göstersin, yazar her zaman gerçeğe borçlu kalan kişi değil midir? Her çabası, kendini aşırı yüceltmesi anlamını taşımaz mı? Kendini, söylediklerinin her birini ve tüm amaçlarını sürekli suçlamak zorunluluğunu duymaz mı? Bu soruların yıllar yılı yazınla ve yazının kurbanlarıyla ilgilenmiş olanlar açısından salt yaşamöyküsel bir önem taşımış oluşu, yadırgatıyor insanı. Çünkü «yazının sonunun gelmesinden» konuşulmaya başlandığında, böylesi bir olasılık, sanki yazın kendi kendine varlığına son vermek istiyormuş, ya da bu son bulma onun son konusuymuşçasına, sevinçle ya da nefretle tartışılmaya başlandığında, bu olasılığın koşullarından birinin her zaman yazarların kendisinde, onların yetersiz kalışlarından duydukları acıda ve suçluluk duygularında yattığının unutulmaması gerekir. Tolstoy, yaşamının son yıllarında sanatı lânetledi, kendiyle ve tüm öteki dehalarla alay etti, yi-

ne gerek kendini gerekse öteki yazarları her türlü şeytanlığı yapmış olmakla, burnu büyüklükle, sevgiyi ve gerçeği harcamakla suçladı; tinsel ve ahlaksal bakımdan uğradığı yenilgiyi tüm dünyaya haykırdı. Gogol, **Ölü Canlar**'ının devamını yaktı. Kleist ise **Fobert Guiscard**'ı yaktıktan sonra, artık her şeyini yitirdiği inancıyla yaşamına son verdi. Şöyle yazar mektuplarından birinde: «Yerine getiremediğim takdirde mutluluğa hiçbir zaman eremeyeceğimi bildiğim bir istek uyandı içimde; **iyi bir şeyler** yapmak isteği.» Ya Grillparzer'in ve Mörike'nin sessizce artık çalışmaktan vazgeçmeleri ne anlam taşır? Dış koşullar söz konusu olamaz bunları açıklayabilmek için. Ya Brentano'nun kilisenin kucağına kaçışına, söylemiş olduklarını geri almasına, yazdığı tüm güzellikleri yadsımasına ne demeli? Günah işleme duygusundan, metafizik suçtan, ya da insanlığa karşı işlenen suçtan, ilgisizlikten ve eksiklikten ötürü topluma karşı suç işlemiş olma duygusundan kaynaklanan yadsımalar, kendi canına kıymalar, dilsiz kesilmeler, delirmeler, suskunluk üzerine hiçbir şey söylemeyişler. Yetersizlik duygusunun her biçimi, ilgilendiğimiz zaman parçasından daha önce çıkmakta karşımıza. Günümüzde ise durum çok daha ciddi. Bu nedenle, çağımızda rastladığımız bu suskunlukların ve suskunluktan caymaların gerekçeleri, bunlardan önce ya da sonra gelen dilsel edimlerin anlaşılması açısından büyük önem taşımakta. Yazınsal varoluşun gerekçesinden duyulan kuşkunun karşısında şimdi ilk kez tüm koşulları kapsamına alan bir kuşku yer almakta. Zamana ve mekâna ilişkin gerçekler, eski örgülerinden çözülmüş; bilimin gerçekliği tümüyle formüllere bağlamış olmasından ötürü, gerçeklik sürekli olarak yeni tanımları gereksiniyor. Ki-

şi ile dil ve nesne arasındaki güven ilişkisi ağır bir sarsıntı geçirmekte. Kişinin kendine karşı, kullanılan dile ve nesnelerin artık anlamanın sınırlarını aşmış, yabancı üstünlüğüne karşı duyulan kuşkuyu tek bir konu kapsamında birleştiren ilk belge, Hugo von Hofmannsthal'in ünlü **Lord Chandos'un Mektubu'** dur. Bu mektupla birlikte Hofmannsthal, ilk dönemlerinin salt büyülü şiirlerinden, estetizmden beklenmedik biçimde kopar.

«Ama, saygı değer dostum, dünyayla ilgili tüm kavramlar da aynı biçimde elimden kayıp gitmekte. Size bu garip, düşünsel acıları nasıl anlatabilirim ki... Elimi uzattığımda meyva yüklü dalların nasıl hızla uzaklaştığını, susamış dudaklarımın önünden şırıldayan suların birden nasıl geri çekildiğini...

Durumum kısaca şu: Herhangi bir konu üzerine bağıntılı bir şeyler düşünme ya da söyleyebilme yetimi yitirdim.

Önceleri, yüce ya da genel bir konu üzerinde konuştuğum ve bu arada 'tin', 'ruh' ya da 'beden' gibi sözcükleri ağzıma aldığımda, açıklayamayacağım bir huzursuzluk duymaya başladım. Mecliste olup bitenlerle, sarayla, ya da başka herhangi bir konuyla ilgili olsun, bir yargı ortaya koyabilmek olanaksızlaşmıştı. Ama bunun nedeni, hiç de belli noktaları göz önünde tutmak zorunluluğu değildi; düşüncesizliğe varan açıksözlülüğümü bilirsiniz. Hayır, neden başkaydı, herhangi bir yargıyı dile getirmek için doğal olarak başvurulan kavramlar, ağzımda çürümüş mantarlar gibi eriyip gidiyordu.»

Ve daha sonra:

«Pas nasıl çevresini kemirirse, bu huzursuzluk da giderek çepeçevre kuşatmaya başladı beni. Aile içinde yapılan, o yalın konuşmalar sonunda kolayca ve bir

uyurgezer güvenliliği içinde varılan yargılara o denli kuşkuyla bakıyordum ki, bu tür konuşmalara katılmam olanaksızlaşmıştı. Zorla gizlemeye çalıştığım, açıklaması güç bir öfke benliğimi kaplamaktaydı şöyle konuşmalara tanık olduğumda: Bu iş, şu ya da bu kişi için iyi ya da kötü sonuçlandı; Şerif N. kötü biri, dinsel öğütler veren T. iyi bir insan; kiracı M. acınacak biri, çünkü oğulları her şeyi satıp savıyor; kızları tutumlu olan bir başkası ise gıpta edilmeye değer; bir aile yükselmekte, öteki ise çökmenin yolunu tutmuş. Bütün bunlar, bana o denli kanıtlanamaz, öylesine yalan ve boş sözler olarak gelmekteydi ki. Düşüncem, beni bu tür konuşmalarda adı geçen tüm nesneleri tüyler ürpertici denebilecek kadar yakından incelemeye zorluyordu. Tıpkı bir kez büyüteçle baktığım ve yeni sürülmüş tarlalardaki çukurlara ve sabah izlerine benzerliğini saptadığım küçük parmağımın bir parça derisine baktığım gibi yaklaşmaktaydım tüm insanlara ve davranışlarına. Alışkanlığın her şeyi yalınlaştıran bakışıyla onları kavramam olanaksızdı artık. Her şey parçalara bölünüyor, parçalar yeniden başka parçalara ayrılıyordu ve hiçbir şey, tek bir kavramla dile getirilemiyordu. Tek tek sözcükler, çevremde yüzüp durmaktaydı; beni dikiz eden, benim de kendilerini dikiz ettiğim birer göz'e dönüşmüşlerdi. Sürekli dönen, içine bakıldığında baş döndüren ve boşluğa uzanan birer girdaptı bunlar.»

Rilke'nin **Malte Laurids Brigge'si**, Musil'in bazı anlatıları ve Benn'in **Rönne, Bir Doktorun Notları** adlı yapıtı, çok değişik acıların düzeyinde olmak üzere, benzer deneyimleri sergiler. Ama bu duruma karşın yapılması gereken, yazın alanında bir takım uyumların varlığını düşünmek değil, dönüm noktası nite-

liğini taşıyan tek tek atılımların varlığını göz önünde tutmaktır. Bir takım nesnelerin, insanın elini uzatsa alabileceği kadar yakında olduğu söylenir hep. Ben, durumun böyle olduğuna ve bir takım şeyleri herkesin elini uzatıp alabileceğine inanmıyorum. Yeni bir deneyim yaşanarak edinilir, yoksa el uzatıp hazırdan alınarak değil. Deneyimleri havadan kazananlar ya da başkalarından alanlar, kendileri hiçbir deneyimi yaşayarak kazanmamış olanlardır. Ben şuna inanıyorum: Kimsenin karşılamaktan kaçınamayacağı, her zaman yeni sorular niteliğiyle ortaya çıkan bu ne için ve neden sorusuyla, bunlara eklenen öteki tüm soruların (eğer isterseniz, suçluluk sorunsalını da sokabiliriz bu kapsama) sorulmadığı yerde, doğrudan doğruya üreticinin kendisinde bir kuşku ve dolayısıyla da gerçek bir sorunsal oluşmadığı yerde yeni bir yazının oluşabilmesi de olanaksızdır. Biraz önce, yazarın gerek kendinden ötürü, gerekse gerçeklikle karşılaşmasından ötürü çektiği sıkıntının bir sonucu olarak dilsizleşmekten ve susmaktan söz edilmiş olduğundan, bir çelişki gibi gelebilir şimdi bu durum. Ayrıca sözü edilen sıkıntı, günümüzde değişik biçimler içersinde ortaya çıkmakta. Dinsel ve metafizik çatışmalar yerini insanlararası, toplumsal ve siyasal çatışmalara bırakmış; bunların tümü de, yazar açısından, dil ile çatışmada odaklanıyor. Çünkü şu son elli yılın yeni bir yazını belirginleştiren tüm büyük yapıtları, biçemler denenmek istendiğinden, ya da modern olma isteği ile değişik anlatım girişimlerinde bulunulduğundan ötürü doğmuş değildir. Bu yapıtlar, her bilginin oluşumundan önce yeni bir düşünme eyleminin itici güç işlevini gördüğü bir formüle sığdırılabilen her ahlakdan önce ahlaksal bir içgüdünün yeni —ve yine ahlak alanına

giren— bir olanağı kavrayıp taslak olarak ortaya çıkarabilecek güce eriştiği yerde yaratılmıştır. Bu nedenden ötürü, bugün bize yamamaya çalıştıkları, ne yazık ki bizim de benimsemeye dünden hazır olduğumuz sorunların gerçekten varolduğuna inanmıyorum. Ayrıca, bu yüzyılda yapılmış bunca biçimsel buluştan ve yaşanmış bunca biçime ilişkin serüvenden sonra, bize öykünmeye gitmekten, gerçeküstücülerden daha gerçeküstücü, izlenimcilerden daha çok izlenimci yazmaktan, Joyce, Proust, Musil ve Kafka'nın buluşlarını kullanmaktan başka bir şey kalmadığına da inanmıyorum. Kafka, Joyce, Musil ve Proust da kendilerinden önce oluşmuş, hazır buldukları deneyimleri kullanmadılar. Onların kullanmış olduklarından, seminer çalışmalarında ve doktora tezlerinde saptanabileni ise yalnızca yüzeysel ya da bir bütünün içersinde eriyip gitmiş nitelik taşımaktadır. O döneme özgü ve gerçekliğe ilişkin saptamaların, o dönem açısından yeni niteliğini taşımış olan düşünce biçimlerinin körü körüne alınması, yalnızca büyük yapıtlara ilişkin kötü bir öykünmeye ve yetersiz bir yinelemeye yol açabilir. Yapılabilecek tek şey, ne yapılmışsa onu sürdürmek ve görünüşte harcanan çabaya değinceye dek, her türlü deneyimden yoksun biçimde denemek olsaydı, o zaman günümüzde çoğunlukla genç yazarlara karşı yöneltilen suçlamalar haklılık kazanırdı. Oysa yapı, temellerinden sarsılmaya başladı bile. Gündüzden önce gece gelir; kundakçılar ise alacakaranlıkta görürler işlerini.

Gerçekliğin karşısına yeni bir dille çıkılması, sanki doğrudan doğruya dil bilgi toplayabilirmiş ve insanın hiç edinmediği deneyimi yaratabilirmiş gibi, yalnızca dili yeni baştan oluşturma girişiminde bu-

lunulduğu yerde değil, ahlağa ve bilgiye yönelik bir atılımın yapıldığı yerde söz konusu olabilir. Dil, yalnızca yeniymiş gibi görünsün diye onunla oynandığında, öcünü zaman yitirmeksizin alır ve bu davranışın gerçek yüzünü ortaya vurur. Yeni bir dilin yeni bir akışı olması gerekir; buna ise ancak yeni bir ruh içerdiğinde kavuşabilir. Dili tanıdığımızı düşünürüz hepimiz, onu kullanıyoruz diye böyle düşünürüz; ama yazara gelince değişir iş, yazar bir türlü rahat kullanamaz dili. Dil, yazarı korkutur, yazar açısından kolayca anlaşılabilir bir yapıda değildir. Yazından önce varolan dil, devingendir, bir süreç içersindedir, varoluş nedeni kullanılmaktır, bir kullanım aracıdır; gelin görünki yazar kullanamaz bu aracı. Dil, istediği zaman elini uzatıp istediği kadar alabileceği, tükenmek bilmek bir gerek dağarcığı değildir yazar için; toplumsal bir nesne, ya da tüm insanların bölünmemiş ortak malı da değildir. Dil, yazarın onunla erişmek istediği amaç için yeterli olabilecek düzeye erişmemiştir henüz; bundan ötürü yazar, kendisi için çizilmiş sınırlar içersinde kalmak koşuluyla, dilin göstergelerini saptamak, belli kurallara bağlı kalarak dili yeniden canlandırmak ve ona dilsel sanat yapıtının dışında hiçbir yerde edinemeyeceği bir akış biçimini kazandırmak zorundadır. Bu süreç sırasında dil, onun güzelliğine özen göstermemize, güzelliğini duyumsamamıza izin verebilir hiç kuşkusuz; ama dilin kendisi gerek başta gerek sonda erişmek istediği estetik bir doyuma değil, yeni bir kapsama gücü olan bir değişime boyun eğer.

Şimdilik ahlak öncesi bir ahlak dürtüsü diye nitelendirebildiğim, zorunlu bir dürtüden söz etmiştim daha önce. İlk aşamada, özellikle yön gereksinimi

duymayan, yalnızca bilmeye yönelik, dil ile ve dil aracılığıyla bir yerlere varmak isteyen bir düşünme eylemi için itici bir güçtü bu; adına gerçeklik diyelim şimdilik.

Bu yön bir kez tutturulduğunda ve felsefe ya da yazın alanına giren bir yön de söz konusu değilse eğer, o zaman yön durmaksızın değişecek, her defasında bir başkası olacaktır. Bu yön Hofmannsthal'i George'den farklı bir yere götürmüş, Rilke'yi Kafka'dan ayırmış, Musil, hiç kuşkusuz Brecht'inkinden çok ayrı bir yere varmıştır. İçinde her şeyin hem filizlendiği hem de kuruduğu, gerek sözler, gerekse nesneler açısından rastlantısal hiçbir şeye yer tanınmadığı bir yön, bir yörüngeye fırlatılıp atılıştır burada söz konusu olan... Ve bence bu durumun gerçekleştiği yerde yazınsal bir oluşumun özgünlüğe ilişkin güvencesi, yazınsal yapıtları nitel düzeylerinin belirtileri açısından sınamakla elde edilebilecek güvenceden daha büyük olur. Çünkü nitel düzey dediğimiz şey farklılık gösterebilir, tartışılabilir, dahası kimi yerde böyle bir şeye gerek olmadığı ileri sürülebilir Belli ölçüde bir nitel düzeye zaman zaman orta düzeyde birinin bir şiirinde, iyi bir öyküde, okuyucusuna seslenmesini bilen, akıllıca yazılmış bir romanda da rastlanabilir; nasıl olursa olsun bir şey yapabilenler, hiçbir zaman eksik olmamıştır, bugün de eksik değildir. Ayrıca kişisel olarak sevebileceğimiz bir takım rastlantısal başarıların, çizgi dışı olguların varlığını da unutmamak gerekir. Ama bir yazarı görmezlikten gelmemizi olanaksız kılan öğe, belli bir yönün tutulmuş olması, kendine özgü bir sorunsalın, başkalarıyla karıştırılması olanaksız bir sözcükler, tipler, kişiler ve çatışkılar dünyasının varlığıdır. Akla gelebilecek tüm yolların içinden olası tek yol ola-

rak seçmiştir yörüngesini böyle bir yazar; tüm dünyayı kendi dünyası kılma zorunluluğunun bunalımı içindedir, dünyayı tanımlama cüretini göstermesinden ötürü suçlu sayılamaz, ve bütün bunlardan ötürü de gerçek bir yazar olarak vardır. Kendi kendisinin gerekliliğine inandığı için, öte yandan da bu gereklilikten kaçmak elinde olmadığı için görevi belirginleşir önünde. Bu görevi ne denli yakından tanımaya başlar, onu ne denli açık seçik görürse, yayıplarına da o denli yoğun düzeyde, gizli ya da açık, seçik bir kuramsal çerçeve eşlik eder. Sık sık Rilke' nin gerçi büyük bir şair olduğunu, ama yapıtlarının dünyaya yön veren ve dünya görüşünü dile getiren içeriğinin bizi ilgilendirmesinin gerekli olmadığını söylerler, sanki bu içerik o yapıtlardan çıkarılabilirmiş ya da zararlı bir eklentiymiş gibi. Önem taşıyanın, yalnızca tek tek şiirlerin ya da dizelerin başarısı olduğu ileri sürülüyor. Aynı kişilerden Brecht'in büyük bir yazar ve en büyük oyun yazarımız olduğunu, ama bir komünist olduğunun ya —Brecht'e duyulan sevgiden kaynaklanan bir jest olarak— hasıraltı edilmesi, ya da yerilmesi gerektiğini de duyarız. Kaba bir deyişle, önemli olan, güzel sözcüklerin, şiirselliğin varlığı, bunlar iyi, hoşumuza giden bunlar; örneğin o güzelim erik ağaçları ve küçük, beyaz bir bulut. —Avrupa'nın zedelenmiş düşünsel geleneğini, bu gelenek yerini bir boşluğa bırakmışken, yapıtında yeniden canlandırma girişimi sırasında Hofmannsthal' in harcadığı büyük çaba, boşuna bir çaba gibi görünmekte kimilerine. Oysa unutulmamalı ki, Hofmannsthal, geçmişle bir takım kurmaca bağıntılar oluşturmasaydı, ne kendi tiyatrosunu yaratabilirdi, ne de değerlendirme gücünü kullanarak denemelerinde bir düzen sağlayabilirdi. — Proust, **Yitik Za-**

man Peşinde'nin son cildinde, tüm yapıtı neredeyse bir kuramın çatısı altında toplamış, yapıtın oluşum biçimini yansıtmış, yapıtına bir gerekçe kazandırmıştır. Şimdi sorulabilir bunu neden yapmış olduğu. Zorunlu muydu bu, denebilir. Sanırım olumlu yanıt vermemiz gerekiyor burada. Şu sorunun da sorulduğunu duymuştum bir kez: Gottfried Benn, neden o köktenci estetik görüşünü, başka deyişle anlatım dünyasına ilişkin o tasarıyı, esriklik, yoğunlaştırma ve birincil tekil kişinin içkonuşması gibi parola sözcükleri sunmak gereğini duydu bize? Ama Benn eğer bunu yapmamış olsaydı, yukardaki soruyu soranın benimsemeye hazır olduğu şiirlerini yazabilir miydi? — Musil'in **Niteliksiz Adam** adlı yapıtında yer alan deneme bölümlerini yapıtın bir parçası saymayacak mıyız? Yıkılmaya yargılı bir utopyanın kurulması girişimleri, ya da «açık seçik bir mistikliğe» yönelik arayış olmaksızın, bu yapıt düşünlebilir mi? **Niteliksiz Adam**'ı büyük kılan, bütün bu düşünme girişimlerinin bir araya gelişi değil mi?

Tek tek yazarlar ve bu yazarların yanılgıları ile tekyanlılıkları üzerine bir yargıya varılabilmesini olanaksız kılmak için söylüyor değilim bütün bunları. Amacım, gerçek bir yazarın ya da gerçek bir yazının, bir «yeni»nin ortaya çıktığını nasıl anlayabileceğimiz sorusu günümüzde darmadağınık biçimde sorulduğunda, bu sorunun yanıtını anımsatabilmek. Bütün bunlar yeni ve bütünsel bir tanımın varlığından, görmezlikten gelinemeyecek bir düşüncenin örtülü ya da açık biçimde ortaya konmasından anlaşılır.

Zamandan bağımsızlık, salt imgelere özgüdür doğal olarak. Zamandan bağımlı olan düşünce ise, yine zamanla birlikte yıkılır. İşte bu zamanla yıkılıp gitmesinden ötürü, katıksız olmak ve etki yaratmak iste-

yen düşüncenin her zaman yenilik niteliğini taşıması, zorunludur.

Artık bizim için bir ölçüt olamayacağından, klâsik çağın ya da bir başka dönemin düşünce dünyasına sımsıkı sarılmamız, aklımızın kenarından bile geçmeyecektir; gerçekliğimiz de, savaşımlarımız da eskisinden çok değişiktir çünkü. Geçmişin malı olmuş tek tek düşünceler, onları birer tanık diye çağırdığımızda, ne denli ışık saçarak gelirlerse gelsinler, çağrımızın temel amacı, onları bugünkü düşüncelerimize birer destek yapmaktır, o kadar. Onun içindir ki, bundan kırk, elli yıl önce birkaç büyük düşünür ortaya çıkmış diye, yapılacak her şeyin yapılmış olduğu inancı yerleşmemelidir içimizde. Sanki bu kafalar bize yolumuzu gösteren yıldızlarmış gibi, düşünme işini günümüzde de onlara bırakmanın hiçbir yararı yoktur. Bu onyıllar içerisinde gerçekleştirilen, hayranlık uyandırıcı başarılara sırtını dayamak, hiçbir yere götürmez. Bu mirastan alabileceğimiz tek ders, aynı tehlikeleri göze alarak ortaya atılmanın kaçınılmaz olduğudur. Yatay gelişme diye bir şey yoktur sanat alanında; bu alanda ilerleme ancak yukarıya doğru zorlu ve sürekli yeni tırmanışlarla gerçekleşebilir. İlerleme varmış izlenimini uyandıran, yalnızca sanatın araçları ve teknikleridir. Uygulama alanında ise düşünülebilecek, söz konusu olabilecek tek şey, değişimdir. Yeni yapıtlardan kaynaklanan değiştirici etki, yeni algılayış biçimlerine, yeni bir duyguya ve bilince varabilmemiz için bizi eğitir.

Eline yeni bir olanak geçirdiğinde, sanat bize nerede bulunduğumuzu ve bulunmamız gerektiğini, ne olmamız gerektiğini öğrenebilme olanağını da sağlar; çünkü sanatın tasarıları, boşlukta asılı değildir. Gerek tarihsel konumdan bağımsız bir yazma edimi-

nin gerçekleşebileceğine, gerekse çıkış noktası zamanın koşullarınca belirlenmemiş tek bir yazarın bile bulunabileceğine sanırım günümüzde inanabilecek bir tek kişi bile yoktur. En iyi koşullar altında, yazarın başarabileceği iki şey vardır: Birincisi kendi çağını temsil etmek, ikincisi de zamanı henüz gelmemiş bir şeylerin temsilcisi olmak. Bu arada sanatçı açısından ellerinden salt alımlamak gelenlerin ürkek destekleri değilse bile, tinsel sarılışları söz konusudur, ve bu uzaktan gelen kıvılcımlar niteliğindedir sanatçı için. Nietzsche, bütün bir kuşak için, André Gide, Thomas Mann, Gottfried Benn ve daha pek çokları için bir kıvılcım oldu. Brecht için Marx, Kafka için de Kirkegaard aynı işlevi gördüler. Joyce'un ateşini tutuşturan, Vico'nun tarih felsefesinden sıçrayan kıvılcım oldu. Buna Freud'un kıvılcımları ile, son zamanlar için, Heidegger'in yarattığı etkiyi eklemek gerekir.

Yeni kıvılcımlar, yeni ateşlemeler çıkacak mı ortaya? Yanıtlanması güç bir soru. Uzmanlar, bilirkişiler giderek çoğalmakta. Düşünürler ise görünürde yok. Belki Wittgenstein, biraz daha etkisini sürdürebilecek, belki de bu etkinin kaynağı Ernst Bloch olacak. Ama yalnızca birer tahmin bütün bunlar.

Sanatın değiştirici etkisi... Doğrudan doğruya «değişim»in ne olduğu sorusu; ilk sorular arasında, en çok kuşku bulutlarıyla sarılı, en korkunç sorulardan biri. Nedir anlatmak istediğimiz değişim sözcüğüyle ve neden sanatın aracılığıyla değişimi amaçlıyoruz? Çünkü bir şeyi amaçladığımız kesin sanatla! Epey yer dolaştı sanat günümüze değin. Tanrının evinden ideallerin evine, **house beautiful**'dan **bateauivre**'e, oradan lağımlara, çıplak gerçeklik dedikleri çatının altına, sonra yine tapınaklara ve asma bahçelere, in-

sancılığın ve politikanın saçakaltlarına taşındı durdu. Sanki hiçbir yerde rahat edemiyormuşçasına, ya da sanki başını sokabileceği tek bir yer bile verilmemiş gibi. Bir süre buyruklar alıp, onlara uyuyor, sonra bir bakıyorsunuz, gün gelmiş, yenilerini dinlemeye başlamış. Bu, sanatın kendine özgü gelişmesi ve ilerleyişi.

Peki ya değiştirmek isteyen yazarın özgürlüğü? Yapabilecekleri ve yapamayacakları? Bu da bir soru. Gerçekte bir dramı yaşar sanatçı; ama bu dram, ancak çağımızda tüm çıplaklığıyla serilmiştir gözler önüne. Sanatçı, insanoğlunun ve dünyanın mutsuzluğunu bir bütün olarak göz önünde tuttuğundan, sanki bu mutsuzluğu onaylar ve istenen etkiyi yaratamaz bir görünümdedir. Bakışını mutsuzluğun bütününe yönelttiğinden, değiştirilebilecek olanı da değiştirmemek onun hakkıdır sanki. Dudaklarındaki köpük görülünce, çevresindekiler tarafından alkışlanır. Göze çarpan tek devinim, bu uğursuz alkıştır. Ve ben öyle sanıyorum ki, biz izleyici kitlesine yıllardır oyun oynanırcasına uygulanan çok sayıda şok yüzünden bir körelme, bir şoka uğrama tiryakiliği ortaya çıktı. Sözü edilen kitleyi, ona düşler gördürten bu uyuşukluktan uyandırma konusunda bize yalnızca düşünülebilecek en ciddi tutumları takınmak ve aslında gerçekten büyük olma niteliğini taşıyan, acılara değgin deneyimlerin kötü kullanılmasına karşı savaşıma girmek yardımcı olabilir. «Halk, şiiri ekmek gibi gereksinir» — bu etkileyici tümceyi, hiç kuşkusuz olması gerekene yönelik bir isteği dile getiren bu tümceyi Simone Weil yazmıştı bir zamanlar. Oysa insanlar, kaymak gibi sinemalara ve resimli dergilere gereksinmekteler günümüzde; bundan çoğunu isteyenler ise (ki bizler de o kişilerdeniz), her

şeyden iştahları kaçmasın diye biraz şoka, biraz Ionesco'ya biraz da Beatnik ulumalarına gereksinim duyuyorlar. Şiiri ekmek gibi gereksinmek — peki; ama dişlerin arasında kıtır kıtır etmesi ve açlığı doyuracağı yerde, körüklemesi gerekir bu ekmeğin. Şiire gelince, o da insanların uykusunu dağıtabilmek için bilgi kadar yakıcı, özlem kadar da acı olmak zorunda. Uyuyoruz çünkü, kendimizi ve dünyamızı algılamak zorunda kalmanın verdiği korkuyla, birer uykucu kesilmişiz hepimiz.

Günümüzde varoluşumuz, birbiriyle en ileri ölçüde çelişen değerlerle donatılmış, çok sayıda ve hiçbiri de bağlayıcı nitelik taşımayan gerçeğin kesişme noktasında yer alıyor. Dört duvarınızın arasında isterseniz geleneksel anlamda bir mutlu aile tablosu yaratabilirsiniz kendinize; ya da isterseniz, doludizgin bir yaşam sürebilirsiniz — ama ne yaparsanız yapın, bu dört duvarın dışına çıktığınız anda odak noktası yararlılık olan ve kendine özgü düşüncelerini sizin üzerinizde tutan işlevsel bir dünyanın çarkına kapılmaya yargılısınız. Batıl inançlarınız olabilir, bu yüzden tahtaya vurabilirsiniz; ama bunu yapmanız yüzünden araştırmaların ve silâhlanmanın eriştiği düzeye ilişkin haberlerin, güvenliğinizin ve özgürlüğünüzün korunması açısından size vereceği rahatlık duygusu azalmayacaktır. Ruhumuzun ölmezliğine inanabilir, kendi tinsel konumunuza ilişkin olarak kendiniz bir takım saptamalarda bulunabilirsiniz; oysa dışarda karşılaştığınız bulgular oldukça farklı. Orada testler, makamlar ve iş dünyası size yön veriyor, hasta ya da sağlam sayılmanız orada gerçekleşiyor; orada sınıflandırılıp değerlendiriliyorsunuz. Hayaller de görebilirsiniz, değerler de, her ikisinden de yeterince var. Kendinizi ikisine de eşzamanlı olarak

verebilirsiniz, yeter ki uygulamada ikisini birbirinden yeterince ayırmayı bilin. Çünkü birinde anlam bağıntıları, vicdan ve düş, ötesinde ise yararlılık işlevi, anlamsızlık, boş sözler ve dilsiz bir kaba güç karşınıza çıkacaktır. Sakın ola ki, **tek** bir nedenden ötürü düşünmeyin, tehlikeli olur böylesi — düşünme eyleminiz, çok sayıda nedenden kaynaklanmalı.

Durum nasıl olursa olsun, bir dizi uzlaşmanın sonucunda, Hermann Broch'un öfkeli bir tümceyle yargılamış olduğu bir şıkla karşı karşıyayız: «Ahlâk ahlâktır, iş iştir, savaş savaştır, sanat da sanattır.»

Eğer burada «sanat da sanattır» sözünde toplanan ve gerçekte her şeyi temsil eden alaya boyun eğersek —eğer yazarlar boyun eğer ve bu durumu ciddiyetten uzaklaşarak, toplumla aralarında varolan her zaman tehlikeye giren, bu yüzden de sürekli yeniden kurulması gereken iletişimi koparark desteklerlerse— eğer toplum, ciddi, tedirgin edici ve değişimden yana bir kafayla karşılaştığı anda kendini yazından çekerse, işte o zaman bu bir iflâsın ilanından başkaca bir şey olmaz.

Salt birkaç güç anlaşılır yapıttan sanatsal tad alışı olanaklı kılmak, sanat anlayışını uyandırmak, başka deyişle sanatı zararsız kılmak için, ona karşı bu araca başvurmak — hayır, amaç ve görev bu olamaz. Olsaydı ne sanatın insanlarla, ne de insanların sanatla bir ilintisinden söz edilebilirdi. O zaman bir takım soruların sorulmasına gerek de kalmazdı.

Ama gelin, biz yine de soralım bu soruları. Ve gelecekte öyle soralım ki, yine bağlayıcılık niteliğini kazanabilsinler.

II.
ŞİİRLER ÜZERİNE *

Sayın konuklar,
Giriş yapılıp, yanlış anlamaların temel taşları yerlerine yerleştirildi. Başlangıçta en zor görünen, gerekli girişi yapmak - ama bir kere konuşmaya girişilmeye görsün, birkaç şey söylensin, devam etmenin daha da zor olduğu ortaya çıkıyor. Bu nedenle, bir şeyleri bitirip rafa kaldırmaktansa, aramak için yola çıkmamızı ve ararken başlangıçta bir yerde bırakılmış sözcükleri yerlerinden kaldırmak için, sözcüklerin üzerine eğilmeyi denememizi önerirdim.
Kendisi şiir yazan biri için çağdaş şiir hakkında hesap vemek denli ürkütücü birşey yok — üstelik konuşmacının bilgisi çoğu kez sanılandan daha azdır,— ayrıca öteki ülkelerin yeni ürünleri hepimize ırak kalıyor, çoğunlukla bir, iki kuşak gecikmeyle erişebiliyor; Eliot'u, Auden'i ve belki de yalnızca ölmüş olması nedeniyle Dylan Thomas'ı, —içkici söylencesi—, Appollinaire, Eluard Aragon ve Renè Char'ı ise neredeyse en genç Fransızlar olarak tanırken, İtalyanlardansa, Ungaretti ve Montale'yi bile daha tanımaz, Ruslardan, Blok, Majakowskij ve en so-

(*) Yazko Çeviri. sayı 3, Aralık 1981

nunda, ortalığı alt üst etmiş ve kuşkuyla bakılması gereken bir siyasal kasırga sonucu, Pasternak'ı bilirken, tüm bunlar şiirlerin daha az çevirilmesinden ötürü de değilken; yabancı bir ya da birkaç dile egemen olsak ve sınırlarını aşmak için çaba harcasak bile çağımızda şiirler için bir yanılsama söz konusu. Şiir, yeni bir özümseme gücü oluşturduğu yerde, roman ya da tiyatro yapıtı gibi dışa değil, içe yöneliktir. Paris, New York, ya da Roma'daki hemen her yeni roman ya da tiyatro yapıtı hakkında kısa zamanda bilgi ediniyor, okuyor ya da seyretmeye zorlanıyoruz. Oysa şiir hiçbir zaman pazarlamaya elverişli olmadığı gibi ve dahası, ileri sürüldüğünce birkaç ülke arasında, Almanya'dan en güçlü yeteneklerin çıkmasına karşın kendi dil alanı çerçevesinde etkisi en az olan yazın dalı. Bu savın doğruluğunun tartışma götürmesi bir yana — madalyonun daha da sevimsiz olan bir de ters yüzü var; çünkü amatörlük şiirde olduğu denli hiç bir yerde böylesine tartışmalı sonuçlar doğuramaz ve hiç bir yerde okuru, yazarın nitelikleri hakkında böylesine ikircikte bırakamaz. Ve bazıları sanıların en sevimsizini, bizde hiç bir şiir kitabının olsa olsa yeniden yirmi genç insanı şiir yazmaya cesaretlendirmesi dışında etki edemeyeceğine dek vardırıyorlar.

Beni daha da fazla kaygıya düşüren bir başka sorun ise son zamanlarda yalnızca Almanca şiirlerle yetinmenin bir yoksunluk olup olmadığı. Bu durumda, bunun böyle olduğunu sanmıyorum, çünkü Almanca şiir okusak da bu şiirlerde geçen ama bize yabancı öğelerin, göstergelerin, sözcüklerin ilk önce kendi dilimiz tarafından özümsenmesi gerekir.

Yeni şairlerle burada tanıştırılmayacağınız açık sanırım —neye yarardı ki bu zaten— sırayla dizilmiş

ya da örneklerle doğa şairleri ve bilinç şairleri ve bunlar gibi diye bölümlenmiş yeteri kadar yazı varken, derlemelerde, dergilerin aylık sayılarında, kitaplıklarda bulunabilecek şiir kitaplarında yer alırken, onlara danışabilirken. Yaftalarıyla her yeni şairi size tanıtabilecek, atıp tutabilecek konumda değilim. Aramak için yollara düşebiliriz öyleyse artık:

BAKIN PARMAK UÇLARINA

Bakın parmakuçlarına şimdiden değişiyor mu
renkleri!
Günün birinde gelir yeniden kurutulmuş veba.
Postacı atar onu mektup gibi, çatırdayan kutuya
bir parçası gibi ringa balığının bekler tabağında,
ana sütü diye emzirilir çocuk onunla.
Ne gelir ki elimizden bugün
kimse kalmamışken onunla anlaşabilen?
Korkunun dostu olan
bekleyebilir gelişini, huzurla.
Ama biz mutluluğa göre yönlendiriyoruz
kendimizi,
o'ysa sevmiyor kurulmayı minderlerimize.
Bakın parmakuçlarına! Gitgide kararıyorsa,
renkleri
çok geç olmuştur artık.

Bu şiir Günther Eich'dan. «Şair bize burada ne söylemek istiyor?» sorusuyla kafası kurcalanan hiç kimsenin, eğer mümkünse, parmak kaldırmamasını dilerdim. Ama sorulacak sorular, «Hangi gözlemlerde bulunabiliyoruz bu şiiri okurken?», «hangi çıkarımda bulunabiliriz, onunla uğraşırken?» olabilir. Her şeyden önce, şairin tasarısını sunuş biçiminin kendisinden bir, iki kuşak önceye oranla oldukça farklı

olduğunu varsayabiliriz. Yalvaç ya da büyücü olarak düşünebilmek hayli güç Günther Eich'i, kendini yücelten, yaratıcı gücüne ilişkin yanlış savlarla kendini olumlayan hiçbir yön bulamıyoruz onda, çünkü yaratıcı düşünce her zaman yapıtta, yapıtın savında, konumunda gösterir kendini. Bu şiirde bile farklı birşeylerin oluştuğunu, yaratıcının farklı bir konumda olduğu bir değişimi gözlemliyebiliyoruz. Ve caymış olduğu bunca (...) şeye karşın, kendine seslenebilme olanağı tanınan yerin, tekin olmadığı gibi, uyanık kalmak isteyen, uyanık kalabilen için uyanık kalmanın zorlaştırıldığı yerin, üzerinde kibirlenmediği, seçmediği, toplum ortasında toplumca cezalandırılarak itildiği yerin kaygı verici bir yalnızlık olmasına karşın, hiçbir el çekme, geri çekilme söz konusu değil. Gözleri açık biri konuşuyor, içimizde yaşayan, uyumamaya yargılı:

> Açıksa pencere
> ve esiyorsa içeri tüm yılgısı dünyanın —
> İki başlı çocuk
> — biri uyurken, bağırıyor öteki —
> bağırıyor tüm dünyaya, dünyanın üzerinde sesi
> ve dolduruyor ürküyle kulaklarını sevgimin.

Günther Eich'ın şiirlerinde gerçekliğe ilişkin sözcükleri alabildiğine yalınç, pencere, mezbele, süprüntü, yük treni, yağmur, yağ ve pas lekesi, kahve şişesi, pastahane, fabrika ve metro gibi sözcükler. Sorular sorulmakta dünyaya, ama yalnızca yanıtlayabileceği sorular bunlar, yanıtlanamayanlar ise şiirlerdeki Ben'e, sürekli ardına düşülen, uyarılan ve uyarıları başkalarına iletmesi istenen insana yöneltilmekte. Çünkü sayın konuklar, tanrısal bir şarkı'dan, bir bildiri'den, sanatçıların seçkin topluluğundan artık söz

açılamaz. Aşırı bir uca değinmek için bilinçli olarak George'nin çevresinde alıp yürümüş bir inancı alıntılamak istiyorum:
«Şu içinde yaşadığımız yıllarda yalnızca insanın yapıcı gücünün belirli bir dalında tüm bir ulusun oluşturduklarını biraraya toplamış olmanın değil, aynı zamanda gelecek kuşakları giderek arılaşan sanat sanat göklerine götürecek yolları hazırlamış olmanın inancı içindeyiz.»
Bu «arı sanat gökleri», kuruluşları ne denli anlamlı olursa olsun, tutunamadılar; ve çok anlaşılır bir nedenle sığ bir doğalcılığa başkaldıran ve başarılarını unutmayacağımız bu kişiler, kendi sanat göklerinin yerle bir olmasına tanık oldular. İlk karşı darbe, dışavurumculuktu; ve I. Dünya savaşının etkisiyle —yine caymaya, yine tükenmeye yargılı— tek tek sesler yükseldi. Ve bunları izleyen, etkileri şu gün bile süren dilsel ve dinsel buluşlara neden olmalarına karşın artık bir açıdan bizim için gerçekliklerini yitirmiş güzelduyu devrimlerine de değinmek gerekecek.
Bu çevrene kendi güzellik anlayışlarıyla gerçeküstücüleri de almak gerekli: güzelliğin yıkıcı, soluk kesici ve iblisce çıkmaza sokucu olması isteniyor, yeni yazının sözcüsü Andrè Breton akımlarının ikinci bildirisinde, gerçeküstücülüğün sanatsal bir okul olmadığını, bütün bir başkaldırı, köküne kadar bir kundakçılık amaçladığını yazıyordu. Aile, anavatan, din düşüncelerini yıkmak için her yol denenmeliydi —buraya dek hepsi akla uygun dahası inandırıcı— ama bunları izleyen gerçeküstücülüğün «kaba güç» dışında birşey amaçlamadığına ilişkin bir de ek var: «En yalınç gerçeküstücü edim, bir tabanca alıp sokağa çıkmak ve elden geldiğince kalabalık üstüne

ateş açmakla gerçekleşir». Gerçi sonraları gerçeküstücüler tarafından gerçekleştirilmeyen bir edim bu —Alman diktatörlüğünde bütün ressam ve yazarların yaşamlarının tehlikede olduğunu, gözden düştüklerini, afarozlandıklarını siz de anımsayacaksınız— ama yine de kurbanların yaptıklarının bilincinde olmadan dillerini, kaba gücün en aşırı diliyle birleştirdiklerine ilişkin aydınlanmamış bir yön, açıklanamayan bir kuşku kalıyor. Kuşkusuz ki kentsoyluluğa karşıydı gerçeküstücülük, gerçek bir tin'in ürünüydü, sarsmak istiyordu ve sonraları başka bir açıdan gerçekleştirilen eylem niteliğinde cinayet uygulayımlarıyla ilgisi yoktu.

Fütüristlerin güzellik bildirileri ise daha da kuşku uyandırıcı: Gerçi ileri bir atılımla, güçlü bir istekle gene de kavranabilen bu bildirilerin savı ise varolan teknolojinin getirdiği yaşamı tüm güzelliğiyle olduğu gibi benimsemek, ve dahası onda yalnızca güzelliği görmek. Salt gençlere özgü bir coşku ile haykırıyordu Marinetti: «Yaşamın görkeminin yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini bildiriyoruz: hız'ın görkemi. Karoserisi her an patlayacak soluklu yılanlara benzeyen büyük boruların süslediği bir yarış arabası, namludan kayarcasma çınlayan bir araba, Samothrake'nin Nike'sinden daha güzeldir.»

Etopya'daki sömürge savaşlarının patlak vermesini izleyen fütürist bildirisinde ise şöyle deniliyor: «Yirmi yedi yıldır biz fütüristler savaşın güzelduyu dışı tanımlanması için savaşım verirken... saptıyoruz ki: Savaş güzeldir, çünkü gazmaskelerinin, korku uyandıran megafonların, küçücük tankların ve ateş saçıcılarının yardımıyla insanın boyunduruğu altına aldığı makineye egemenliğini simgelemektedir. Mitralyözlerin kor kırmızı orkideleriyle alev alev açan bir

çayır oluşturduğu için savaş güzeldir. Tüfek ateşini, ateşkesleri, parfümleri ve çürüme kokularını bir senfonide birleştirdiği için güzeldir savaş. Yeni yapılar; büyük tanklar, geometrik hava filoları, yanan köylerin üstünde duman hortumları ve daha birçok yeni şeyi oluşturduğu için güzeldir... Fütürizmin ressamları ve ozanları... savaşın güzel duyusuna ilişkin bu ilkeleri anımsayın ki yeni bir yazın ve güzel sanatlar uğruna verdiğiniz savaşım bu ilkelerce anılsın!»

L'art pour l'art'ın doruğa varması ancak böyle olabilir. Sanırım, dönüşüm, yeterli bir belirginlikte dile getirilebildi böylesi bir örnekle. Sanatta suç sorununa ısrar ettiğim için fazlasıyla dar kafalı sanmayın beni. Önyargısız bir adım atalım: genç yazarlarımızın Gottfried Benn ve Ezra Pound'la, biri Amerikalı ve yeniden canlandırma ile Renaissance-Renaissance'a ilişkin en çılgın düşüncelere sahip, şair oldukları kuşku götürmeyen ve «saf sanat gökleri»nden atacakları her adım onları barbarlığa yaklaştırabilecek bu iki şairle karşılaşıp, onları kendileri için keşfetmelerinin kesinlikle bir raslantı olmadığını sanıyorum.

Ama Karl Kraus'un dilinden düşüremediği ve altını çizmekten yorulmayacağımız bir tümce var: «Bir dilin zenginliğinin kökeni ahlâktır.» Burada söz konusu olan Hristiyan ya da kentsoylu ahlâkı gibi geçici ve uçup gidici bir ahlâk değil, 'tam tersine her yazarın yeniden yaratması gerektiği' gerçeğin ve yalanın ölçütlerinin oluştuğu o ön alan. Biraz önce bir tümce geçti: «Savaş güzeldir çünkü gazmaskelerinin...» ve bunlar gibi.

Şimdi ise son yılların sevi şiirlerinin toplamında yer alan ve içinde gazmaskesi sözcüğü geçen, bugünün

bir şiiri — ve bakın nasıl farklı nitelendiriliyor artık nesneler, ve insanı yanıltan bir güzel duyunun çöküşü nasıl beliriyor: Marie Luise Kaschnitz'in «Nişanlın Kurbağa Kralı»

Nişanlın
ne de çirkin
bakire yaşam
Yüzü hortumlu maske
beli fişekten bir kese
eli ise
ateş saçmakta
Nişanlın kurbağa kralı
izlemekte seni
(bir tekerlek o yana öteki bu yana)
üzerinden
ölü evlerinin
İki yıkım arası
sokuluyor
kucağına
iki yıkım arası dünyanın
Yalnızca karanlıkta
dokunabiliyorsun
onun ıslak
saçlarına
Alacakaranlıkta
yalnızca
Alacakaranlıkta
yalnızca
Görebiliyorsun
üzgün
güzel
gözlerini.

Artık burada yalnızca gözlere, o da üzgün el-

maları koşuluyla, güzel denilmekte. «Üzgün» sözcüğü şiirde «güzel»den önce yer alıyor. Başlangıçtaysa ateş saçıcısı, belinde fişekliği ve egemenlik istemi ile sözkonusu kişiden «Nişanlın ne kadar da çirkin» diye sözediliyor. Bunlar şiirde saptanan yeni koşullar, yeni tanımlar.
Tüm bunlara koşut bir zaman İsveç'te yaşayan Alman kadın şairlerin en yaşlısı Nelly Sachs, gençler ve onların yaptıkları ve yapmaları gerekene ilişkin geçerliliğini hâlâ koruyan bir şiir yazıyor. Pusulasını yitirmiş ve tüm gökyüzü ışıklarıyla çatışan genç bir adam söz konusu:

Köksalmış kuşakların
rahat koltuklarından
çeker kendini
Geçip kendinden
ateşten miğferi
deler geceyi

(«Size, yeni ev'in yapımcılarına» diye seslenip, bizi kurduğumuz yapının temelini, mezarları, utanç duvarlarını anımsamaya ve ağlayarak, sızlanarak zamanı geçirmek yerine araçlarımızı ve duvarlarımızı rüzgâr ölçekleri denli duyarlı kılmaya çağırıyor şair.)
Ama buradaki mezmurca yalvaçca sesi sanat yalvaçlığıyla karıştırmamak gerek; jest değil, acıyı bilen birinin devinimi bu. Başka türlü düşünmemiz olası değil zaten. Artık dilin hem esrikliğine kapılmaya hem de tutucuların istediğince, olduğu yerde sayıklamasına karşı, aşırıya kaçarcasına duyarlı değil miyiz —ilki hastalık derecesinde duyarlı, ikincisi de abartılı bir biçimde rahat ve gerilimsiz olanları etkiliyor—, çabamız her iki taraf da etkilemesin bizi diye değil mi? Artık insanla dil arasında yeni bir türsel

ilişki dışında birşey bekleyebiliyor muyuz? Ve bu türden yararlanıp yararlanmayacağımız, yanılgılar ve önceden belirlenmiş gerçekliklerin arasından bir yol arayıp aramayacağımız bile belli değil.
Arkamızda bıraktığımız yazın, yürek çeperlerinden koparılmış sözcükler, ağlatısal bir suskunluk, konuşa konuşa yorulan sözcüklerden işlenemeyen tarlalar ve kötü kokulu ürkek suskunlukların oluşturduğu bataklar değil mi; her zaman her şeyin, her iki anlamıyla dilin ve suskunun yer aldığı.
Sürekli çağırıyor bizi ve kendine çekmeye çalışıyor her ikisi de hep yanlışlıklara eğilimi ve katkısı olan bizlerin yeni bir gerçeğe katkısı nerede başlıyacak? Konu şiir olduğuna göre, şiirin bu gerçekliğe katkısı nerede başlıyor:

Hans Magnus Enzensberger:

KURTLARIN KUZULARA KARŞI SAVUNULMASI

Unutma beni mi yesin akbabalar?
Çakalın deri değiştirip,
Kurtluktan sıyrılması mı isteğiniz?
Dişlerini kendi mi söküp atsın?
Politruks ve papadan
neden hoşlanmazsınız ki?
Neden bakarsınız bön bön
Şu yalan söyleyen ekrana?
Kim parçalar besli horozu tefecinin önünde?
Kim asar tenekeden haç'ı
Zil çalan karnına? Kim
alır bahşişi? Gümüşten sikkeyi,
sus payını? Pek çok
soyguna uğramış, var oysa hırsız az.
Kim alkışlar ki onları? kim

takıp takıştırır madalyaları? kim
yalana susar ki?
Bakın aynaya: korkak,
doğrunun emeğinden kaçınan,
öğrenmekten yüksünen, düşünmeyi
kurtlara bırakan sizler,
en değerli takınız, burnunuzdaki halka,
hiç bir yanılgı yeterince yanıltıcı,
hiç bir teselli yeterince ucuz değil sizlere,
her türlü şantaj ise çok hafif.
Ey kuzular, sizlerle karşılaştırıldığında,
kardeşçe yaşar kargalar.
Birbirinizin gözünü oyarsınız sizler.
Gerçek kardeşlik ise,
kurtlarda vardır:
sürüyle dolaşırlar.
Hırsızlara övgü gerek,
zorbalığı kışkırtmak için,
atarsınız boyun eğmenin rahat şiltesine kendinizi,
inlerken bile
yalan söylersiniz. Paramparça edilmektir
isteğiniz
Dünyayı sizler değiştiremezsiniz.

«Dünyayı değiştirmiyorsunuz.» Böyle söylüyor şair. Peki ya şiir? O değiştirebiliyor mu? Belki de şiir bizi mutsuz kılabildiğinden, böylesi bir şeye gücü yettiğinden, okuduğumuz yeni şairler de bizi mutsuz kılabildiklerinden şiir, aynı zamanda, okurken içimizde olup biteni kavramamız için bilgi yüklü itici bir güç de olabiliyor.

Kafka'nın, okuduğu kitaptan beklediğine ilişkin çok güzel bir mektubu var: «Okuduğumuz kitap, beynimize bir yumruk gibi inip onu sarsmıyorsa, neden

okuyalım? Bizi mutlandırması için mi? Ulu tanrım, hiç kitabımız olmasaydı da mutlu olabilirdik, gerektiği zamansa bizi mutlandıracak kitapları kendimiz yazabilirdik. İçimizdeki buzulu kıran baltadır kitap. Buna inanıyorum.»

Belki de bir süredir yeni biçimlere, şiirlerdeki yeni dile ilişkin hiçbir şey söylemediğimin ayırdındasınız. Bu şiirle bağıntılı olarak, dolaylı bir yoldan söylemek istiyorum yeni biçimlere ilişkin düşüncelerimi. Kısa bir süre önce, yazın tarihçisi değil de, konunun dışında olan biri, Gustav Renè Hocke, iki kitap yayınladı: «Dolambaç olarak dünya» ve «Yazında Manierizm». Bugün sözünü ettiğim yazarlar, yapıtlarından örneklerle, başkalarıyla beraber yer alıyor bu iki kitapta ve kitapların savı ile savın kanıtlanması aşağı yukarı şöyle: 1850'den bugüne dek yazında ve diğer sanatlarda gözlemlediğimiz kışkırtıcı biçimsel ve içeriksel olgular yeni değil, ilk değil; «Modern»in gizli kalmış bir geleneği var, bütün gözüpek dilsel atılımlar ve «düşünce düşkünlükleri» diye nitelendirdikleri Yunan-Doğu kökenli. Aynı alandaki ikinci devrim onaltıncı yüzyılın ortalarında başlayıp, onyedinci yüzyılın ortalarında son buluyor. Sonuncusu, Baudelaire'in ortaya çıkışı. Avrupa'nın düşünce tarihinin karşı gelenekçi bu akımlarını tanımlamak için söz konusu üç evre «Manierizm» adı altında toplanıyor. Bu evrelerde şairlerin çabaları «Modern» olmaktan yana. Dolaysızlıktan kaçınan, duyusal imgelemi üstü örtük ve güç anlaşılır eğretileme olarak seven, gerçek ya da gerçeküstünün alımlanmasında düşünsel bir gösterge dizgesini yeğleyen, yapıtları hiyeroglife benzeyen gizem dolu yazarlar olarak tanımlanıyor «modern»in yazarları ve bu nedenlerden ötürü geleneksel ölçütlerle irdelenemiyorlar. Burada, kitaplara ilişkin yüzeysel bir

bilgi vermek ve okuyacağınız her satır ve her Manierizm'de düşeceğiniz şaşkınlık nedeniyle bir yargıya varmayı unutmanız tehlikesine karşın her iki çalışmayı okumanızı öğütlemekten öte bir şey amaçlamıyorum. Önemli bulgularıyla birçok konuya ışık tutan bu ilginç kitap, o denli de ilginç sonuçlar doğurdu. Bu kitapta söylenenler, ister 1600 ister 1910 yılında olsun, hep birilerinin daha önce davranmış olmaları nedeniyle yeni dil denemeleri, sözcük çekirdeğini parçalama, yeni imgeler yaratmayla uğraşanları düş kırıklığına uğrattı. Öğreniyoruz ki, Athanasius Kirchner adlı biri, birkaç yüzyıl önce hiçlikten bütün bir imge yaratabilmenin gizini bulmuş. Soyut denemeler en azından üçüncü kez yinelenmekte, birkaç yıl önce Paris'te Letrizm'i —Abece'yi parçalamak ve yeni, eklenmiş birkaç harfle, ses ezgileriyle varlığı yeniden canlandırmak için— son olasılık olarak muştulayan Isodour Isou'nun da Zürih' de, birinci Dada yılında, gerçi farklı ve polemik bir amaçla da olsa Letrist şiirler yazan Hugo Ball'ın da III. Yüzyılda birer öncüleri var. Tüm bu bulgular, devrimlerin, yazında yeni alanlar kazanmanın ilk aşamada biçimsel deneylerde aranması gerektiğine inananlar ve yeni biçimlerin ancak yeni bir düşünce sonucu oluşabileceğini unutanlar için hayli üzücü olsa gerek.

Öte yandan «Manierizm» bulgusu birçok eleştirmeni en sonunda yeni yazım, gerek söz safsatasını, gerekse gerçek sözcük egemenliğini yargılayabilecek birçok ölçüt edinebildiklerinden, oldukça rahatlattı. Tanrı sağolsun, korkulacak birşey yokmuş, tüm bunlar daha önce de varmış, yeni değilmiş, «kara süt» gibi imgelerle karşılaştığımızda Martino'nun «kırmızı kar'ı» var artık (16. yy.), meğer herşey her zaman

varmış, en sonunda anlayabiliyoruz; her şeyi anlamak herşeyi bağışlamak demek zaten. Ya da eleştirmen daha tutucu olduğu zaman ise söylenenler: tüm bunlar daha önce de vardı, artık ilginç değil, önceden daha iyisi vardı, tüm bunlar kötü birer öykünme, birer eşlem, bunları gerçeküstücüler bile yapıyordu, hem de iyisini. Poetes Maudit'ler, hem de daha iyisini ve unutmayınız eskiler en iyisini, Mariṇo'yu anımsayınız, Gongara'yı anımsayınız, anımsayınız, .anımsayınız...

İmdi şairin bu şiirini («kurtların kuzulara karşı savunulması») anımsayınca bu savlardan hangisine hak vereceğiz kararımız ne olacak? «Manierist» mi şairimiz? Şairin bazı şiirlerinde «Manitypistin» gibi sözcükler geçtiğine göre demek ki onu da «manierist» diye nitelendirebiliriz. (Oysa önemli olan hangi amaçla bu sözcüklerin yeğlendiği). Genç şairlerden derlenmiş bir şiirler seçkisini karıştırırken ilgimizi biçimsel sorunlarla kısıtlar; eğretilemelere, şairler arası benzerliklere, zamanın getirdiği karmaşık bazı çözüm yollarındaki giz ortaklıklarına, iyesiz bir sözcük birikiminin ortak kullanımına yöneltirsek, tüm bunların ardında yatanı kolayca gözden kaçırabiliriz. Ancak şiir denemeleri, abartılı duygusallık, parmak alıştırmalarıysa konumuz ya da henüz başlangıçta oldukları için başarıya ulaşamamış girişimlerse bunlar, şiirin en önemli yönünü su yüzüne çıkarmak olanaksızlaşır; kimin çalıp çırptığını, nerede dilden, nerede gerçeklikten ödün verildiğinin, nerede öykünülmezliğin öykünmeyi silip süpürdüğünün farkına bile varamayız. Çünkü her yazarın kendi çağının sözcüklerinden yararlandığını sanıyorum, eski ve kendilerini kanıtlamış yazarların yapıtlarında bile —daha bütüncül bir yapı, tutarlı ve sağlam bir bağ-

lam içinde sunulmalarına karşın— çağa özgü sözcükler ve kişilikler gözlemleyebiliyoruz.
Sanırım neden bu şiirlerin üzerinde durduğum, nelere karşı çıkmak istediğim konusunda hâlâ kuşkudasınız. Belki de sözünü ettiğim yazarların anlıksal ve ahlâksal tutumlarını eleştirmek amacını güdüyorum. Böylesi bir çıkarım haksız sayılmayabilirdi. Ama «anlıksal ve ahlâksal tutum» derken ne anlıyoruz; böylesi bir tutuma sahip olmayı kim istemez? Barışçı ve özgürlükçü bir tutumdan yana, iyi niyetli — ama kime yarayacak bu iyi niyet? Ve eğer güzelduyunun köktenciliği bizim zorunlu bir gerçeklik bilinci kazanmamıza neden olduysa, o da iyi niyetli anlıksal ve ahlâksal bir tutumun iyi bir şiir yazmaya yeterli olmayacağıdır. Gerçekten de (bu gerçeği hâlâ kavrayamadıklarından ve «uydurmaca» ile «anlık duygulanım imgelerine» böylesine duyarlı olduklarından) Almanlara sürekli bu olguyu anımsatmanın Benn'in savunduğu denli gerekli olup olmadığını bilemiyorum. Gene de, son onbeş yılın genç ozanlarının Benn'in sözünü ettiği bu yaygın isteği ve duyarlığı karşılamamalarına ve ona hayli uzak olmalarına karşın, bu gerçeği bir kez daha anımsatalım.
Saptamaları ve önbilicilikleri ile eleştirmenlere sorarsanız, her zaman aşılması gereken bunalımlar söz konuşu; şu sıralarda tiyatro ve roman bunalımlarının yanı sıra bir de «manierizm»in düştüğü bunalım var, yenilmesi, sona ermesi ve aşılması beklenen. Söylenenler üstüne şöyle bir düşününce yavaş yavaş kızmaya başlıyor insan; nedir aşılması, yenilmesi beklenen, kimin neyi aşması gerekiyor? Savaştığınız rakibinizi, bir hastalığı ya da bir zayıflığı yenebilirsiniz, ama kültürün ya da romanın ya da sulandırılmış kavramların düştüğü gibi bir bunalım söz ko-

nusuysa eğer — onu kimsecikler yenemez. Saptamaların yerinde ve övülecek denli çok olmasına karşın bu saptamalardan çıkarılan sorular yersiz ve içeriksiz olduğu gibi ancak çok azı gerçekten sorulabilecek soru niteliğini taşıyor. Geçen konuşmamda değindiğim bu sorunların doğurduğu tedirginliği kuşkusuz ki ancak tek tek kişiler duyabilir — gene bu kişiler bir sorular yığınındansa Bert Brecth'in şu sözü gibi birkaç sözcüğün duyarlı kıldığı kişilerdir: «Nasıl bir çağda yaşıyoruz ki ağaçlara ilişkin bir konuşma onca suçu susuşturmayı içerdiğinden, nerede ise günah sayılıyor». Aynı nedenden genç kuşak ozanları biçime, anlatıma, alımlama gücüne ilişkin kaygılarına sergilemekten çekiniyorlar.

Günther Eich'in bazı şiirlerinde güzellik ve mutluluğun yarattığı tedirginlikten sözediliyor; güzellikle ürkünçlük, güzelliğin tapınımı ile ürkünün tapınımı arasındaki —varolabilmek için birbirlerine zorunlu olan— bu gerilim yerini bir başkasına bırakmış durumda. Şiirler (sayıca çok ve birbirlerinden farklı olmalarına karşın) artık tad alınabilecek bir nitelikten öte, iletişimsizlikten kaynaklanan bu dilsizlik çağında, bilinçle bu dil yoksunluğunu giderme çabasını taşıyorlar. Yepyeni bir onura ulaşıyorlar böylece; amaçlamaya cesaret edemeyecekleri denli yüce bir onura.

Kendilerinden geçerek, ateşten miğferleriyle, delip geçiyorlar geceyi. Bu söylediğim büyük bir oranda en son sözünü etmek istediğim şair Paul Celan için de geçerli. Bir mezar yazıtı, «Ölüm Ezgisi» ile aramıza katılan bu ozan, ışıldayan karanlık sözcükleriyle gecenin sonuna doğru yol alıyor. Ve Celan'ın şiirlerindeki «ben» yeğin bir tasarıdan, gözdağı verici bir baskıdan kaçınıyorsa da «acıya boğ beni, badem

soyuna katıver, katıver beni... ne ise acı olan ve uyanık tutan seni...» dışında hiçbir şey dilemediği için, kaçındığı o güce ulaşıyor.

Yeni bir alana açıldığı için son şiir kitabını getirdim, Celan'ın Dilin Parmaklıkları'nı. Eğretilemeler tümüyle yokolmuş, sözcükler bütün maskelerini indirmiş, bütün sırlarını söylemişler, hiçbir sözcük diğerini kovalamıyor, etkilemiyor. Acılı bir dönüşten, sözcüğün ve yaşamın alımlanmasını çok ince bir sınamadan sonra yeni tanımlara varılıyor.

Şirilerin adları «Metiere de Bretagne» ya da «Demiryolu seti, Yol kenarları, Issız alanlar, Yıkıntı» ya da «Bir manzara taslağı» ya da «Yıkıntı teknesi.» Huzur bozucu, irdeleyici, güvenilir şiirler bunlar, artık bundan öteye hiçbir şey söyleyemeyecek denli güvenilir.

Şiir (*) :

Ama birdenbire, sıkı bir kısıtlamadan sonra, yeniden doğrudan doğruya, kapalı olmadan birşeyler söylemek olanaklı. Ama bu yalnızca gerçeğin acısı altında ezilerek ve gerçeği arayarak yaşamı dile getiren kişi için geçerli. Konuşmamı Celan'ın görkemli şiiri «Darboğaz»ın son dizeleri ile bitirmek ve «yıldız» sözcüğünün doğru anlaşılması için Celan'ın bu sözcüklerden «insan yapıtı»nı, insanın oluşturduğu yapıtı anladığını belirtmek istiyorum.

Yıldızın biri
ışıldıyor hâlâ
Hiç,
hiçbir şey yok yitirilen.

(*) Tutanaklara göre Bachmann'ın konuşmasının bu bölümünde hangi şiiri okuduğu bulunamamış.

III.

YAZAN BEN

Sayın konuklar,
Ben'den, ben'in yazında aldığı yerden, yani insanın yazında bir ben ile yola çıktığı ya da kendini bir ben ardında gizlediği zaman karşılaştığı sorunlardan söz etmek istiyorum. Nasıl olur ki diye soracak belki bazıları, kişi kendini bir ben ardında nasıl gizler ki, gizlisi saklısı olmadan apaçık ortada duran bir şey değil midir bu, —ben—, biz bile kendimizi gizlemeden dosdoğru kendimiz üzerine konuşabiliriz.
«Size diyorum ki» — bir tek kişiye seslenirsem böyle eğer, hangi ben'in söz aldığı ve bu cümle ile ne söylenmek istediği, yani ben sözcüğünün yer aldığı cümlede kimin konuştuğu açık gibi görünüyor. Ama burada tekbaşınıza yukarıda duruyor ve aşağıda bulunan birçok kişiye birden 'size diyorum ki' diye sesleniyorsanız, ister istemez değişiyor sözkonusu olan ben, konuşmacının elinden kaçıp gidiyor, biçimselleşip retorikleşiyor. 'Ben' diyen kişi, ağzına aldığı bu 'ben' sözcüğüne kefil olup, onunla örtüşüp örtüşemeyeceğinden hiç de emin değil artık. Çünkü ağzı artık yalnızca kıpırdayarak bu sözcüğü oluşturan sesleri çıkarır, ama en bildik kimliğinin inancası bile ona kimse tarafından verilemezken, 'ben' oldu-

ğunu nasıl kanıtlayabilsin ki; sayfadan okunan bir ben duyuluyor aşağıda yalnızca, giderek doğrudürüst ayrımına bile varılamıyor. Ve sizler şimdi, başka zaman tekil kişiler, ama şu anda bir kitle, size çok uzaklardan gelen bir ben yakaladığınızda, —çok uzaklardan gelmesi için on metre yeterliyse de, konuşmacının fiziksel olarak ortadan kaybolması ya da radyodan, mikrofonla sesini duyurduğunda olduğu gibi görünmemesi daha da inandırıcı oluyor— işte o zaman, bir mikrofon ya da bir sayfa kağıt, bir kitap ya da sahne aracılığıyla size iletilen yalnız ve yalnızca bir cümle artık-savunmasız bir benden size ulaşan bir cümle.

Savunmasız bir ben! Çünkü nedir ki ben, ne olabilir? — Konumu ve yörüngesi henüz belirlenemeyen çekirdeğinin oluşumu henüz bilinemeyen bir gezegen. Şu olabilir: aynı anda bir hiç gibi görünürken milyarlarca ufak parçadan oluşuyordur belki, arı bir biçimin özleşmesi, düşlenmiş bir özdek gibi bir şeyler, yine düşlenmiş bir kimliğin isimlendirilmesi, çözülmesi güç bir gizyazıdır belki. Ama tuttuğunu koparan, arayan, araştıran, irdeleyen, anlamak ve açıklamak uğruna aklını yitiren araştırmacılarla yazarlar var. Deney alanlarına dönüştürmüşler ben'i, onlar deney alanına dönüşmüşler ben uğruna, yaşayan kişilerin ve ölülerin ve düşünce ürünlerinin benleri üzerine kafa yormuş, yanda oturan kişilerin ve Sezar'ın ve Hamlet'in benini irdelemişler ve sonuçta hiçbirini genelleştiremedikleri için bir sonuca varamamışlar. O yüzden ruhbilimcilerle çözümcülerin beni gibi, ister monat ister bağıntı içinde, ister deneysel bir gözlemkulesi ister metafizik değer olarak olsun, felsefecilerin benlerini de hesaba katmak gerek. Benlerini sağlamlaştırıyor bütün bu uzmanlar,

içini aydınlatıyor, elliyor, sakat bırakıyor ya da parçalıyor, değerlendiriyor, bölümlüyor ya da çember içine alıyorlar.

Bir keresinde, annesi tarafından yaptığı şeyi itiraf etmeye zorlanan bir çocuk gördüm; önceleri duraklıyor ve belki ondan bekleneni anlamıyordu. 'Yaptığını itiraf et' diye diretiyordu kadın. 'Söyle, ben yaptım de!' Ve birden, sanki beyninde bir ışık çakmış ya da artık susup kendini savunmaktan bıkmışcasına, 'ben yaptım', dedi çocuk, ve sonra söylediği sözden daha doğrusu o canalıcı sözcükten çok hoşlanmış gibi, 'ben yaptım, ben, ben ben' diye yineledi. Artık susmak istemiyor, bağırıyor, sonunda gülmekten sara krizi geçiren biri gibi kendini debelenerek annesinin kolları arasında bulana değin ciyaklıyordu. 'Ben yaptım, ben, ben, ben!' Bir benin keşfedilerek tüm çıplaklığı, anlamı ve anlamsızlığı ile ortaya çıkışını gösterdiği için ilginç bir sahneydi, beni keşfetmekten duyulan sonsuz bir haz, ben demeye zorlandıktan, bu sözcük eskitilerek olağanlaştıktan, bir kullanım sözcüğüne dönüştükten ve isimlendirmesi gereken her şeyin değerini giderek düşürdükten sonra duyulması bir daha olanaklı olmayan şekilde duyulan delirtici bir zevk.

Ama, olağandışı bir durumda yeniden bir gün ben dememiz gerektiğinde, eskisinden çok daha büyük bir sıkılganlık, şaşkınlık, dehşet, kuşku ve güvensizlik duyuyoruz.

Ben ve yazındaki benler üzerine bir inceleme var mı, bilmiyorum, benim elime geçmedi, ve düzgün ve tüketici bir inceleme yapacak durumda hissetmiyorsam da kendimi, yazında bir çok ben ve ben konusunda fikirbirliği olmadığı kanısındayım — sanki insan konusunda fikirbirliğine varmak yerine sü-

rekli yeni tasarımlar ortaya atılmalı gibi. Çok erken bir zamanda ortaya çıkıyor yazınsal ben, son yılların yazınında ise, giderek çılgınlaşarak, giderek büyülüyor. Rengini belli ederek maskesini takınabileceği, yüzünü değiştirerek maskesini çıkartabileceği bir karnaval düzenlenmiş sanki soytarı giysileri içinde dolanan bu her şey ve hiç bir şey, yani bu ben uğruna.

Tarihsel bir kişilik, bir politikacı örneğin, devlet adamı ya da asker anılarındaki ben ile ortaya çıktıklarında, ben sorunu bizler için kolaylık kazanıyor. Churchill ya da de Gaulle bize hayatlarını anlatıp yargılarını ilettiklerinde, belirli bir 'ben'i bekliyoruz onlardan, o benin yazarla özdeş olmasını bekliyoruz; o ben şu tarihten bu tarihe görev yapmış olan Winston Churchill bağlamında ilgilendiriyor bizi yalnızca, herkesin bildiği varsayılan eylemlerinin yansısını görmek istiyoruz; isterse biraz gelişim süreci ve özel hayat da katabilir yazdıklarına, ama işte Churchill'in oynadığı tarihsel rol, onu saflıkla kendi benini bildirerek aktarmaya zorladığından yapabilir ancak bunu. «Saf» derken belirli ya da başka bir yazarın yazınsal yeteneklerini değil, onlardan beklenene uyan biçimde «ben»lerinden sözetmelerini kastediyorum. Churchill beninin kitaplarındaki rolü Churchill, devlet adamı Churchill yalnızca.

Burada betimlemeye çalıştığım türden bir ben-rolü, antik çağdan bugüne, yazma değer yüksek basamaklardan tutun da düşük ve kirli basamaklara kadar bütün bu tür yazın için geçerli. Sersemlemiş ve yolunu yitirmiş bir okur kitlesi, SS generallerine, gangsterlere ve casuslara duyduğu hayranlıkla bütün bu anı edebiyatı dökümtüsünü yüzlercesine midesine nasıl büyük bir doğallıkla indiriyorsa, eleşti-

rel ve beklentisi yüksek bir okur bile bu anı yapıtlarında yer alan kendinden emin ve kesintiye uğramayan beni aynı doğallıkla benimsiyor. Çünkü en basit rol grubunda yer alan (tarih ve kültür tarihi) bu eylemlerde bulunan tarihsel kişinin, kendini kanıtlamak için kimlik göstermesi gerekmiyor, nasılsa en inandırıcı ve kolay kimliğe sahip değil mi, yaptıkları ya da yapmadıkları toplum açısından önemli sonuçlar doğurmamış mı, ona güveniliyor ve kulak veriliyor. Bu en basit rol bile yazarların çoğu tarafından oynanamıyor oysa, ve ben den özellikle onlardan, çok genç olduğumuz dönemlerde bize tartışmasız bir biçimde yazarla özdeş görünen o benlerden söz etmek istiyorum. Kim onaltı yaşında okuduğu bir kitapta yazarın kendi gibi görünen bir ben ile karşılaşıp onunla neredeyse özdeşleşmemiştir ki, ben sene dönüşmüş ve sen ben olmuştur, o ilk inanç ve büyüyle kalkmıştır bütün sınırlar: rollerin değiş tokuş edilmesine gerek bile kalmamıştır, rol diye bir şey görülmemiştir ki. Tıpkı bizim gibi açlık çeken, acı çeken, tıpkı bizim gibi düşünen ve duyan biri değil midir şiirdeki o ben, o da bizim gibi güçlü ya da güçsüz, yüce ya da zavallı ya da hepsi bir arada değil midir, bir kaç saatliğine ya da bir aylığına, başka şiirlerle başka kitaplar gelerek onun yerini alana, yine bizim kendi benimizi istila edene değin onunla özdeş değil miyizdir? Yine de bütün bu istilalar giderek başka benlere dönüşmemize, kitaplardaki o yabancı benlere karşı çıkarak onlara daha keskin gözlerle ve uzaktan bakmamıza engel olmadı. Bu ben - birliğinin dağılmasından sonra yeni bir deneyimdi yaşadığımız, yazar ile benin nasıl içiçe geçtiğini gördük, sonunda yazındaki çeşitli ben olasılıklarının, uydurmaca benlerin, maskeli benle-

rin, indirgenmiş benlerin, elle tutulan ya da ele geçemeyen benlerin ayrımına vardık.

Az önce söylenenlerden sonra yazarın (tarihsel bir kişi olmadığı sürece) gerçek ismi ve gerçek tarihleri ile bize kendini tanıtması olanaksız gibi görünse de, konuya en basit, bu yüzden de en şaşırtıcı olan ben ile girmek istiyorum. Sanki kurmacadan uzak varlığı bizim ilgimizi çeker de böyle daha inandırıcı olurmuş ,sanki bir insan kendi hayatını ve kişiliğini çeviriye hiç gerek duymaksızın bir kitaba aktarabilirmişcesine bize sunulan bir ben. Böyle bir ben, yani ben kurmacasından vazgeçebilecek kadar ele avuca sığmaz ve böylesi tehlikeli bir deney ile Henry Miller'in kitaplarında karşılaşarak ona hayran kalıyoruz. Bir de bizi ondan da fazla büyüleyen, çağdaş Fransız yazının çizgi dışı yazarı, Louis Ferdinand Céline'in yapıtlarında. Henry Miller ile Céline'in kitaplarının özyaşam-öyküsel olup olmadığı kanıtlanamayacağı gibi, önemli de değil. Bizi ilgilendiren, ben kurmacasından feragat etme çabaları yalnızca. Onlardan daha az yetenekli her yazarı kötü bir alınyazısına sürükleyebilecek, ama Céline ve Miller'e, özellikle Miller'e bile zaman zaman kötü bir oyun oynayan, amatörlük kokan bir çaba bu.

Céline'in **Gecenin Ucuna Yolculuk** adlı romanında benin başından geçen olaylar, deneyimler ve yaşantılar yazara ait olarak tanıtılıyor. Yazar ve yoksul doktoru Céline, yoksul doktoru olduğunu söylüyor, kendine Ferdinand diyor, savaşta cephede bulunduktan sonra kolonilere ve New York'a gidiyor, daha sonra Paris'in kenar mahallelerinden birinde muayenehane açıyor. Kahramanı olan benin ismi aynı ve onun da başından aynı şeyler geçiyor. Sahicilik üzerinde diretiyor Céline, yazar ile beni birbirinden

ayırmamıza engel oluyor. Yazar Céline (nasıl yazar Henry Miller roman kahramanı Henry Miller ile özdeşse) roman kahramanı Céline ile özdeş olduğu için, ne ben, ne de konu üzerinde denetim sağlanabiliyor. En aşırı uca varana değin her şey rastlantısal kitapta, çünkü bir kişinin yaşamı onun ve bazı başkaları için ne denli ilginç ve yüklü ve anlamlı görünse de, seçim yapılmadığı, 'yaşam' denen bu hammadde yoğrulup bir düzene sokulmadığı anda anlamını yitiriyor. Okur için geçersizleşiyor. Miller'in ve Céline'in benlerinin tutunabilmelerinin tek nedeni, giderek sesini yükselterek karmaşayı yineleyen bir dile sahip olmaları, konuşuyor, konuşuyor, yaşamları dile dönüşene, onun içinde çözülüp gidene değin konuşup duruyorlar. Kendi 'argo'sunda öfkeden köpürüyor Céline, yaygarayı basıyor, kavga ediyor, gürültü koparıyor ve sonunda, başka yerde kimseyi ilgilendirmeyecek olan bu sefalet öyküleri, dilin bu akışı içinde bütün yoksulların sefaletini gösteriyor.

«Kuşkusuz kendi geleceğimi de düşünüyordum, ama ateşli bir humma içinde, çünkü savaşta öldürülmenin ya da barışta açlıktan ölmenin bastırılmış korkusu içinde yaşıyordum. Koşullu bir biçimde ölüme tutsak ve aşık olmuştum. Kötü bir düşten daha korkunçtu. Bizim bulunduğumuz yerden çok uzakta değil, yüz kilometreden daha yakın bir mesafede milyonlarca yürekli, uyanık ve en iyi silahlarla donatılmış ve eğitilmiş asker, beni öldürmek için pusuya yatmış beklerken, onların bedenimi kanlı bir paçavraya çevirmesini istememezlik etseydim, buradaki Fransızlar da üzerime çullanırlardı.

Yoksulların geberip gitmesi için iki kusursuz yöntem var: barışta insanların o inanılmaz vurdumduymazlığı sayesinde ve savaşta onların cinayet çılgınlı-

ğı içinde sürünüp gitmek. Seni düşünüyorlarsa, sana nasıl işkence edeceklerini düşünüyorlar. Bu domuzoğludomuzların kanaya kanaya ilgisi çekiliyor.»

Ve başka bir yerde:

«Yaptıkları yasak değildi, birbirlerini görmeden birbirleri üzerine ateş açıyorlardı. Demek ki yanılmıyordum! Sorun çıkarmayı göze almadan yapılacak şeylere dahildi bu; Oturaklı kişiler tarafından kabul, dahası bir piyango çekilişi, bir nişan, bir şnitzel avı gibi teşvik ediliyordu ..... Yapacak bir şey yok. Birden bütün savaşı keşfederek masumiyetimi yitirmiştim. Ah. Şu anda burası yerine hapiste olmak için neler vermezdim, ben gerizekalı! Bilgece bir öngörüyle, henüz vakit varken, henüz kolayken, bir yerlerden birşey çalmış olsaydım. Hiç bir şey düşünülmüyor! Hapisten canlı çıkar insan, savaştan değil! Geri kalanı laf yalnızca.»

Bir yardım çağrısına dönüşüyor kitap, kolonilerde, Amerika'da, Paris'in kenar mahallesinde sefalet onu bağırtıyor.

Meteliğe kurşun atan bir söz onunki, hep yeniden:

«Bu sonsuz ev dizilerine, kaldırım taşlarının şişirilmiş tekdüzeliğine, sonsuzluğa uzanır gibi görünen bu kiremitlerle kirişlere ve tükenmek bilmeyen bu dükkanlarla tüccar ruhuna ve bugünün dünyasının cerahat akan şişlerinden güzel dünya düşleri kusan bu kanserli ağzına ne zaman baksam, yorgun düşüp umutsuzlanıyordum.»

Akıllı uslu, kafası dağınık ve kendi kendini yetiştirmiş olan Miller ise, kahramanı olan yazar Miller ile bu gerçeği göremediği ve bize sayfalar sayfası, Benn, Spengler ve Dostoyevski için beslediği hayranlığı anlattığı zaman, oldukça zor bir duruma düşüyor.

En sıradan günlük yaşantıları ile ilgimizi çekebilirse de roman kahramanı yazar Miller, düşünsel gelişim süreci, kitapları ve düşünceleri ile çekemiyor, çünkü gereksiz şeyler anlatılabilse de bir kitapta, gereksiz düşünceler yer alamıyor.

Bir günceye not edilen düşünceler evetlenebilse de, sonuçları hesaba katmaksızın bir roman kişisine yaptırılan bu hammallık kabul edilemez. Çünkü bir günce yazarının, yani bir yazarın beninin bir roman kişisinden çok daha farklı bir taşıma ve ağırlık kapasitesi vardır. André Gide'in yaptığı gibi, Jammes'ın ziyarete geldiğini, bir yolculuk hazırlığı içinde olduğunu, hangi kitapları okuduğunu ve okuması gerektiğini not edebilen bir bendir günce beni. Tasarılardan, havadan, başağrılarından söz ederken birden politik ya da yazınsal durumla ilgili bir düşünceye atlayabilir. Seçici değilmiş izlenimini uyandırda bile, günce beni, doğa gereği seçicidir. Çünkü bu ben, bütün André Gide rolünü oynamak yerine, bunu küçümseyerek söylemiyorum, yazar André Gide adına poz vermektedir.

Günce beninin ayrıca mektup beni gibi sahip olduğu bir özellik ise, onun ben kişisini yaratmak zorunda olmayışıdır. Metinin içine nasılsa ben dışında bir şey olarak giremez. Bir şeyin yerini alması ve bir şeyi yerinden kaldırması gerekmez, sırtına bağlantılar yüklenemez, yoluna ister adım adım devam eder, isterse sıçramalarla ilerler; istediği yerde sözünü keser, istediği şeye dokunur, istemezse yanından geçer gider. Yaşamı temsil ederek üçboyutlu giremez metnin içine. Günce biçimi en öznel ve kendiliğinden tür olarak bilindiğinden, söylediklerim bir çelişki gibi gelebilir. Ama işte, günce beni bütün bu öznelliğe, bütün bu kişisel ileti ve düşüncelere kar-

şın, yine de kişinin kendini gizler. 'Ben'den ve hiç durmadan 'ben'den söz eder günceler, ama açıklanmaz bir biçimde yerinden kaymıştır yazar, **biçimin,** isteminde bulunan biçimin arkasına saklanarak oraya gizlenmiştir.

Kaçınılmaz olarak ben-biçimindedir günce. Roman ile şiir için aynı şey geçerli değildir, romana ve şiire başka seçeneklerle başka olanaklar sunulduğu için onlar çeşitli ben sorunları ve ben olasılıkları ile karşı karşıyadırlar. Ve yalnızca bu iki türde beni kaldırma ve yoketme ya da beni yeni bir biçimde düzenleme isteğiyle karşılaşırız. Konuşuyorum, öyleyse varım kanıtıyla yaşamını sürdürmeyen hiç bir roman ve şiir beni olmadığını savlayacağım neredeyse. Bu kanıt ise, metin ben biçiminde olmadığı zaman yazarların sık sık karşılaştığı o soruyu başaşağı etmeye yaramalı: burada konuşan kimdir? Bu kişilerin şuyunu ya da buyunu bilen, onları yöneten, onları getiren ve götüren ve bunu hangi hakla yapan, neyin anlatılacağını seçen kişi kimdir? Yarım yüzyıl önce tutarlı doğalcıyı köşeye sıkıştırarak daha kesin bir nesnellik isteminde bulunan, bugün bile Fransa'da genç bir kaç yazarın, hiç bir kuşkuya yer bırakmamak uğruna kendini davranış ve nesne betimlemelerinde tüketen davranışçı bir düzyazı yazmalarına yolaçan anlaşılır bir sorudur bu.

Ama şimdi bene geri dönelim. — İlk sahnesi bir tren kompartımanındaki yolcuların konuşmasıyla başlayan eskilerde yazılmış bir kitap var; ilk sahne, üzerine hiç bir şey öğrenemediğimiz bir ben tarafından anlatılıyor— bu kişi yazarın kendisi mi, yoksa onun tarafından romana yerleştirilmiş bir ben mi, bilemiyoruz. Bu ben şimdi, yolcuların evlilik üzerine yaptığı konuşmanın, yaşlıca, saçları ağarmış bir

beyefendinin konuya katılmasıyla nasıl birden yakışık almaz denilir türden ateşli bir tartışmaya dönüştüğünü anlatıyor.

«Kır saçlı zat yavaşça ve görünüşte sakin bir tavırla:

— Her halde beni tanıdınız artık, değil mi? diye sordu.

— Hayır, henüz bu saadete nail olamadım.

— Pek o kadar saadet duyulacak şey değil. Ben Pozdnışev'im. Başından demin ima ettiğiniz nâhoş vak'a geçmiş, yani karısını vurmuş bir adamım.

Sözünü bitirir bitirmez hepimizi seri bir bakışla süzdü.» (1)

Ve iki sayfa ileride, anlatıcı saçları ağarmış beyefendi ile yalnız kaldığında, anlatmayı sürdürüyor:

«'Pekala anlatayım... Fakat sahiden istiyor musunuz?'

Çok istediğimi tekrarladım. Pozdnışev bir an sustu, yüzünü elleriyle sıvazladı. Sonra: ... dedi» (2)

Burada başlayan itirafı Leo Tolstoi'un **Kröyçer Sonatı** adı altında biliyoruz.

Burada çağdaş ben-anlatısının, evet, çifte ben-anlatısının klasikleşmiş bir örneği bulunduğundan, başlangıcı size aktarmak istedim: asıl olayı çerçeveleyen olayda bir ben öne sürülüyor önce, ona başka ve asıl önemli beni dinleme fırsatı verilerek içtenlikle iftiralarını anlatmakla görevlendiriliyor.

Ben-anlatısının daha ilginç bir çeşitlemesi de var: kitapta yer alan asıl beni gizlemek ya da onu yaban-

(1) **Kröyçer Sanatı**, Varlık yay. 1964, Çev.: Nihal Yalaza Talay, S. 14.

(2) ... S. 15

cılaştırmak için öne sürülen bir yayımlayıcı-ben. Sansürden çekindiği için bu çeşitlemeyi kullanmış Dostoyevski. **Ölüler Evinden Sahneler**'de iki kere ben olarak ortaya kendi çıkıyor ve karısını öldürme suçuyla Sibirya'da on yıl kürek cezasına çarptırılmış bir tutukluyla, Aleksander Petroviç Gorçantçikov isimli biriyle tanıştığını ve onun yayımlayıcısı olduğunu iddia ediyor. Onun ölümünden sonra kürek cezasına çarptırılmış bir tutuklunun yaşamım anlatan betimlemelerle dolu bir defter bulmuş — ama bugün bizler, Dostoyevski'nin kendini gizlediğini, başka nedenlerle de olsa, tutuklu olarak onun Sibirya'da bulunduğunu biliyoruz. Yayınlayıcı olarak dikkatlice önsözde yazıyor ki:

«Bu tamamlanmamış hikayede... birbirine karışmıştı. Onları tekrar tekrar okudum, neredeyse bir delilik anında kaleme alındıklarına inanasım geldi. Fakat kürek cezası, sürgün hayatı konusundaki notlar, Aleksander Petroviç'in, yazıların bir yerinde kendi verdiği adla, **Ölüler Evinden Sahneler** bana pek de önemsiz gelmedi. Düşmüş insanların dünyası, bu yepyeni, bugüne kadar içine girilmemiş olan dünya, bazı olayların tuhaflığı, bazı ilgi çekici izlenimler, dikkatimi de, merakımı da uyandırdı. Bununla beraber, eserin değeri konusunda yanılmış olabilirim. Bugün bazı kesimlerini yayınlıyorum. Yargıya varmak okuyucuya düşer.» ([3])

Dostoyevski'nin almak zorunda olduğu bu önlemin nedeni çoktan unutulmuş olsa bile, bu önlemin doğurduğu sanat biçimi, hala çok ilginç. Bu aşikar sahneleme biçimi, bu «eserin değeri konusunda yanıl-

(3) «**Ölüler Evinden Sahneler**», Varlık yay. 1969 Çev.: Nihal Önol, s. 11-12.

mış olabilirim», bu «bugün bazı kesimlerini yayınlıyorum, yargıya varmak okuyucuya düşer» bugüne kadar romanda hala sık sık karşımıza çıkan bir biçim. Uyandırdığı etki konusunda hiç yanılmıyor üstelik, merakımızı uyandırıyor; kendini daha iyi ele vermek uğruna gizli kalmak zorunda olan bu ben ile saklambaç oynayıp, onu yakalayıp bulmaktan hoşlanıyoruz.

Italo Svevo da romanı **Zeno'nun Bilinci**'nde daha farklı bir yöntem uygulamıyor. Bir doktor, ruhçözümleyici, yalnızca kötü niyetten, hastası Zeno Cosini'nin, Trieste'li bir tüccarın yazdıklarını yayımlıyor. Ruhçözümlemesini ciddiye almayan ve divana uzanmaktan hoşlanmayan bir hastanın yaşamını kendi incelemeye koyulduğu zaman aldığı notlar bunlar. Ama Italo Svevo ile yirminci yüzyıla ve (rus anlatıcılarının eski itiraflarında olduğu gibi) anlatarak arınmayı bekleyen bir ben yerine, kişiye kendi beninin bile tekin gelmediği bir çağa geri dönüyoruz yine. Kitabın İtalyanca başlığı, **'La coscienza di Zeno'** —Zeno'nun bilinci yani. Ve bu kitabı yöneten soru 'Ben kimim?' sorusundan başka bir şey değil! Gerçi sözümona sıradan bir insanın çocukluğundan bu yana geçirdiği evrelerden başka bir şey izlemiyoruz, onun gizli gizli içtiği ilk sigaraları ve babasının ölümüne değin avarelikle geçirdiği öğrencilik yıllarına tanık oluyor, Ada'ya karşı duyduğu umutsuz aşkı ve onun çirkin kızkardeşi ile tufak bir biçimde nişanlanışını; onu, kentsoylu aile yaşamını hiç tehlikeye sokmaksızın aldatmasını öğreniyor, bir ticarethanenin kuruluşunu ve isteksiz isteksiz yaşayan Zeno Cosini'ye sonunda 'bir şeyler', yani vurgunculuk yapma fırsatını veren birinci dünya savaşının patlak verişini okuyoruz. Chaplin'den çizgiler

taşıyan bu değersiz varlık, bütün bu sonuçtan ve dramatiklikten yoksun olayların harika gülünç kahramanı, değerini bu benin üzerine tutulan ışık ile kazanıyor. Hastalığı arayan ama bulamayan, gerçeği arayan ama bulamayan, yaşamını anlattığı gibi ama başka türlü anlatabilecek olan bu vesveseli Zeno Cosini sesleniyor:

Bir yazılı itiraf her zaman için yalancı sayılır. Tescana lehçesinden başka bir şey konuşamayan ve yazamayan bizler için İtalyanca yazmanın ne demek olduğunu bir bilse! (Ruhçözümleyicisini kastediyor) ...Tescana lehçesinde ne desek yalan söylemiş oluruz. Kalıplaşmış sözlerle söyleyebildiğimiz her şeyi nasıl seve seve anlattığımızı, ille de sözlüğe bakmayı gerektiren konulardan nasıl bucak - bucak kaçtığımızı bir bilse! Yaşamımızdan kaydetmek istediğimiz olayları seçişimiz de buna bağlıdır. Eğer kendi lehçemizde anlatsak yaşantımızın nasıl depdeğişik bir görünüm alacağı gün gibi ortada işte.» (4)

İtalo Svevo'nun beni daha keşfedebilecek neler ele veriyor, hangi olasılıklara dokunuyor, henüz hiç kavranılmamız neredeyse. Trieste'li bir avarenin, soytarı giysileri içinde başıboş dolanan yalancı, gerçeği arayan, dosdoğru konuşan ve her seferinde onun yüzü sandığımız şey önce ülküsel bir yüz olup sonra bir maskeye, daha sonra ise onun gerçek yüzüne dönüştüğü için yüzümüze gülerek bizimle alay eden bu ben, bugüne değin hemen hiç kullanılmamış ve tüketilmemiş bir roman beni. Kendi yoğunluğundan ve yeteneklerinden bile haberi yok ve onun üzerine

(4) İtalo Svevo, **Zeno'nun Bilinci**, Çev: Gül Işık, Ada yay. s. 396.

başka bir yazarın gelerek, sözcüğün tam anlamıyla 'Niteliksiz adam'ını oturtması için çok da uzun bir zaman geçmesi gerekmemiş. Ve Svevo'nun trajikomik kahramanı Cosini, doktordan doktora koşup durmayı, tedavi üstüne tedavi görmeyi ve doktorunu kandırdığı rühçözümlemesi tarafından tümüyle kendine özgü bir biçimde üstesinden gelmeyi başardığı bir anımsama serüvenine sokulduğu için, Svevo'nun ondan daha çok ünlenmiş olan dostu ve hayranı James Joyce, bu romanda onu özellikle ilgilendiren şeyin, zamana yaklaşım biçimi olduğunu yazabiliyor. Ve gerçekten İtalo Svevo'nun beni, yüzyılın yazınsal alanda öncülüğünü yaparak yaklaşıyor zamana. Svevo diyor ki:

«Zaman her zaman yenidir: yaşam nasıl ilerlerse, o da sürekli değişir. Geçmişe gömülmüş gibi görünen bölümleri yeniden su yüzüne çıkar, daha az önemli bölümleri dibe gömülür. Bugünkü zaman orkestra üyeleri gibi yönetir geçmişi. Gereksindiği o seslerdir o anda, başkaları değil. Böylece geçmiş, bazan uzun, bazan kısa görünür. Bazan sesi yükselir, bazan susar. Geçmişin yalnızca bugüne açıklık getirip bugünü karanlığa gömecek bölümü bugüne uzanır.»

Bu yüzden, 19. yüzyıl beni (ya da olaya ışık tutan tek merci olarak ortaya çıkan benin en kusursuz örneklerinden biri, Goethe'nin Werther'i) yani eski ben ile **Zeno'nun Bilinci** gibi bir kitabın beni arasında uçurumlar olduğunu düşünüyorum, sonradan sözü edilecek olan Samuel Beckett'in beni ile bu ben arasında daha başka bir uçurumun bulunduğu gibi. Benin başına gelen ilk değişim, onun artık öykü **içinde** bulunması yerine, öykünün onun **içinde** yer alması. Bu, şu demek: benin kendisi kuşku uyandırmadığı, öyküsünü anlatabildiği sürece, onun anlattığı öykü

gibi onun kişi olarak kimliği de inanca altına alınabiliyordu. Ben çözülmeye başlayalıberi, ben ve öykü, ben ve anlatı, artık güvenilirliklerini yitirmişler. Ne okur ne yazar İtalo Svevo, bu Zeno Cosini beni için ellerini vicdanlarına koyarak güvenilirlik sözü verebilirler. Ama işte, tam bu yüzden, inandırıcılığın kaybı ile büyük bir kazanç sağlanabildi. Svevo beninin gerçekleştirerek neden olduğu şey, zamana ve onunla birlikte 'konuya' getirilen yeni yaklaşım biçimiydi. Doyuma ise Marcel Proust'un roman yapıtı **Yitik Zaman Peşinde** ile ulaştık. Benini romana yerleştirip onu aramaya yolladığında, bu romana hiç mi hiç uygun olmayan benin sırtına koskoca bir roman yüklediğinde, ona bu başrolü bir kişi ya da bir olay taşıyıcısı olarak vermiyor, tersine, başrolü ona, anımsama konusundaki yeteneği yüzünden veriyor Proust. Örnekleyeceği şeyi bir tanık olarak sunan ben ile bir uzlaşmaya varılmıyor artık, eski anlamda konuşturulmuyor, itirafa zorlanmıyor, tersine, bütün olay yerlerinde bulunduğu —Combray'de, Balbec'te, Paris'te, düşes Guermantes'in evinde, tiyatroda, olayların olduğu ya da olmadığı yerde—, yani bütün olay yerlerinde bulunduğu ve katil zaman tarafından yoluna devam etmeye ve unutmaya zorlandığı ve bir koku, bir tad, bir sözcük, bir tını ile geçmişi —yerleri ve kişileri— yeniden canlandırabildiği, kendi gördüğü, kendi yaşadığı ve ona anlatılan kısmıyla zamanı geri getirebildiği için seçiliyor ben artık. Uzun bölümler boyunca, benin yok olması da Proust romanının bir özelliği. Bütün Swann kitabı ve daha başka bölümler özgürleşerek kendi başlarına ya da üçüncü tekil şahıs kullanımıyla ortaya çıkabiliyorlar. Birinci kitabın sonunda an-

latıcı-ben, onu izleyen Swann kitabını o yüzden şu sözcüklerle açıklıyor:

«Böylelikle sabaha kadar Combray'de geçirdiğim zamanları, bu küçük şehri terketmemin üzerinden yıllar geçtikten sonra, ben doğmadan önce Swann'ın başından geçen bir aşk serüvenini öğrenmemle o öyküye ilişkin —yüzyıllarca önce ölmüş kişileri betimlerken ulaşabileceğimiz, ama telefonun keşfiyle bu güçlük aşılana değin bir şehirden ötekiyle konuşmaya nasıl olanaksız gözüyle bakılıyorduysa, en iyi dostlarımızın yaşamı söz konusu olduğunda olanaksız gibi görünen bir ayrıntı kesinliği ile— toparladığım belirli anıların bana çok sonraları bir fincan çayın kokusu ile —Combray'de buna 'aroma' derlerdi— yeniden bağışlanacak olan geçirdiğim üzgün akşamları ve günleri düşünüyordum sık sık. Birbirlerine eklenen bütün bu anılar, sıkı bir tür kitle oluşturuyordu, ne var ki eskileri ve yenileri, bir koku ile yükselen anılar ile aslında başka insanlara ait, başkalarından aldığım anılar arasında yarık denilmese bile küçük aralıklar, en azından kimi taş oluşumlarında kökenden, zamandan ve 'formasyon'un farklılığından kaynaklanan, özellikle mermerlerde görünür türden renk değişimleri vardı.»

Ama bu benin, bu Marcel'in, bizim bir roman beninden beklediğimiz şeye en çok yaklaştığı yerde, örneğin Albertine'e duyduğu aşkı anlattığı **Tutuklu** kitabında büyüleyen, başkalarının bilmediği gizli bir öznellik, bir itiraf değil hiç bir zaman, —çünkü deneyimlerinden her birini bir deneyim bütünlüğü içerisinde ele alarak, onu her yere eşit ışık saçan bir bilgi ışığıyla aydınlatma konusunda uzmanlık kazanmış Marcel neredeyse. Bir ben-düşüncesinin bu şekilde iletilmesi, öznelliğin nesnellik içinde eriyip

gitmesi Proust için, örneğin Guermantes düşesine duyduğu sevgiyi anlattığı sözlerde olduğu gibi, özyapısal bir özellik kazanıyor:
«Onu görür görmez sevdim, çünkü bazan bir kadını sevebilmemiş için onun —Matmazel Swann'ın yaptığını düşündüğüm gibi— bize küçümseyerek bakmasının ve bize hiç bir zaman ait olamayacağını düşünmemizin yetebileceği gibi, başka bir zaman ise, Madame de Guermantes'in yaptığı üzere, onun bize iyilikle bakması ve belki günün birinde bize daha yakın olabileceği düşüncesi de yeterli olabiliyor.»
«Onu görür görmez sevdim»i ardından hemen 'biz' —cümleleri ile bilgilenme cümleleri izliyor. Dikkati yalnızca bazı benlere çekmek istediğimi anlamışsınızdır sanırım, yalnızca Proust beni gibi bir ben üzerine söylenecek daha çok şey olduğunu, günlük yaşamımızda ancak çok ayrıksı durumlarda burun buruna geldiğimiz bu çok özel duyarlılığa sahip beni hemen terketme zorunluluğunun insana zor geldiğini. Ernst Robert Curtius yazıyor ki:
«O tür duyarlılığın bulunduğu yer, olağan uyanıklılık bilincinin daha başka bilinç durumlarına geçtiği sınırdır. Mistik ruhbilimin açık bir şekilde anlatmaya çalışarak 'dalınç' diye nitelendirdiği şey ile örtüşür: gören kişi ile gördüğü şey arasında gerçekçi bir bağlantı kurmaya yarayan bir tutum.»
Herşey olması olanaklıdır Proust beninin, ama bir araç olan kendine, hiç mi hiç yabancı değildir. Sakin davranan, anlayış gücünün ayrımında olan bir bendir. Geçmiş zamana koyulduğu yolculukta parçasal sonuçlarla yetinmek yerine bütün deneyimlerimizi yeniden düzenleyen ve bir 'toplam' getiren bilgi taşıyıcısının rolünü üstlenir.
Biri zamanın derinlikleri yerine varoluşun dolam-

başlarına ve ruhun ürkünçlüklerine götüren gizem dolu bir beni ise bir, Alman romanı yaratmış, Hans Henny Jahnn'ın **Kıyısız Nehir**'i. Kırkdokuz yaşına geldikten sonra kimseye ulaşmaya çalışmadan kendisi için yazan ve yazarken kuşkuyla kendi benini gözleyen kahramanı, Gustav Anias Horn, geçmişinde yatan gerçeğin, aslında faili olduğu bir cinayetin izini sürmek için umarsızlık içinde yazar. Romanda yabana atılmaması gereken, giderek çoğalan ve çoğalarak her yanı saran olay öğeleri değil, yazan kişinin içinde bulunduğu ve kimseye bir şey anlatmayıp, yalandan ve geleneklerden kaçınarak kendi kendinin yargıcı olduğu durumdur. Ama Hans Henny Jahnn için sağlam bir değer olmayıp, sürekli değişim içinde bulunan ve bu yüzden eskiden kim ve nasıl olduğu bugün artık bilinemeyen bir bilmece, akarak çalkantılı bir denizde kendini yineleyen geçici bir şey olduğu için ben, güçlükler kaçınılmazlaşır. İşlenen suçun sorumluluğu yüklenecek ve yargılanacak sabit bir öz bulunamaz. Kesinlik tutkusu en göze çarpan özelliğidir bu benin, o denli ileri gider ki, ona geçmişinin tek tek noktalarına aydınlık getirmesini umduğu kişiler ile ilişki kurar. Geçmişi bugüne uzanır böylece ve Horn, onu öldürecek olan kişiyle tanışır. Şu düşüncenin tutsağı olmuştur: «Bir mahkemenin tam orta yerinde duruyorum; olan biten her şey, mahkemenin aldığı önlemlerden oluşuyor, duruşmanın konusu gibi, varacağı yargı da benim yaşamımla ilgili. Kaçış yok.»

Ve Horn'un beni, özlemini şöyle dile getirir:

«Bu güvenilmez dünyada benim için güvenilir bir şey olmalı; —yazgımızın ve davranışlarımızın imgesi yokolup gitmemeli.»

Belirli bir kişiliğe artık sahip olamamanın, onu be-

lirleyebilecek her türlü ilişkiden ve her türlü bağıntıdan kopmanın acısını çeker bu ben. Kör bir olaylar dizgisinin aracı olarak görebilir ancak kendini:

«Tek başına kalan insanın kapladığı o güçsüz yeri kaplıyorum, düşünmeye çalışan bir dönek —içinde yaşadığı çağın devinimlerine ve önlemlerine karşı bağımlılığının bilincinde olan, söylenen, öğretilen, bildirilen ve onlara göre davranılan ve onlara göre ölünen sözlerin kulaklarını tırmaladığı bir dönek— ve o sözlere artık inanmayan. Elektrik işletmelerine, kömür ocaklarına, petrol yataklarına, maden kuyularına, yüksek fırınlara, çelik haddelerine, katran ürünlerine, toplara, fimlere ve telgraflara inanmayan — hepsinde bir yanılgı olduğunu düşünen.»

Aradığı ve bulduğu şey hiçlik ancak bu kahramanın, kendini onun önünde yargılıyor ve trajedisine artık kötü bir felaket gözüyle bakıyor. Ama Jahnn'ın 'yazgı' diye isimlendirdiği bir başka şeyden daha haberdar. Bütün bu söylediklerimin hiç biri, üzerinde durmak istediğim son ben, Samuel Beckett'in ben'i için artık geçerli değil. Son romanı **İsimsiz**'de başı ve sonu olmayan, umutsuzca kendini aradığı bir içkonuşmayı sürdürür. Bu ben'in, Mahood'un hiç bir şey yaşantıladığı yoktur artık, bildiği hiç bir öykü kalmamıştır, ancak bir baştan, bir gövdeden, bir koldan ve bir bacaktan oluşan ve bir çiçek kovasında yaşayan bu yaratık, dikkatini toplamaya ve düşünmeye, yalnızca düşünmeye ve sormaya, —ama **neyi** düşünmek, işte sorunun kendisi!— sorarak hayatta kalmaya çalışır. Kişiliğini ve özdeşliğini, onları betimleyebileceği değişmez bir özü, tarihini, çevresini ve geçmişini tümüyle yitirmiş olması bir yana, susma özlemiyle kendini betimleyebileceği her şeyi silerek

yok etme tehdidiyle karşı karşıya kalmış bir ben. Dile karşı duyduğu güven öylesine yıkılmış ki, bene ve dünyaya sorulan bildik sorular bile gereksizleşmiştir artık. Az önce bir yerde, benin önce onu çevreleyen öyküde bulunduğunu, sonra Svevo ve Proust ile öykünün artık bende yer aldığını, yani bir yer değiştirmenin gerçekleşmiş olduğunu söylemiştim. Beckett ile sonunda bütün içeriklerin ortadan kalktığını görüyoruz.

«Ve insanlar önce, insanlar üzerine bana verdikleri öğretiler, kendimi onlara dahil saymamı buyurmadan önce. Ne üzerine, ne ile konuşuyorsam, hepsini onlardan aldım. Bana göre hepsi bir, ama hiç bir işe yaramıyor, hiç bir sonuca götürmüyor. Kendim üzerine konuşmalıyım şimdi, onların dili ile yapmam gerekse de, bir başlangıç olabilir, suskunluğa atılan bir adım, çılgınlığın sonuna, konuşmak zorunda olma çılgınlığının ama susamamanın, beni ilgilendirmeyen, geçersiz, inanmadığım şeyleri üzerine konuşmamın, kim olduğumu, nerede olduğumu, yapmak zorunda olduğum şeyi yapmamam için beni engelledikleri, beni tıkabasa besledikleri şeyleri konuşmamam için bir başlangıç. Beni sevmedikleri kesin. Ah, beni uygunca hallettiler ama beni yakalayamadılar, henüz değil, tümüyle değil. Onlar için üretmek, geberene değin böyle bir oyunda geberilirmişcesine, onlar için yapmam gereken bu. Onları bildirmeden ağzını açamamak, onların bir türyoldaşı olduğumu kabul etmek, inanmam için beni aşağıladıkları şey bu işte. Bana bir dil aşılamaları ve onların hısmı sayılmayı kabul etmeden bu dili kullanamayacağıma inanmaları, akıllı bir hile. Onların olmadığı yerde düzen kuracağım. Onlara ilişkin bir şey anlamadım, geberen köpekler gibi taşınan öykülerinden de. Al-

gılama konusundaki beceriksizliğimi, unutma yeteneğimi küçümsediler. Sadık anlayışsızlık, sonunda ben olmayı sana borçlu olacağım. Yakında içime doldurdukları şeyden bir şey kalmamış olacak. O zaman kusacağım sonunda, açlık çeken birinin o allahsız çınlayan geğirmeleriyle ve bir virgül ile, uzun, leziz bir virgül ile son bulacağım.» Bir homurtuda kendini kaybediyor Beckett beni ama bu homurtunun bile ona kuşku uyandırmasına karşın, konuşma gereksinimi kaybolmuyor, geri çekilmek artık olanaksız. Onu aşağıladığı, alçalttığı ve her türlü içerikten yoksun bıraktığı için dünyadan elini eteğini çekmiş olsa bile —kendini dünyadan henüz çekemiyor, yoksunluğu ve umarsızlığı ile bir kahraman hala, kahramanlığı ile değer kazanan ve yürekliliğini yitirmediği için kahraman kalan bir ben bu. Son sözleri:
«...sürdürmeliyim, oldukları sürece sözler söylenmeli, onlar beni bulana, beni söyleyene değin konuşmalıyım, tuhaf uğraş, tuhaf günah, sürdürmeli, belki olmuştur, belki şimdiden bana söylemişlerdir, belki tarihimin eşiğine götürmüşlerdir, tarihime açılan kapıya, açılsaydı, şaşırırdım, ben olurdum orada, susku olurdu, olduğum yerde suskunluk olacak, biliyorum, hiç bilemeyeceğim, suskunlukta bir şey bilinmez, sürdürmeli, sürdürmeliyim.»
Bizler hergün hala, 'o'nların ve 'kişi'lerin, sanki burada konuşan kişi 'hiç kimse'ymişcesine sesimizi bastıran o isimsiz mercilerin alaylı sırıtışları arasında inatla göğsümüzü gere gere 'ben' diyeduralım, yeni yazından gelen sıkıntılı son sesler bunlar. Ama belirlenemeyen büyüklüğü ve belirlenemeyen konumuna karşın hep yeni benler yaratmayacak mı yazın, bu yeni duruma uyum sağlayan, yeni bir sözcükte destek bulan benler yaratmayacak mı? Çünkü çıkan

sesler son bulamaz ki. Tansık bu işte, benin tansığı, konuştuğu yerde yaşaması; ölmemesi-vurulmuş olsa ya da kuşkuya düşse, inandırıcılığını yitirse ya da sakat kalsa bile ölememesi savunmasız bu benin. Ve kimse ona inanmasa, o da kendine inanmasa bile inanmalıyız ona, o kendine inanmalı, sözü alışıyla, söze gelişiyle, bir örnek o korodan, o susan topluluktan kendini çekip koparışıyla ona inanmalı, kim olsa, ne olsa bile inanmalıyız. İnsan sesinin koruyucusu olarak her zamanki gibi bugün de yenecektir o yine.

IV.
İSİMLERE YAKLAŞIM

Sayın konuklar,
Geçtiğimiz haftalarda burada, Frankfurt'ta, Alban Berg'in 'Lulu' operası ile tanışma mutluluğuna eriştiniz, ve çoğu kişi, operayı görüp dinleyemeyen kişiler bile, yazar Wedekind ile besteci Berg'in yarattığı bu 'Lulu' ismini artık belleklerinden silemeyecektir — orada demir atmış, kalacaktır artık başının çevresinde bir hale taşıan bu isim; öyle bir hale ki, varoluşunu müziğe ve dile borçlu, ama bir kere artık o haleye sahip olmayagörsün, artık bir kere böyle bir ışık yaymayagörsün, özgürleşip kendi başına buyruk olmuş gibidir; dünyada varolması için ismi artık yeterlidir. İsimlerin böyle ışıldaması ve bizim onlara böyle bağlı olmamızdan daha gizemli birşey yoktur, yapıtları okumamış olmak bile Lulu ya da Undine, Emma Bovary ya da Anna Karenina, Don Kişot, Rastinyak, Yeşil Heinrich ya da Hans Castrop isimlerinin utkulu varoluşlarını engellemez. Konuşmalarda ve düşüncelerde öylesine doğal, öylesine tekin bir biçimde vardır ki o isimler, onların dünyada ne aradığını sorma gereksinimini bile duymayız, sanki o isimler bizlerden daha iyi vaftiz edilmişler, sanki hiç bir kütüğe kaydedilmemiş, takdis suyu kul-

lanılmamış bir vaftizle hiç bir canlının katılamayacağı öncelikte, onlara geri alınması olanaksız isimler dağıtılmıştır. Düşünülmüş varlıklara dağlanmıştır artık bu isimler, onları temsil ederler ve öylesi süresizdir, dağlandıkları varlıkla öylesi kaynaşmışlardır ki, onları ödünç alarak çocuklarımıza verdiğimizde, ömür boyu giymek zorunda kaldıkları bir giysi içindeymişcesine o anıştırmayla yaşarlar: isimler, yaratılan kişiye yaşayan insanlardan daha çok bağlıdırlar.

Bazı mutlu durumlarda isimler yaratabilmeyi ve vaftiz edebilmeyi başarmış olduğu için yazın, yazarları çok heyecanlandıran bir şeydir bu isim sorusu ve sorunu, yalnızca kişi isimleri değil, bu olağandışı haritaya, bir tek yazının sunabileceği bu atlasa geçecek olan yer ve sokak isimleri de öyledir. Bu harita yalnızca sınırlı olarak coğrafyacıların haritası ile örtüşür. Her iyi öğrencinin bildiği yerler olduğu gibi o haritada, hiç bir öğretmenin tanıyamayacağı yerler de vardır, hepsi birlikte, Delfi'den Aulis'e, Dublin' den Combray'e, Rue Morgue'dan Alexanderplatz'a, Bois de Boulogne'dan Prater'e uzanan bir örgü ağı oluştururlar: T. E. Lawrence'in çölüyle Saint-Exupery'nin uçtuğu gökler orada bulunsa da, çoğu çölü, çoğu verimli toprağı orada bulmanız olanaklı değildir. Ve öyle yerler vardır ki, çoğu kez karşılaşırsınız, yüzlerce kere Venedik'le, ama her seferinde başka bir yerdirler, Goldoni'nin ve Nietzsche'nin ve Hugo von Hofmanstahl'in ve Thomas Mann'ın Venediği; bunun yanısıra, satın alınabilir haritalarda bulunmaları çok güç olan Orplid ve Atlantis gibi yerler de vardır o haritada, ve daha başka, İllurya gibi yerlerle karşılaşsak bile, Shakespeare'in İllurya'sı onlarla örtüşmez; ve tabi ki Fransa ve İngiltere ve İtal-

ya ve isimleri her neyse bütün o ülkeler! Ama Fransa'yı aramaya koyulduğumuzda, yolculuğa çıktığımızda, —amacımıza ulaşamayacak, Fransa'ya varamayacağızdır, zaten orada bulunmuş olacağız ya da hiç gidemeyeceğizdir. O büyülü haritada çizili duruyordur gerçi, sahici, çok daha sahicidir, işte Newa, Sen nehrini keser, Sen üstünden Balzac'ın Pont du Carcussel'i ve Apollinaire'in Pont Mirabeau'su geçer, ve taşlarla sular sözcüklerden yapılmıştır. Oraya, o Pont Mirabeau'ya ayağımızı hiç mi hiç basamayacağız, Alexander Blok'un onikililerinin geçtiği karlı Rusya bizi hiç mi hiç görmeyecek. Ama öte yandan: bütün çıktığımız bu yolculuklarda, nerelere gittik? Dublin'de bir geneleve ve Blocksberg'e, bay Puntila'nın finlandiyalı çiftliklerine ve Kakanya'nın salonlarına —belki oralara gerçekten gittik.

İsimlerimiz öylesine rastlantısal ki, bizim ve dünyamızın isimsiz olduğu duygusu öylesi sık çöküyor ki yüreğimize. O yüzden isimlere, kişi isimlerine, yer isimlerine, evet, isimlere gereksiniyoruz. Ama yine de şaşırtıcı bir şey bu; ve kim bazan, Hamlet gibi seslenmek istemiyor :

«Bir hiç uğruna hem de bütün bunlar!
Hekuba uğruna!
Ona ne Hekuba'dan, ondan Hekuba'ya ne?
Yine de ağlıyor...» (1)

Evet, bize ne Lulu'dan ve Julian Sorel'den, Manon' dan ve Eli oğludan? Bir şeyi temsil mi ediyorlar, birer anıştırmalar mı yoksa? Birinin Hekuba'yı ve Hekuba'yı anıştırarak başka bir şeyi anıştırdığı gibi mi? Tuttukları bir yer mi var?

---

(1) Shakespeare, **Hamlet**, Remzi Kitabevi 1974 Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Perde II, Sahne II s. 69.

Yoksa daha mı fazla?
Çünkü bu isimlere, bu kişi ve yer isimlerine duyulan sadakat, insanın duyabileceği tek sadakat gibi geliyor bana.
Yaşayan insanların isimlerini unutan bir belleğe sahibiz çünkü, aradan onbeş yıl geçtikten sonra okul arkadaşlarımızın isimlerini anımsayamıyoruz; bir zamanlar ezbere bildiğimiz adresleri unutuyoruz; ya da bir ismin bir kısmı kayboluyor yalnızca, onu doğrudürüst yazamıyoruz; günün birinde karıştırıyoruz. Ve bu giderek silinmesi her şeyin: Parma'da yoksa Piacenza'da mıydı? —Hayır hayır, Pavia'da, yoksa orada da mı değildi? İsimlerin çak azı kurtuluyor bu ölümden, en yakınımız olan kişilerin isimleriyle çeşitli rastlantılar ve durumlarla beynimizin içine kazınmış olan isimler. Ama eskiden, okul zamanı, unutmayı nasıl da dilerdik. Odyssea ya da Wilhelm Tell ile ne azap çektirirlerdi, ve onları unutmaya ettiğimiz yemine ve gerçekten unuttuğumuz kimya formüllerine karşın — onları unutamadık, ve onlara ilişkin aklımızda kalan şey, ister açık seçik, ister bölük pörçük olsun, yaşayan insanlardan daha dayanıklı ve savunulabilir çıktı. Onlarla girdiğimiz ilişkinin dönüşü yok artık.
Gerçekten de ilişkiye giriyoruz onlarla, dünya onlarla dolu.
Yakınlarda New York müzelerinden birinde Monet' nin bir resmi yandı, 'Nilüferler'. O resmi bir kere görmüştüm ve haberi gazetelerde okuduğumda, o nilüferlerin nereye gittiği sorusundan alamadım kendimi. Olanaksız böyle bir kayıp, böyle bir yokoluş; belleğimiz onları tutuyor hala, saklamak istiyor, burada kalmaları için onlar hakkında konuşmak istiyor insan, bütün göllerdeki nilüferlerin ölmesinden

daha farklı bir yıkım çünkü bu, yine de, savaşlarla gelen yıkımları bildikten ve bu yangını onlarla ölçtükten sonra önemsiz sanki. Ama neden 2000 yıl önceki İskenderiye kitaplığı yangınından söz ediyoruz hala, geçen süre içerisinde evlerimizle şehirlerimiz çok sık yanmamış gibi? Evet, bunca sadakatsizlik arasında sadakatle o yangını düşünüyoruz. Bu sadakati onaylayabilir miyiz— — ya da Hekuba için dökülen gözyaşlarını— bilemiyoruz. Bizler iletebiliriz yalnızca ve en iyisini iletmeliyiz. Karar, böyle verilmiş sanki.

İsimler sözkonusu olduğunda, yeni yazında insanı düşündüren bir şeyler olmuş şimdi, isimler bilinçli bir şekilde önemini yitirmiş ve hala isimler verilse ve aralarından bazan hala güçlü olanlar çıksa bile, isim verme konusunda bir yetersizlik göze çarpıyor gibi. Bu her iki durumdan da söz etmek istiyorum burada, isimlerin kendilerini kanıtlamalarından ve acizleşmelerinden, isimlerin yokolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmalarından ve bunun nedenlerinden.

Kafka'nın romanları ile anlatıları ile birlikte K. ve Josef K. da ünlendiler; yalnızca alışageldik roman kişileri olarak yeniden tanınmamaları bir yana, isimleri de oldukça indirgenerek, isimden çok gizyazı nineliği kazanmış. Yazarın K.ya bir isim vermeyi yadsıması ile ona bir isim verme hakkını tanıyacak her şeyi çok görmesi arasında çok yakın bir bağlantı var çünkü. Kökeni, çevresi, özellikleri, her türlü bağıntı, her türlü türev alınmış bu kişinin elinden. Kafka'nın bu dahiyane buluşunun yol açtığı sonuçları biliyorsunuz. Kafka-modası koskoca bir yazın bahşetti bize, düzinelerle roman ve anlatıda isimleri A. ya da X. ya da N. olan ve nereden gelip nereye gittikleri

anlaşılamayan kahramanlar, kimsenin, çoğu zaman yazarın bile yolunu bulamadığı ülkelerde, şehirler ve köylerde oturuyorlar, genel bir tanımlamaya gidiliyor yalnızca, şehir, nehir, makam deniyor, bu kuşatmaların birer mesel olarak anlaşılması isteniyorsa da, ne için neyin meseli, bu soru yanıtsız kalıyor. Herşeyi içerebilir, her şey için kullanılabilirler. Yine de başkalarına, eskilere öykünen bu yazarlara haksızlık etmemek gerekir, çünkü aralarından bir kaçı, bilinçli ya da bilinçsizce de olsa, bir şeyin ayrımına varmış gibiler — bugün bir şeyi isimlendirmenin güçlüğünü görmüş, isim vermeye, o safçasına isim vermeye duyulan güvenin sarsıldığını, gerçekten güç bir durumla karşı karşıya kalındığını, safçasına isim vermeyi sürdüren yazarların bile çok ender durumlarda bizlere bir ismi, ayırdedici bir markadan daha fazla anlam içeren bir isme sahip bir kişiyi iletebildiğini anlamışlar— öyle bir isim ki, soru sormaya gerek kalmadan bizi ikna etsin, benimseyelim, aklımızda tutalım, yineleyelim ve ilişkiye girmeye, yaşamımıza sokmaya hazırlanalım.

Ama Kafka'nın, ona öykünenlerden farklı olarak, isimlerini nasıl tutarlı bir biçimde kullandığını **'Şato'** romanından aldığım bir örnekle göstermek istiyorum. Nasıl bir titizlikle belirsizliğe ve kesinsizliğe yolluyor bizi!

Bir kadastro memuru, K., anlaşılan şato tarafından verilmiş bir görevle köye geliyor. Çok geçmeden yardımcıları da geliyorlar ve şu sahne ile karşılaşıyoruz:

«K. sık sık yaptığı gibi, bir kez daha yardımcıların yüzlerini karşılaştırdı. 'Sizi nasıl birbirinizden ayıracağım, bilmem ki? Aranızdaki bütün fark isimleriniz, yoksa biriniz öbürünüze o kadar benziyorsunuz

ki, tıpkı...' sözün burasında durdu, sonra yine kendini alamayarak devam etti: 'yoksa biriniz öbürünüze o kadar benziyorsunuz ki, tıpkı iki yılan gibi.' Yardımcılar gülümsediler: 'Oysa birbirimizden iyi ayırırlar bizi', dediler, kendilerini savunarak. 'İnanıyorum' dedi K., 'Çünkü buna tanık oldum; ama ben yalnız kendi gözlerimle görürüm; kendi gözlerimle de sizi birbirinizden ayırt edemiyorum. Onun için size bir tek kişiymişsiniz gibi davranacak, ikinizi de Artur dye çağıracağım. İkinizden birinin adı Artur' du sanırım, öyle değil mi? Seninkiydi galiba?' —'Hayır' diye cevapladı yardımcı, 'Benimki Jeremias.'— 'Zaten farketmez', dedi K. 'İkinize de Artur diyeceğim. Artur'u bir yere yolladım mı, ikiniz birden gideceksiniz; Artur'a bir iş buyurdum mu, ikiniz birden yapacaksınız.» (1)

Ama daha sonra K.nın bu iplemezliğinin öcünün alındığını göreceğiz, isimleri sakınmak, onun üzerine vazife değil çünkü.

Sonunda, şatodan telefonla aranıp ismini söyleyerek cevap vermek zorunda kaldığında, güç bir duruma düşüyor. ismini söylemekten çekiniyor. Onun bu duraksayışı karşıdaki adamı sabırsızlandırıyor.

«'Siz kimsiniz?' diye sordu sonra ve ekledi: 'Oradan bu kadar çok sık telefon edilmese çok iyi olur. Daha demin telefon edildi.'» (2)

K. bu sözleri duymamazlığa gelerek, ansızın verdiği bir kararla kendini kadastro memurunun yardımcısı diye tanıtıyor. Hangi yardımcısı olduğuna ilişkin ısrarlı sorulardan sonra, sonunda ön ismini ele vererek «Josef» diyor. Köylünün telefonun öbür

(1) F. Kafka Şato Çev.: Kamuran Şipal, Cem yay. 1989, s. 27
(2) ... s. 29.

ucunda bir başkasıyla onun hakkında konuşması K.yı biraz rahatsız ediyor; anlaşılan köylüler, onun telefonda kendini doğrudürüst tanıtmamasını uygun görmüyorlar.

Telefonda ona karşı çıkılarak, yardımcıların isimlerinin Artur ve Jeremias olduğu söyleniyor. Yalan söylemeyi sürdürerek, kadastrocunun ardından gelen eski yardımcı olduğunu iddia ediyor K. «—'Hayır!' diye haykırdı karşıdaki bunun üzerine. K., önceki gibi sakin; 'Peki ben kimim o zaman?' diye sordu.» (3) Kısa bir aradan sonra telefonun öbür ucundaki ses, ona duymak istediğini, onun eski yardımcı olduğunu söylüyor. —Uğursuzluk burada başlıyor ama işte; artık, kendini başka birinin ardında gizleyerek patronun, yani kendinin, şatoya ne zaman gelebileceğini sorması gerekiyor. Aldığı yanıt: «Hiç bir zaman».

K. sonunda, Artur kaçıp gittikten ve şatoda onun aleyhine davranmaya ve Jeremias ise tehlikeli olmaya başladıktan sonra, Jeremias'a 'Jeremias' demek zorunda kalıyor ama iş işten geçmiş artık, çünkü şatoda çok güçlü olduğu sanılan Klamm'ın sevgilisi olduğu için Frieda'yı kendini bağlamak istediği anda, Jeremias'ın onu elinden almış olduğunu görüyor. Klamm'ın eski sevgilisi olan otelcinin karısı ile yaptığı konuşmada, onun hakkında bilgi almak isteyen K., bu anlamlı yanıtı alıyor:

«Otelcinin karısı sesini çıkarmadı, sadece süzen bakışlarını K.nın üzerinde aşağı yukarı gezdirdi. Sonradan dedi ki: 'Söyleyeceğiniz her şeyi sakin sakin dinleyeceğim. Beni kollamayın da, açık açık konuşmaya bakın siz; böylesi daha iyi. Ancak bir tek ri-

(3) ... s. 30.

cam var: Klamm adını kullanmayın. 'O' deyin, ya da başka bir şey; ama adını kullanmayın.'» (4)
Roman boyunca K.'nın onu yalnızca bir kereliğine anahtar deliğinden belli belirsiz gözetleyebilmiş ve otelci kadının yalnızca onu bir kere Klamm adına şatoya çağıran habercinin fotoğrafını saklayabilmiş olmasına karşın Klamm isminin böylesine büyük bir kesinlikle kullanılması ve metinde hiç durmadan hortlaması ve şatoda yüksek mevkide bulunan bir kimsenin roman boyunca yalnızca bir kereliğine şahsen görünüp romana gölgesini bırakması, sanki bu isim kullanımıyla istenilen belirsizlik bir kez daha sağlanacakmış gibi, varolan isim karmaşası daha da kusursuzlaşıyor. Köyle ilk geldiği zamanlarda, bir memurun ismine rastlıyor K.: Sordini. Biri diyor ki:
«Sonra, diyelim Sordini'ye telefon ettiği zaman, kendine cevap verenin gerçekten Sordini olduğuna hele bir yabancı nasıl inanabilir, bunu da kafam almaz benim. Cevap veren, belki bambaşka bir büronun kayıt memurudur daha çok. Orası öyle; yıldızın parladığı bir saatte, bizzat Sordini'nin kendisinden cevap alındığı durumlarla da karşılaşamaz değil. Ama o zaman yapılacak en iyi şey, daha konuşmanın başında soluğu telefondan uzakta almaktır.» (5)
Olga ona memurun uygunsuz teklifini reddeden kızkardeşi Amalia'nın ve o günden bu yana köydeki eski itibarını yeniden kazanmak için uğraşan ailesinin öyküsünü anlattığında, yeniden Sordini ile karşılaştığını düşünüyor K.:
«Şatoda büyük bir memur vardı, adı Sortini.' —

(4) ... s. 112.
(5) ... s. 95.

'Kendisinden bahsedildiğini duymuştum', dedi K. 'Benim buraya çağrılmamda rol oynamış kişilerden'. — 'Sanmam' dedi Olga. 'Sortini ortalıkta gözükmez pek. Sordini ile karıştırıyor olmayasın, 'd' ile yazılır yani?' — 'Haklısın', dedi K. 'Benim söylediğim Sordini'. — 'Evet', dedi Olga, 'Sordini pek tanınmıştır, en çalışkan memurlardan biridir, çok sözü edilir. Sortini desen, pek insan içine çıkmaz, çoklarının tanımadığı biridir.'» (6)

Öyküyü anlattıktan sonra Olga, birdenbire der ki:

«Klamm'm pek kaba olduğu bilinir hep; söylendiğine göre, saatlerce konuşmaz, derken öyle kaba bir söz ağzından çıkarmış ki, insanın tüyleri diken diken olurmuş. Sortini için kimse demez bir şey; zaten pek bilmez kimse onu. Aslında, bütün bilinen, adının Sordini adına benzediğidir; bu isim benzerliği olmasa, belki de kimsenin kendisinden haberi bulunmayacaktı. Belki itfaiye uzmanı olarak da karıştırılmaktadır Sordini ile; gerçek uzman Sordini'dir de, bu isim benzerliğinden yararlanarak en başta görevini Sortini'nin üzerine yıkmakta ve böylelikle kendisi rahat rahat işine bakmaktadır.» (7)

Kişiler tanınmıyor, ya da görece tanınmıyorlar, onların bu tanınmazlığının karşısında ise isimlerin gizliliği ve değişimi yer alıyor. Biri ötekinin koşulu. Ve bu yüzden artık, K. ile öğretmen arasında şatonun kontu üzerine geçen garip konuşma kimseyi yadırgatmıyor:

«..Ne var ki, K. üsteledi: 'Kont'u tanımıyor musunuz' — 'Nereden tanıyayım?' dedi öğretmen usulcacık. Sonra sesini yükselterek Fransızca ekledi: 'Şu

(6) ... s. 241.
(7) ... s. 252.

masum yavrucakları düşünün!'» ([8]) Sanki bir kişiyi öğrenmek için yöneltilen masum soru ayıp bir şey, sanki bir suçmuşcasına söylenen bu 'şu masum yavrucakları düşünün', başka örneği bulunmayan eşsiz bir yanıt.

Kafka'da sıradan, her evde rastlanan türden Frieda, Olga gibi isimlerle Gerstaecker ya da tüm olağanlıkları ve önemsizlikleriyle Lasemann gibi soyisimlerinin de bulunması, gözleri artık üstesinden gelinemeyecek denli dal budak sarmış olan isim sorunundan uzaklaştırmaya yarıyor. Kendi kendine, gerçek bir görüye sahip olduğu bir anda, köyde huzura kavuşmak için Gerstaecker ya da öteki köy sakinleri gibi göze çarpmaz biri olması gerektiğini söylemiyor mu kahraman K.? Max Brod, K.'ya ölüm döşeğinde, ileri sürebileceği hiç bir yasal hakkı olmamasına karşın, köyde yaşayıp çalışma izninin verileceğini bildiriyor bize. Bu haberle K.nın ölümünün kaçınılmaz olarak örtüşmesi gerekiyor; K. isminin öteki isimlere uyum sağlaması, öteki basit isimlerin arasında evcilleşmesi düşünülemez çünkü. Ancak yolda, sürekli hareket halinde düşünülebilir K.; amacına ulaşmış ve topluluğa katılmış bir halde düşünülemez, hiç bir şey değilse bu K. ismi yüzünden düşünülemez.

Ama Kafka yorumları yapmak bana düşmez.

Bizler kişileri isimlerinden çıkarmaya ve onların yardımı ile olayları izlemeye öyle alışmışız ki, ismiyle birlikte o yaratı kişisini de tanıdığımızı düşünüyoruz. Kafka'da bile isimlere tutunabiliyoruz üstelik; gerçi sık sık iteleniyor ve belirsizlikte bırakılıyorsunuz, ama yine de isimlere tutunuyoruz. Böyle

---

(8) ... s. 15.

alışmış ve böyle şımarmışız — yalnızca eski yazın tarafından değil, isimleri ilk kez elimizden alan yazarların çağdaşlarınca da şımartılmışız. Öncelikle Thomas Mann'ı düşünüyorum. Ama isimlerinin çoğunu büyük bir ustalıkla bize sunması, belki de bir tehlike işaretinden başka bir şey değil. İsme büyük önem yükleniyor Thomas Mann'da; son isim kaşifi, son isim büyücüsü Mann. Ama isimleri alayla dağıtıyor kahramlarına, gülünç ve trajik isimleri, çok iyi bir ayrımla veriyor. İsmi bir limon gibi sıkarak içinden her şeyi çıkartmayı istiyor. Serenus Zeitblom, Helene Oelhafen, Madame Houple, Marquise de Venosta, nee Plettenberg - yerçekimsel kentsoyluluk, bayağılık, olağanlık, siliklik ya da egzotiklik, sahte-—egzotiklik— herşey en ince ayrıntısına değin düşünülüp tasarlanmış, ismin içine şıringalanmış ve Adrian Leverkühn gibi ciddi bir isim bile bu kişiye verilen anlamla yüklü. Ya da özellikle vurgulanan bir biçimde konuyu belirlemeye yarayan Kuzey Alman ya da Güney Alman isimleri. Ya da Tonio Kröger örneğinde olduğu gibi, iki farklı dünyaya gönderme yapan isimler. Kahramanın içinde bulunduğu çelişkiyi önceden gösteriyor bize isim.

Thomas Mann'ın, yeni yazında isimler gibi bir araştırmada yararlı olup olmayacağından emin değilim, ama isimleri bu alaycı, sözcüğün en geniş anlamıyla alaycı seçiş biçimi, belki de, isimlere duyulan o güvenin şimdilik son bulmuş olduğunu bile Peeperkorn, Settembrini, Krull gibi bir kaç harika ve eşsiz isim bırakmadan söylemek istememiş olduğu düşüncesine vardırabilir. Uzun bir halka oluştururdu bu isimler.

İlk başta, neredeyse 19. yüzyıl romanlarındaki isimler gibi sağlam ve dayanıklı isimler James Joyce'un

isimleri. İtibarlarının sağlam olduğuna inanca vererek, bize güvence temin ediyorlar: ilan toplayıcısı Leopold Bloom, yarısı Marion-Molly, ve eşitlik ilkesi gözetilmemişcesine göz alan, anlam yüklü ismini sırtında taşımak zorunda olan Stephan Daedalus'la karşılaşıyoruz. 'Çok gülünç,' deniyor ona, 'senin o garip ismin, eski bir Yunanlı.' Eğer o dil sarsıntısından, o saldırgan dil çözülüşünden isimler de paylarını almamış olsalardı, söyleyecek bir şey yoktu. Önce öylesine tanıtılıyor Bloom'un ismi, sonra sarsılıyor, tadına yeniden bakılıyor, farklı yönlerden ve farklı çeşitlemeler ile çağrılıyor: Leo, Poldy, Siopold! Gezgin Leopold, beyefendi Leopold, bay Leopold, en sevgili yoldaş, Leopold iyiyürekli usta, beyefendi Bloom, Leop. Bloom, Stephan D. Leop. Bloom.

Genelev sahnesindeki gece tiyatrosunda, önce zil tarafından çağrılıyor:

«Bam, bam, geri-dön Bloo». Sonra bir ses: «Poldy! Az sonra ortaya çıkan polisler, ellerini onun omuzlarına koyup, «Bloom. Von Bloom. Dan Bloom. Bloom,» diyorlar.

Ve az sonra polislerden biri üzerine çullanıyor: «Söyle; İsim ve adres.»

Bloom yanıtlıyor: «Dr. Bloom, Leopold, diş doktoru. Bloom-paşa'yı duymadınız mı? Hesabı olmayan milyonlar. Tanrı aşkına. Avusturya'nın yarısı onun. Mısırın. Yeğen.»

Birinci polis soruyor: «Kanıt?»

Ona bir kartvizit uzatıyor Bloom. Ama o kartvizitten okuduğu isim polisin: «Henry Flower, belli adresi yok.»

(Çünkü sevgilisi Martha'nın ona Henry Flower demesini istiyor Bloom, ve bildiğimiz gibi, o gün içerisinde bir poste-restante mektubu almış.)

Polis sahnesinin üzerinden çok geçmeden, Martha görünüyor ve sesleniyor: «Henry; Leopold; Leopold! Lionel, sen yitik serser. Bana namusumu geri ver.» Başka bir kadın ise, ondan James Lovebirch ismiyle imzalanmış bir mektup aldığını iddia ediyor.
Çağıldayan ve şakıyan öpücüklerle karşılaşıyoruz: «Leo;.... Leopopold; Leeolee! O, Leo!»
Sahnenin devamında çeşitli roller değiştiriyor Bloom, imparator ve hükümdar olarak ismi: Birinci Leopold.
Onu taktis eden başpiskopos, ona şu ismi veriyor: «Leopold, Patrick, Andreas, David, Georg, böyle takdis edilesin!»
Yönetimi altında bulunan kişiler için yaptığı bir konuşmada diyor ki:
«Benim sevgili yönetilenlerim, ufukta yeni bir zaman göründü. Ben, Bloom, gerçeği bakarak, artık o zamanı yakalayabileceğimizi söylüyorum. Evet, Bloom sözü üzerine size yemin ederek, yakında kurulacak olan altın şehreç Bloomusalem'e girebileceğinizi söylüyorum.»
Bunun üzerine ayağa kalkan bir adam diyor ki: «Söylediği hiç bir şeye inanmayın. M'Intosh o adam, ünlü kundakçı. Gerçek ismi Higgins.»
Profesör Bloom olarak ise, çocuk doğuracak ilk dişi erkeğin temsilcisi oluyor. Bir ses ona soruyor: «Bloom, sen kurtarıcı ben Joseph yoksa ben David misin?»
Kızı Milly: «Aman tanrım. Bu benim baplacağım.»
Gece tiyatrosunun hayaleti ortadan kaybolduktan sonra, ortada yine bir Bloom ismiyle birlikte tekbaşına kalıyor Bloom, birden 'Bloom, mavi çiçek' çağrışımını uyandıran bu isimle birlikte Bloom ismini temsil ederek hazır ve ters çevirilerde görülebilecek

türden Henry Flower de onunla kalıyor. Onun için inşaa edilen ya da edilmiş olan bir ev için şu isim olanakları gündeme geliyor: «Bloom Cottage, Saint Leopold's ya da Flowerville.»
Anlamları ve sesleriyle yerlerinden kayabiliyor isimler, deli edebiliyor, yanlış yazılabiliyorlar ama genç Bloom'un yazdığı şu dizelerin ilk harflerine göre okunan koşutta olduğu gibi, asıl çıktıkları ismi çağrıştırıyorlar hep:
«Pairler hep söylerler
Oy eşsiz müzik
Lüklek lesle dünyada çınlasın
Denizim benim, mutluluğumsun,
İnme inse bile, her zaman.»
(İlk harfler onun ön ismini, Poldi'yi oluşturuyorlar.)
Başımız dönene kadar Bloom ismiyle nasıl atlı karıncaya binildiğini başka bir yerde daha görüyoruz (Bloom'un gençliğinde yapmış olduğu bir anagaramda.)
«Leopold Bloom
Ellpoldbomool
Molldapeloob
Bollopedoom
Old Oollebo M.P.»
Kiminle yolculuk ettiği soruluyor bir keresinde Bloom'a.
Kiminle?
«Dinezci Dinbad, Timezci Tinbad, Yemizci Yimbad, Viminci Vimbad, Niminci Nimbad, Fiminci Fimbad, Bininci Binbad, Pininci Pinbad, Mininci Minbad, Hininci Hinbad, Riminci Himbad, Dininci Devirmenbad, Kininci Kinbad, Lininci Limbad, Zininci Zimbad, Sininci Simbad.»

Ve sonunda —nasıl unutabiliriz!— **Ulysess**, kitabın ismi ve Bloom'un Dublin'deki bu bir günlük gezintisi, ruh çağırılır gibi çağrılan o büyük ismin, Oysseus'un gölgesi altında yapılıyor. Sabreden kişinin muradına erdiği bu yolculukta sürekli yapılan bir gönderme olarak bize yeten ve yetmesi gereken ve her yerde karşılaştığımız meselimsi sahneleri keşfetmemize yarayan bir isim bu.

Okurdan isimleri esirgemek, onlarla alay etmek, anlamlı ya da anlamsız, onlarla oyun oynamak, ismi sarsalamak: olasılıklar bunlar — ama çok daha köktenci bir olasılık daha var. Sanki bir kişiyi ismiyle tanıtmak çok ilkelmişcesine, belki de en önemli yapıtı olan **Ses ve Öfke**'de umarsızlığa düşürüyor Faulkner okurlarını. Hemen hiç kimsenin, bu kitabın örgü ağı içerisinde yolunu gerçekten bulabileceğini sanmıyorum. Üstelik bunun nedeni William Faulkner'in zamanı kullanma biçimi de değil — üç farklı zaman arasında sıçrayıp duruluyor kitapta, bir kaç cümle 1928 yılma gönderme yapıyorsa eğer, bir sonrakiler 1910 yılından söz ediyorlar. Zamandizimsel zamanı örnek almayan metinleri çoktandır tanıdığımızdan, buradan kaynaklanmıyor güçlük, tersine, isimleri yakalamak istediğimizde, yarı yolda bırakılmamızdan kaynaklanıyor. Romanın içeriğini bir aile romanı içeriği gibi veren kapak yazısının yazarına imrenerek hayran olmamak elde değil.

Metnin içine bir girdi mi okur, sürdüğü izi, burnu her an bir başka koku aldığı için hiç durmadan kaybeden bir köpeğe dönüşüyor. Bir seferinde Y, bir seferinde 'İe' ile yazılan Caddy ismi ile iki kere karşılaşıyoruz; iki kere Jason, iki kere Quentin ismi ile, birinde bir kadın, ötekinde bir erkek ismi olarak. Ama bunu kavramak da bize yardım etmiyor pek;

kişileri isimlerinden tanımamalıyız çünkü. Birer tuzağa benziyor isimler. Kişileri bambaşka bir şey yüzünden ayırd etmeliyiz. Onları saran o özel hava, içinde bulundukları o çok ince duyarlılıkla anlatılan özel durum onları bize tanıtmalı. O özel durum ise bizim dikkat etmemiz gereken küçük alıntılarla veriliyor kişilerin her ortaya çıkışında, bu kişi ister erkek —ister dişi— Quentin, ister çocuk, ister öğrenci, ister genç kız olsun, —yazar onun yanına bir alıntı koyuvermiş oluyor. İsme dikkat etmekten çok daha önemli olan şey, o ismin söylendiği bağlama dikkat etmek. Bir çiçek, hanımeli, satılmış bir çayır ya da bir evlenme ilanı ile aynı bağlamda bulunabiliyor. Ayaklarımızı ancak böyle yere basabileceğimizi, kişilerin yoksa bize hep gizli kalacağını anlıyoruz birden. Ve gizli kalmak istiyor kişiler, çünkü isimlerin çekingen olmalarına yol açan bir neden, bulunması gereken bir giz var. Bir zamanlar bir şeyler olmuş, kardeşler birbirleriyle yatmış ve suçlular tanınmak istemiyorlar, —bu ilişkiden doğan çocuk tanınmamalı. Sürekli su yüzüne çıkarak sürekli üstü kapatılıyor olayın, isimler sürekli gündeme gelerek sürekli örtbas ediliyorlar.

Suçu ilk kez duyduğumuzda, şöyle deniyor: «Ben yasak biriyle yattım, Baba, dedim. Güller.» (1)

Aynı cümle bir isimle beraber geçiyor bir sonraki sefer, önce hiç bir anlam çıkaramıyor, fakat sürekli yinelemeler sonunda, önemini kavrıyoruz:

«Ben yasak olanla yattım dedim Babama benim yatan Dalton Ames değil.»

(Başka bir zaman dilimine ait bir cümle giriyor ara-

(1) Ses ve Öfke, Remzi Kitabevi, 1965 Çev: Rasih Güran, s. 96

ya, sonra bir kaç kere ardarda, üç kere ardarda anılıyor bu isim:)
«Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames.» (2)
Güller hiç durmadan alıntı olarak karşımıza çıkıyorlar. Deli Benjamin bağlamında sık sık bir çiçek ve örtbas edilmek istenen olay bağlamında ise hanımeli kokusu.
Erkek-Quentin diyor ki:
«ama ben tutamadım kendimi ıslak sert göğsüne dayadım başımı kalbinin kuvvetli ve ağır attığını işitiyordum ama artık küt küt atmıyordu ve su çağlıyordu söğütlerin arasında karanlıkta hanımeli dalgaları her yanı sarıyordu kolum ve omuzum arkadan birbirine geçmiş» (3)
Biraz ileride:
«Şu hanımeli allah kahretsin» (4)
Daha ileride: «hanımeli çiseleyip duruyordu..» (5)
Bir durum ya da isimle bağıntı içinde bulunan şeyler, hep bağıntı içinde kalarak o kişilerin çevresini bir isimden daha iyi sarıyorlar. Onlar ya da onların anısı, tek başına bir kişinin varlığını kanıtlayabiliyor.
Aslında Faulkner'in yöntemi, aklımızı isimlerden çelerek, dolambaçlı yollara sapmadan ve açıklama getirmeden dosdoğru gerçekle karşıkarşıya gelmemizi sağlamak. O, yani yazarın kendisi, kibirle isimleri bize vermek, onları yönetmek ya da onları birbirine karıştırmak istemiyor. Tam tersine, roman kişileri birbirlerini tanıyor, birbirlerine isimleriyle sesleni-

(2) ... s. 96.
(3) ... s. 164.
(4) s. 165.
(5) ... s. 166

yor ve biz, —tıpkı gerçekte olduğu gibi— onların içine ne denli girebileceğimize, kimsenin bize göre önceden biçimlendirip kimsenin bize göre hazırlayıp isim vermediği bu insanlar arasında başımızın çaresine nasıl bakacağımıza kendi kendimize karar vermek zorunda kalıyoruz.

Şimdi artık, isim düşüncesinin aklıma ilk kez Proust'un **Yitik Zaman Peşinde**'sini okurken geldiğini söyleme zamanı geldi. İsimlerin nasıl ele alındığına, onların nasıl işlendiğine, onların yoğunluk ve saydamlıklarına ondan daha iyi dikkat çeken bir kitap yok. Dahası, Proust'un teker teker isimlerinin izini sürdüğümüzde, isimlerin neden böyle bir ışık saçma gücüne sahip olduklarını, ya da onların neden daha baştan ölü doğduklarını anlıyorsunuz. Çünkü yalnızca ünlü isimlerle dolu bir mezarlık bırakmamış Proust bize, aynı zamanda isimleri ve isimleri nasıl yaşantıladığını romanın bir konusu haline getirmiş. Söylenecek her şeyi söylemiş isimlere ilişkin ve her iki yönden de etkili olmuş: önce taç takmış isimlerinin başına, onları büyülü bir ışığın içine sokmuş, yıkmış ve silmiş sonra; onlara anlam yüklemiş, anlamla doyurmuş, boşluklarını kanıtlamış aynı anda, boş kabuklar olarak fırlatıp atmış elinden onları, bir malın gaspı olarak onlara damgasını vurmuş.

V.
ÜTOPYA OLARAK YAZIN

Sayın konuklar,
Yazın üzerine yapılan bir konuşmayı dinlemek için olmasa da, benim de üniversite sıralarında oturmamın üzerinden çok uzun bir zaman geçmedi— ne var ki, bütün düşünce ve umutların yazma düşüncesinde odaklaştığı bir dönemde, yazmak ve yazmak ve yazmak dışında bir şey istemeyen genç bir insan olarak kulağıma ara sıra çalınan şeyler, duyduğum tepkiyi yalnızca güçlendirmeye yaramıştı. Bilimin ele aldığı biçimde yazma karşı duyulan tepkiye, budalalıklardan sadece biri olarak bakılabilir. Ama yazın eğitiminin yazarlar için gerekli ve önemli olmadığını biliyorsunuz; tüccarlarla gezginler, doktorlarla ıslahevi tutukluları, mühendisler, dandy'ler, gazeteci, dahası profesörler bile yazınsal alanda başarılı olmuşlardır.
Karşımıza hiç durmadan çıkan bu belirsiz yazın sözcüğü, açık seçik gibi görünen bir şeyi kapsamaya hazır bu tanımlama, yalnızca bilim tarafından yüzlerce kere evrilip çevrilmekle kalmamış, yazarların da, ara sıra ele avuca sığmaz bir biçimde kendilerine özgü kullandıkları ana sözcüklerden biri olmuş. Kesin olan bir şey var ki, o da, yazma dahil sayılama-

ma, ya da günün birinde ona artık dahil tutulmama düşüncesi, bir yazar için, idam kararı denli korkunç bir düşüncedir. 'Yazın' tarikatına girebilmek için, kendine bunu itiraf etmese bile, hiç durmadan cilve yapar yazar, onu sürekli oturma izni hiç bir zaman vaad edilmese de — bunu umar ve umudunu yitirmez.

Bu anahtar sözcüğün ne demek olduğunu, hangi kapıyı açarak gözlerimizin önüne hangi ülkeyi serdiğini konuşmak gereksiz bile gelebilir; yazının ne demek olduğunu biliyoruz ya, Alman yazını örneğin, Avrupa yazını ve dünya yazını. Bir kereliğine olsun, Alman ülkelerinde 'edebi' ve 'edebiyat' sözcüklerinin sınırlandırılarak hor görüldüğünü, dahası küfür olarak kullanıldığını ('Edebiyatçı işte' sözü ile onu değerden düşürmeyi neredeyse başarmışlar) ve burada, 'ne edebiyat', 'yine edebiyat parçalamış!' dendiğini görmezliğe gelelim. Daha çok 'şaireneliği' ve 'yaratıcılığı' seviyorlar burada, ama bu sözcük kullanımıyla hoş olmayan coşkular vurgulandığı için, onları bir kenara bırakıp, belli bir konuyu tanımlayan bir sözcük olarak yazın sözcüğüne geri dönmek istiyorum. Nedir ama bu konu? Tüm yapıtların bir toplamı mıdır yazın, yoksa o yapıtları bırakın kişilerin toplamı mı? Hangi yapıtların? Yalnızca göze çarpan büyük yapıtların mı? Kim onların göze çarpan yapıtlar olduğunu saptamış? Hangi yazarların? Yapıtları bugüne kadar kalmış olan kişilerin mi yalnız; kalmışlarsa, kimin için kalmış o kitaplar? Yazına bir kez dahil edilen bir şey, kim ve ne olursa olsun, değişmez bir yer mi almış? Ve bu miras, yazın tarihinin gözü gibi koruduğu bu sonsuz şiirsellik hazinesi denen birikim, bu sadakatli sevgiye, onu yeniden canlandırmaya değer mi? İnsan ruhunun al-

tın değerindeki bu hazinesi sahici mi, arasından kararanı çıkmıyor, vurunca içi boş gelmiyor mu? Altından olan her şey, o inanılmaz değer değişikliklerine bağımlı değil mi? —Hocalarınız Goethe'nin, Schiller'in kaç kez tahtlarından olduğunu, romantiklerin, doğalcıların, simgecilerin değerden nasıl düştüğünü size daha iyi anlatacaklardır. Bir yazarın kaç kez küçümsenip, alkışlanıp, unutulup yeniden canlandığını — ustaların hangi yapıtlarının layığıyla övülüp layığıyla ihmal edildiğini. Ve bizler de bu sürecin tam orta yerinde duruyor, bizler de küçümsüyor, yeniden değerlendiriyor, ve yazına bir yandan dokunulmaz bir şey gibi bakarken öte yandan bir ülkü imgesine benzeyene değin onunla uğraşıp duruyoruz.

Ama yapıtlardan oluşan bir kanıt dizisi, yazının varolduğunu gösteriyor. Örneğin Alman yazınını ele aldığımızda —ama duraksıyoruz işte birden, izlememiz gereken çizgi Merseburg afsun dualarından başlıyor— evet, onlardan nereye kadar sürüyor? Duraksıyoruz, çünkü, işin aslına bakarsanız, kesintisiz bir yazına sahip olduğumuz söylenemez, geleneksiz diyorlar yazınımıza, yazından anlaşılan şeyin gözlemlenip algılanması için getirilebilecek en son örnekmiş, Alman yazını. En azından Fransız ve İngiliz yazını ile karşılaştırılınca öyleymiş. Alışageldik düşünme biçimlerini terketmediğimiz sürece bu söylenende doğruluk payı yok değil. Ama uzaktan bakınca oysa, yazından anlaşılan şeye Fransız ya da İngiliz yazınının neden daha uygun olacağını kavramamıza olanak yok. Ama ne anlaşılıyor yazından? Kişinin kendine göre düzeltip oluşturduğu, bazı olguları tutarak bazı olguları attığı bir ülkü imgesi.

Çevremize, varolan düşünce ve kurallara şöyle bir

bakalım önce. Çok ilginç deneyimler edinebiliriz böylelikle her gün, örneğin arkadaş konuşmalarında. Resim üzerine yapılan bir konuşmada Giotto'nun, Kandinski'nin, Pollack'ın isimlerini duyabilirsiniz ama aynı konuşmada, aynı ses tonu ile Raffael'den söz etmeye çekinilecektir. Konuk gittiğimiz evin plaklarını şöyle bir gözden geçirdiğimizde, Bach, biraz barok müziği, Schânberg ve Webern bulabilirsiniz de aynı seçkide Çaykovski'ye rastlayamazsınız. İddialı yazın tartışmalarında kulağınıza Joyce, Faulkner, Homer ve Cicero çalınsa da Eichendorff ya da Stifter'in isimleri geçtiğinde tehlike çanları çalmaya başlayabilir. Uydurulmuş nükteler değil bunlar; onlara her gün tanık olduğumuz gibi, onların oluşmasına neden de oluyoruz. Çünkü bir yandan yazına ve öteki sanat dallarına ilişkin adil ve resmi bir tarihi eser koruyuculuğunu yapıyorsak da, öte yandan yazının ve öteki sanat dallarının kimi bölümlerini tümüyle sınırdışı eden gayrıresmi bir terör de uyguluyoruz. Her zaman uygulanan bir terör bu üstelik, onun bilincinde olmak da bir işe yaramıyor; zorunlu olarak biz de bu terör eylemlerine katılıyoruz, çünkü yazının bir bölümünden aldığımız zevk, öteki bölümünü yadsımamızı gerektiriyor; yaptığımız bu haksızlıkla yazını ülkülerimize göre yönlendirerek, onu ayakta tutuyoruz. Yani **bizim** bugünkü eski ve yeni yarı-tanrılarımızın da belki yakın bir gelecekte devrilerek onların da bir süreliğine istifa etmeleri gerekecek, belki bizim attığımız adımlar ve bizim anladığımız anlamda yeni uğruna verdiğimiz savaşım, başka yeni savaşımlara yol açacak. Burada bulunduğumuz sürece, —ki bulunduğu yerde doğru düşündüğüne inanır insan—, umurumuzda değil.
Böylece yazın, hazır bulduğumuz ve artık geçmişte

kalan şeylerin biriktiği bir parça bohçası olmasına karşın ve öyle bir bohça olduğu için, kendi özlem birikimimize göre donattığımız bir umudu ve dileği dile getirir her zaman-bilinmeyen sınırlarla ileriye yönelik bir ülkedir. Özlemimiz, bugüne değin dil sayesinde oluşmuş olan her şeyin, henüz dile getirilmemiş olan şeylere de katılmasını sağlar; bazı olağanüstü metinlere karşı duyduğumuz hayranlık ise üzerinde ileride kazanılacak olan şeyleri de okuduğumuz bakir beyaz sayfaya karşı duyduğumuz hayranlıktır aslında. Her büyük yapıtta, bu ister **Don Kişot** ister **İlahi Komedya** olsun, bizler için solmuş, bozulmuş bir şeyler, ama onlara bugün de şans tanıyarak, bugün de okuyarak ve yarın da okumak isteyerek gidermeye çalıştığımız bir eksiklik vardır —öyle büyük bir eksiklik ki, yazma bir ütopya gibi bakabilmemiz için bizi yüreklendirir.

Yazın üzerine varılabilecek nesnel bir yargı olmadığı için, bilimin içinde bulunduğu sıkıntı ne büyük olmalı; nesnellik yerine, canlı bir yargıya varabiliyoruz yazın üzerine, böylesi sonuçlara yol açan canlı bir yargıya. Yaşamamız süresince bir yazara ilişkin vardığımız yargıyı bir kaç kez değiştiriyoruz. Yirmi yaşındayken bir alay ile üstesinden geliyor, bizimle ilgisi olmayan alçıdan bir figüre benzetiyor, otuz yaşında değerini kavrıyor, aradan bir on yıl daha geçtikten sonra ise duyduğumuz ilgiyi yitirmiş, yeni kuşkular besler ve hoşgörüsüzleşmiş oluyoruz. Ya da tersine, önce deha diyor, sonra bizi hayal kırıklığına uğratan basmakalıplığını keşfediyor, ondan umudu kesiyoruz. Saygısız ve acımasızız, ama böyle olmadığımız zaman, olsa olsa ilgisiz olabiliriz. Şu ya da bu yanını ele alarak örnek olarak anlatabileceğimiz ama onları örneklemek istediğimizde yadsımamız

gereken yazarlar ile çağlar buluyoruz her zaman yoksa bize engel olan başka çağlar ve başka yazarlarla karşılaşıyoruz. Yapıtlar sanki yalnızca bizlere bir şeyler kanıtlamak için varolmuşcasına onları galip çıkararak ya da sürgüne yollayarak alıntılayıp duruyoruz. Onların bu değişen başarıları ya da başarısızlıkları, bizim içinde bulunduğumuz yapılanmadan çok, zamanın içinde bulunduğu yapılanma ile ilgili. Bu yapılanma tarihinin bugüne değin kimse tarafından yazılmamış olmasına karşın, sanki yazın doğruyu, yalnızca doğruyu söyleme yemini etmiş kişilerin —yani okurların, eleştirmenlerin ve bilimcilerin— ulaşabildikleri ve oybirliği ile kapattıkları bir dosya imişcesine, eleştirel-güzelduyusal açıdan düzenlenerek, yazın tarihi yazılmaya devam ediliyor. Ama tamamlanmamış bir şeydir yazın, eskisi olduğu gibi yenisi de öyledir, dahası diğer tüm alanlardan —yeni bilgilerin eskileri içererek açtığı bilimlerden— daha az tamamlanmıştır, çünkü geçmişin tüm ağırlığı ile günümüzü zorlar. İçinden geçtiği tüm zamanlardan aldığı güç ve edindiği eski ve yeni, güçlü bilgileriyle üzerimize doğru yürüyerek zamanımızın eşiğine yaslanır ve yapıtlarından hiç birinin **tarihlendirilmek**, yani **zararsız kılınmak** istemediği gerçeğini gösterir. Tersine, böylece yazın yapıtlarının kesin kararlarla kesin değerlendirmelerden ve düzenlemelerden kaçınmak için gereken bütün koşullara sahip olduğunu anlarız.

Yapıtların içerdiği bu koşullara, 'ütopik' demeye çalışacağız.

Eğer yapıtlar bu ütopik koşulları içermeselerdi, bizim bütün katılımımıza karşın bir mezarlığa dönüşürdü yazın. Yalnızca çelenkler koyardık artık mezarının üstüne. O zaman varolan her yapıtın yerini

bir başkası alır, onun eksikliklerini gidererek onu mezara gömmüş olurdu.

Anıtkabirlere gereksindiği yok oysa yazının, ölümlerden, cennetten, kurtuluşlardan bir şey anladığı yok, onun bildiği tek şey, **etki uyandıracak en güçlü** ereğe sahip olmak, hem bugün, hem yarın.

Bugün Fransa'da, kendine 'Alitterature conteınporaine' diyen ve yazarların yazından kaçınarak, yazını ya da o-yazında-olma-durumu'nu yadsıdıklarını savunmaya çalışan bir kitabın yayımlanmasının da bu duruma getirebileceği bir değişiklik yok. Bunlar, yazın ile şairanelik arasında yapılmaya çalışılan o duygusal ve Alman ayırma çabalarından biraz farklı ele alınması gereken ayrımlar; gerçi bu kitabın yazarının, Claude Mauriac'ın ne demek istediğini çok iyi anlıyorsak da, bir yapıtın 'yazındışı' kalmak ya da yazına girmek istemesine karşın, onun bir yazın yapıtına dönüşüp dönüşmemesi çok önemli bir konu değil.

Karşı-yazın ülküsü de yazına dahil çünkü; üstelik bu karşı-yazın ülküsü, yazının kendinden çok onun o an içinde bulunduğu yazınsal ve toplumsal duruma ve böylelikle sanatçıların zorunlu başkaldırılarına açıklık getirmeye yarıyor; bir karşı-yazın da her zaman yazının içinde oluşur. Ama ne olduğunu kendi açıklayamayan ve ne olduğu ve olması gerektiği ona buyurulan bu yazın — onun çevresini nasıl çizebilir, ona nasıl yaklaşabiliriz? Yolumuzdan sapıp, engeller aşmayı göze alarak belki.

Hani o hain romanı yok mu Flaubert'in, **Bouvard ve Pecuchet,** işte bilgiye susamış o iki yazarın yazınla koyuldukları serüven, bizim serüvenimizin de bütün gülünçlüğünü içeriyor. Kesinlik peşine düşen bu iki bonhommes'un, **Bouvard ve Pecuchet**'nin yollarında,

insan bilgisinin belirsizliğini keşfetmeleri, onları yalnızca gülünç düşürmekle kalmayıp, bizim acı-yoldaşlarımıza dönüştürüyor. Çünkü **Bouvard ve Pecuchet'** nin rol aldığı o traji-komedi, aynı zamanda bütün bilimin traji-komedisini de içeriyor. Yazınsal yapıtları okuyarak işin içinden çıkamadıkları için doğru yol göstermesi umuduyla kaçışı, bilimde arıyorlar. Pecuchet'nin aklına iyi bir fikir geliyor:

«Bütün güçlük, kuralları tanımamalarından kaynaklanıyordu.

Ve böylece d'Aubignac'ın **Pratique du Theatre**'sini ve daha başka, daha az eskimiş yapıtları incelediler.

Önemli sorulara parmak basıyorlardı bu yapıtlarda: komedilerde mısraya izin verilebilir mi; trajedi, öyküsünü çağdaş tarihten alarak ona konulan sınırları aşmış olmuyor mu; kahramanlar erdemli olabilir mi; burada izin verilebilecek türden suçlar hangileridir; ürkütücülük ne dereceye kadar serbesttir; bütün ayrıntıların hepsi ortak bir amaca yönelik olmalı ve ilgiyi arttırmalıdır; ve sonuç başlangıca uymalıdır, pek tabii.

'Beni kıskıvrak yakalamanın yöntemini bulun' demiş Boileau.

Ama o yöntemler nasıl bulunur?

'Konuşmalarınızın hepsinde coşkun tutku, yüreğe seslenmeli, onu yakalamalı ve ısıtmalı'

İyi ama, yürek nasıl ısıtılır?

Yalnızca kurallar yetmiyor demek ki: dehadan vazgeçilemiyor. Ama deha da yetmiyor. Academie Française'in görüşüne göre Corneille, tiyatrodan hiç bir şey anlamıyor, Geoffrey, Voltaire'e çamur atıyor, Sublingny, Racine'le alay ediyor. Shakespeare'in adı geçince öfkesinden köpürüyor Le Harpe.

Eski eleştiri midelerini bulandırdı.»
Ve ileride:
«...Önce düzyazı ile ilgilenmeliyiz, dedi Bouvard. Özellikle klasikler öneriliyor. Onlarla kendimizi yetiştirmeliyiz. Ama onların hepsinin de kusurları var, yalnızca üsluba değil, dile de aykırı davranmışlar.
Böyle bir iddia, Bouvard ve Pecuchet üzerindeki etkisini gösterdi ve dilbilgisi çalışmaya başladılar.»
«Haybeye dilbilgiciler arasında birlik aranıyor. Birinin doğru bulduğunu öteki yanlış buluyor. Bir yandan sonuçlarını gözardı ettikleri ilkeler öne sürüp duruyor, öte yandan ilkelerini yadsıdıkları sonuçları doğru gösteriyorlar, bir yandan sırtlarını geleneğe dayarken, öte yandan ustaları eleştirerek onlardan uzaklaşıyor ve tuhaf bilgiçlikler taslıyorlar.

Ve böylece şu sonuca vardılar: sözdizim bir hayal, dilbilgisi yanılsamadır.» Ama belki de güzelduyu denilen bilim dalı ile bir sonuca varacaklardı.
«Bir dost.. felsefe profesörü, bu konuyla ilgili bir dizi kitap yolladı.

Herkes kendi kendine çalışıyor, sonra birbirlerine düşüncelerini aktarıyorlardı.

Herşeyden önce, güzel nedir?

Schelling'e sorarsanız, sonluluk içinde kendini dile getirebilen bir sonsuzluk; Reid'a göre gizli kalan bir özellik; Jouffrey için bölünmesi olanaksız bir şey; de Maistre için, erdemin hoşuna giden her şey; peder Andre'ye göre ise, akılcı olan şey. Demek ki güzelin çeşitli türleri vardı....»

Ondan sonra yücelik ile uğraştılar:

«Bazı şeyler kendiliğinden yücedirler: bir selin uğultusu, koyu karanlık, fırtınanın devirdiği bir ağaç, in-

san karakteri, yendiği zaman güzel, savaşırken yücedir.

'Şimdi anlamaya başlıyorum', dedi Bouvard, 'güzel, güzel olandır ve yüce, Çok güzel olandır — ama onları birbirlerinden nasıl ayıracağız?'

'Önsezi ile', dedi Pecuchet.

'Önsezi nereden gelir?'

'Beğeniden.'

'Beğeni nedir?'

Tanımlanıyor: özel bir ayırdetme yetisi, çabuk varılan bir yargı, bazı ilişkileri anlama konusundaki üstünlük.

Kısacası, beğeni beğenidir — ama ona nasıl ulaşılacağını kimse söylemiyor.»

Ama gerçekte nelerle karşılaşmış yazın, feleğin ve yöntemlerin hangi darbelerini yiye yiye bize kadar ulaşmış? Hiç de boş bir soru değil bu, çünkü başına gelenlerden bize değin taşıdığı bir şeyler oluyor hep.

19. yüzyıldan bu yana yazılıyor yazın **tarihi,** romantizmden bu yana; o zamanlar, tarih öğrenimini bir vatanseverlik görevi olarak üstlendiler. Ulusal yazın kılı kırk yaran bir biçimde kayda geçirildi, ve her zaman olmasa bile bu ulusal gurur, resmi tarihçilerin sık sık, uzun zaman dilimleri boyunca yazın adına hiç bir şeyle karşılaşmadıklarını görmelerine engel oldu. Bütün olmayan bir şeyin bu güven uyandıran bütüncül tasarımları, ulusal coşkunun doğurduğu bu kötü temellendirilmiş iyimser ülkü imgesi, daha uzun süre okul kitaplarımızda etkisini sürdürdü. Ve yazının bu soysuzlaşmış yazımı, 20. yüzyıl Almanya'sında bir kere daha beklenmedik ve umulmadık meyveler verdi. Ama 19. yüzyıl başlarında Goethe, etkisi-

ni daha mutlu bir biçimde sürdüren bir tanımlama bulabilmişti:

«Şiirin insanların paylaştıkları ortak bir hazine olduğunu ve her yerde, her çağda, yüzlerce, binlerce insanda kendini görünür kıldığını giderek daha iyi anlıyorum. Bütün fark, kiminin bu işi daha iyi başarmasında, ötekilerden daha uzun süre doruklarda tutunabilmesinde, o kadar.»

Ve daha sonra, Eckermann'a yazıyor ki:

«Ulusal edebiyat, çok önem taşımıyor bugün, çağımız dünya edebiyatı çağı, herkes bu çağı hızlandırmak için elinden geleni yapmalı. Ancak, yabancı edebiyatı değerlendirirken, özel olduğu için tek birinde karar kılıp, bunu örnek diye ele almamak gerek. Çin'e, Sırblara özgü olanı, ya da Calderon'u, Nibelungen'i özel olarak nitelememeliyiz. Örnek arama gereksinimimizde yapıtlarında daima güzel insanın betimlendiği eski Greklere geri dönmeliyiz. Geri kalanı ise yalnızca tarihselliği içinde gözlemleyip, bu tarihsellik içindeki iyi'yi olabildiğince benimsemeliyiz.»

Bu tanımlamanın başı bize ne denli kusursuz görünürse görünsün — kalıcı örneklere karşı duyulan o canlı istek ve Greklerdeki örneğin açıklanmasıyla beraber her şeye tarihsellik içinde bakma çağrısı, yani yazınla nasıl bir ilişkiye gireceğimize ilişkin bize verilen bu yönerge, bize kadar ulaşmış olan yönergelerin çoğu gibi, zaman tarafından oldukça büyük bir hasara uğramış. Oysa, örnek alınacak bir şeyi bir kökene değin geri götürme isteğinin içinde, bir şeyleri ileriye yönelik kurma isteği; ne yaparsak yapalım erişemeyeceğimiz bir ölçü yerine ölçüsüzlük yatar.

Böyle ya da benzeri tanrısal cümleleri kölece kabul

etmek nasılsa uzak bize. Yeni bir şekilde kavrayabilirsek ama bu cümleleri, ufukta yeni bir yer kaplayabilirler. Goethe'nin Grek'leri o zaman bir gizyazı olarak anlaşılabilirler.

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına değin insanlara onları teker teker gözden geçirecek zamanı bırakacak kadar yavaş ilerleyen ve böylece etkili olabilen ölçütlerin, görüşlerin değişimi, 20. yüzyılda yerini ölçütlerin önceden düşünülmesi olanaksız bir hızla ve tedirginlikle yükselişine bıraktı.

Bunun nedenlerinden biri, Jacob Burckhardt'ın **Dünya Tarihine İlişkin Gözlemler** isimli kitabında bu duruma ilişkin saptadığı gibi:

«Yeni yazının yazgısı, yazın tarihinin bütün çağların ve halkların yazınına olan bilinçli yaklaşımıdır.»

Bize 19. yüzyılın yaptığı bu kaçınılmaz bağış, bizi önceki kuşaklara oranla zenginleştirmiş olsa bile, her türlü çağrışım karşısında daha savunmasız, daha dengesiz, daha sallantılı yaptı. Çünkü Afrika'ya dek bütün halkların yazınını bilmek bir yana, bütün dilbilgilerinin, yazın kuramlarının, güzelduyu kuramlarının, retoriklerin, yazının bütün biçim ve kural olasılıklarının varoluşundan da haberdarız. Çünkü yazındaki olgulara birer kuram eşlik ediyor sürekli ya da zaten kuram olmuş oluyor onlar; yaptıklarının karşısında gerekirlilikler yer alıyor, onları yönlenmek isteyen ve yönlendiren, bir yönlendirme-düşü olarak yazından kaynaklanmasına karşın ona zarar verecek ya da artık ulaşamayacak denli onu aşmış oln yaptırımlar yer alıyor.

Hepimiz yazını, ve onunla bir şeyleri kanıtlamak istiyoruz. Felsefe, ruhbilim ve bütün bilim dalları onun üzerine çullanarak onu bir takım kurallara, ko-

şullara ve vahiylere zorluyorlar; o da, —Herkes ve hiç kimse uğruna— bugün onlara uyarak yarın yine karşı çıkıyor. Yazın tarihçileri, artık buna iyice alıştık, —onu zaman dilimlerine ayırarak, eski, orta ve yeni çağ diye farklı renkler veriyorlar. Yazın eleştirisi ve felsefî yazınbilim onun metafizik ve ahlaki sorunlarına aydınlık getiriyorlar— ama başka bir yere dayandığı olmuştu yazınbilimin, toplumbilimden, ruh çözümlemesinden ve sanat tarihinden de yardım görmüştü; böylesi geniş işte oyun alanı. Yazının biçem süreçleri araştırılıyor; özü irdeleniyor ve ondan varoluşsal bir verim bekleniyor Bu dolambaçlı bahçede çıkılan gezintide yazarların elinde bulunan ayrıntı bilgisi yeterli gelmediğinden, başka birinden yardım istememe izin verin; büyük bilim adamlarımızdan birinden. **Avrupa Edebiyatı ve Latin Ortaçağı** adlı kitabının önsözünde, çağdaş yazınbilim ve onun bazı yönleri üzerine Ernst Robert Curtius şunları yazıyor:

«O (çağdaş edebiyat bilimi), 'düşünce tarihi' olma isteğinde. Sanat tarihine dayanan yönü, 'sanatların karşılıklı etkileri ve aydınlatmaları' denilen o son derece kuşku uyandıran ilkeden hareket ederek olayları son derece amatörce bir biçimde bulanıklaştırıyor. Sonra yavaş yavaş, üslupların sanat tarihsel açıdan birbirini izleyen devrelerini edebiyata aktarmaya koyuluyor. Edebi romantik, gotik, rönesans, barok, vs.'ye kavuşuyoruz böylece, izlenimcilik ve dışavurumculuğa varana değin. Yapılan bir 'özgörü' den sonra devirlere birer 'öz' ve birer 'insan' uygun görülüyor. 'Gotik insan' (Huizinga, onun yanına bir de 'gotik-öncesi' arkadaş vermiş), en sevilen insanlardan biri olsa bile, 'barok insan'ın ondan aşağı kalır yanı yok. Gotiğin, baroğun, vs.'nin 'öz'leri üzeri-

ne kuşkusuz birbiriyle çelişen derin fikirler öne sürülmüş. Shakespeare, rönesans mıdır, yoksa barok mu? Baudelaire izlenimci, George dışavurumcu mudur? Böyle sorunlar için fazlasıyla düşünce gücü sarfedilmiş. Üslup devirlerine bir de Wölfflin'in sanat tarihsel 'anakavramları' katılıyor. Orada ise bir 'açık', bir de 'kapalı' biçim ile karşılaşıyoruz. Sonuçta Goethe'nin **Faust**'u açık, Valery'ninki kapalı mıdır? Müteredditd soru: acaba Karl Joel'in büyük bir düşünce yeteneği ve önemli tarihsel araştırmaları sonucu vardığı 'bağlayıcı' ve 'çözülen' türden yüzyıllar var mıdır gerçekten? (Hepsinin de kendilerine özgü bir 'laik ruh'ları var.) Yeni çağda çift rakamlı yüzyıllar (14., 16., 18., görünüşe bakılırsa 20. de) 'bağlayıcı', tek rakamlı yüzyıllar ise (13., 15., 17., 19.) 'çözülen' türdenmiş ve bu işi sonsuza değin götürebilirmişsiniz.»

Ve Curtius devam ediyor:

«Çağdaş edebiyat bilimi —yani son elli yılınki— bir hayalettir.»

Burada, aradan onbeş yıl geçtikten sonra okuyan sizler, kendinizi hala aynı durumda mı buluyorsunuz, bilmiyorum, bulmadığınızı umarım; ama yazınla uğraşırken takınılan iyimserlik artık götürmüyor gibi, çünkü tarihyazımı bile karamsarlıktan alamamış kendini; 'Almanların şiirsel ulusal yazın tarihi' elimdeki eski kitap başlıklarından biri, bildiğim sonuncusu ise, 'Trajik yazın tarihi'. Ama neden böyle esirgiyor araştırmalardan yazın kendini, onu ele almak istediğimizde neden avucumuza sığmıyor, bunun sorumlusu araştırmacılar ve eleştiri olamaz yalnızca. Çelişkili yargıların tek suçlusu onlar olamazlar. Zamanın değişen tutumu ile bizlerden kaynaklanmayan, başka bir neden daha aramalıyız.

Ama o iki zavallı deli Bouvard ve Pecuchet gibi inanmaya hazır ve gereksinimsiz olsaydık, ki bazan öyleyiz, o zaman çeşitli konulardan elimizi eteğimizi çekerek büyük ,isimsiz bir kahkaha eşliğinde kendimizi ve bizimle beraber yazını mezara gömmemiz gerekirdi.

Oysa ne olduğunu kendi bize söyleyemeyen, varolan kötü dile yüzlerce ve binlerce yıldır karşı çıktığı için —çünkü her zaman kötü bir dile sahiptir yaşamı— o dilin karşısına bir ütopya dili, yani kendini, yazını koyarak belli eden yazın, zamanına ve içinde yaşadığı çağın diline ne denli yakın olursa olsun, sürekli o ütopya diline doğru karanlıklar içerisinde yol aldığı için övgüye layıktır — ve işte bu yüzden, yalnızca bu yüzden, insanların bir umudu ve övgüsü olmuştur. Bu umuda en bayağı ve en özenli diller bile katıldığı gibi, sözcüklerin hepsi, sözdizimleri, çağlar, imla kuralları, eğretilemeler, bizim tümüyle gerçekleştirilmesi olanaksız olan bu kendini-dile-getirme-düşünü biraz olsun gerçekleştirmiştir.

Sözlükte yazar ki: «Yazın, yazılmış olan düşünce ürünlerinin bir toplamıdır.» Ama rastlantısal ve tamamlanmamıştır bu toplam, içerdiği düşünce ise bize yalnızca yazılı halde verilmemiştir. Bütün fenerleri söndürüp ışıkları kapattığımızda bile, karanlıkta ve huzur içinde kalan yazın, kendi ışığını saçar yeniden, bu aydınlatma gücüne sahiptir onun gerçek ürünleri. Sanatta kusursuzluğa erişerek tamamlanacak dediğimiz şeyler, bitimsiz olan tarafından harekete geçirilirler yeniden.

O yüzden, hareket ettikleri için, kendinden önce yazılmış büyük yapıtlardan korkmaz yazar; oysa erişilmez ve aşılmaz bir şey denli büyük olsalardı, ürkütmeleri gerekirdi. Ve burada ya da başka yerde

daha büyükleri tarafından aşılacak başarılar söz konusu olsaydı eğer, yazarları yine korkutmaları gerekirdi: bugün henüz olmadıkları kurbana dönüşüverirlerdi yarın. Ama bitiş çizgisi, geçme ve düşme gibi, bu tür başarılar gibi sorunların yok yazının. Ne var ki çok güçlü geçmişiyle daha baştan kaybetmeye mahkum gibi görünen bugünkü çağdaş yazın ile eskisi arasında oynanan bir karşılaşma var sanki. Geçmişin ve onunla beraber bugünün acısını çekiyor yazarlar çünkü, kendilerini ve çağdaşlarını gizliden gizliye değersiz buluyorlar.

Güncesinin bir yerinde, büyük bir dürüstlükle, kendini çok az, Dostoyevski, Flaubert gibi bir kaç yazara açtığını, ama onların arasında tek bir çağdaş yazarın bile bulunmadığını itiraf ediyor Robert Musil; hepsi yirmi ya da yüz yıl önce yazmışlar. Bu cümleden duyulan ufak bir kibir ve kin payını çıkarırsak önce, yazarların çağdaşlarını sahici ve arı nedenler yüzünden kabul edemeyeceğini anlıyor ve şaşırıyoruz. Güncenin başka bir yerinde şu notla karşılaşıyoruz: «Kim var ki bugün yazan? Ben dahil, çağdaş yazının değeri hakkında varılan bu karamsar yargı. Nedenleri: 'kurtarıcı' özlemiyle akraba olmaları.» —Ama özlemin yöneldiği bu kurtarıcı da bir özlem kişisi yalnızca, ve geriye doğru düşündüğünde Musil anımsıyor ki:

«Vergil, Dante, Homer... bir yana. Onları sevebilmek için çevrelerine duyulan sevgi ile yanılsama da gerekli.. Ama Balzac, Stendhal, vb., onların hala yaşadıklarını ve 'meslekdaş' olduklarını bir düşün. O yağcılara ve zırvalığa duyulan büyük tepki! Onları farklı yerlerde ve farklı zamanlarda yaşamış olarak düşünmediğimiz anda, hayal dünyaları birbirleriyle anlaşamazdı. Onları birbirlerine katabilir

miyiz, yoksa olanaksız mı bu? Geçmiş bir sanatçıyı onun geçmiş zamanıyla birlikte alımlayarak etkisini azaltmakta ne gibi bir sorun yatar?»

Bu notun üzerinde şu sözler düşülmüş: 'Yazın ütopyası üzerine.» Bu 'ütopya' ve 'ütopik' sözcüklerine ara sıra, yazınla aynı bağlam içinde rastlıyoruz Musil'de; bu düşünceyi sonuna kadar götürmek yerine, benim bugün yakalamaya çalıştığım ipucunu vermekle yetinmiş yalnızca. Ama eğer yazan kişiler kendilerini ütopik varlıklar olarak beyan etme yürekliliğini gösterselerdi, o zaman artık o ülkeyi, o ütopya içinde yer alabilmek için bugüne değin savaş veren ve kendini kültür, millet ve benzeri şeylerle isimlendiren o kuşku uyandırıcı ütopyayı kabul etmeleri gerekmezdi. İşte bence Hofmanstahl ve Thomas Mann için bile uzundur doğallığını yitirmiş olmak bir yana, umarsızlıkla korunması gereken eski durum buydu.

Ama durum gerçekten hiç doğal olmuş muydu? Kültürümüz bugün en önemli bayramlarda bile görünüşü kurtaramaz, yazın artık 'bir milletin düşünsel mekanı' olarak düşünülemez ve —bugün artık gerçekten olanaksız böyle bir düşünce— tersine, bizim mahsun ülkelerimizin düşünsellikten uzak mekanındaki Burada—ve—Şimdi— sürgününde yaşayan yazının, oradan geri teperek seslenmesi gerekirken; mutluluğa ulaştıran bu kültür ütopyasında verili çok daha arı bir ütopya ögesi bulunmuyor ve bizim o ütopyanın gösterdiği yönde ilerlememiz gerekmiyor mu? Çünkü kalıcı olan şu değil mi: önümüzde hazır bulduğumuz bu kötü dil ile zorlanarak, henüz gerçi yönetimi ele geçiremediğimiz, ama sezgilerimizi yöneten ve öykünmemiz gereken o öteki dilin kapılarını zorlamamız gerekmiyor mu? Bildik anlamdaki kötü

öykünmeden söz etmiyorum, anlatmak istediğim, Jacob Burckhard'ın sözünü ettiği ve bugün hoşnutluk ya da hoşnutsuzlukla tutucu eleştirinin kendine pay çıkardığı, öykünmeye ve yankıya bir yazgı gözüyle bakan türden bir öykünme de değil. Ama işte, hiç bir zaman tümüyle sahip olamayacağımız o sezilen dile öykünmekten söz ediyorum. Bir dize ya da sahnede somutlaşan, bitmemiş bir parça halinde sahibiz ona yazında; o ütopyayla karşılaştığımızda derin bir soluk alıyor ve onunla beraber dile geldiğimizi kavrıyoruz.

Yazmayı sürdürmek zorundayız.

Gerçi bu yazın sözcüğü ve yazınla, onun ne olduğu ve ondan ne anlaşıldığı ile daha çok boğuşup sıkıntı çekecek ve elimizdeki eleştirel gereçlerin güvenilmezliğinden daha çok usanacağız, bir fırsatını bularak yazının kaçıp kurtulacağı o örgü ağı bizi daha çok uğraştıracak. Ama elimizden kurtulduğuna sevinelim sonuçta yazının, hayatta kalabilmek için ve bizim de soluk aldığımız saatlerde hayatımız ona bağlı olduğu için elimizden kurtulduğuna sevinelim. Ütopya olarak yazın —ütopik varlık olarak yazar—, yapıtların ütopik koşulları—.....

Şu tireleri izleyecek soruları doğru dile getirebildiyseydik eğer, günün birinde, yazının tarihi ve onunla birlikte kendi tarihimizi yeniden yazabilirdik belki. Ama yazılı olmayan bu tarihin içinde oturan yazan kişi, çok ender bulabiliyor onu dile getiren sözcükleri, bu suskun ve gizli anlaşmanın suskun kalması umuduyla yaşamayı sürdürüyor. O yüzden anlatmaya çalıştığım şeye biçilmiş kaftan gibi gelen bir sözle bitirmeme izin verin konuşmamı, Fransız şair Rene Char'ın sözüyle:

«Bütün kanıtların yıkımına bir gelecek selamı ile yanıt verir şair.»

FRANKFURT DERSLERİ

INGEBORG BACHMANN



Dil nedir? Yeni bir yazın dili nasıl kurulur? Yazın ütopyası ne demektir? Ahlak nedır? Ahlak ile yazının bağıntıları nelerdir? Yazan ben kimdir? Tarih boyunca hangi değişimlere uğramıştır? Çağdaş yazmda yazarın konumu nedir? Bakir beyaz sayfa neden gelecekte yazılacak olan metinleri de içerir? Çağdaş yazında isimler nasıl kullanılır? Neden isimler yokolma tehlikesiyle karşı karşıyadır? - Bu sorulara yanıt vermek yerine onları irdelemeyi seçen I. Bachmann'ın 1959/60 ders yılında Frankfurt Üniversitesi'nde misafir doçent olarak verdiği derslerin bazı soruları bunlar...

KİTAP

Frankfurt Dersleri
9 789757 696063

BAĞLAM