Milan Kundera Bir Buluşma

milan kundera

bir buluşma



3. BASKI
Çeviri: ROZA HAKMEN

can deneme

MILAN KUNDERA

BİR BULUŞMA

Une rencontre, Milan Kundera
© 2009, Milan Kundera
© 2010, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Bu eserin Türkçe yayın hakları The Wylie Agency (UK) Ltd. aracılığıyla alınmıştır.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2010
3. basım: Aralık 2017, İstanbul
Bu kitabın 3. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Ayça Sezen

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Yıldız Matbaa Mücellit
Maltepe Mah. Gümüşsuyu Cad. Dalgıç İş Merkezi No: 3 Kat: 2
Topkapı-Zeytinburnu
Sertifika No: 33837

ISBN 978-975-07-3648-3

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 31730

MILAN KUNDERA

BİR BULUŞMA

DENEME

Fransızca aslından çeviren

Roza Hakmen

♥can

Milan Kundera'nın Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Ayrılık Valsi, 1988
Gülüşün ve Unutuşun Kitabı, 1988
Şaka, 1990
Saptırılmış Vasiyetler, 1995
Yavaşlık, 1995
Kimlik, 1998
Bilmemek, 2002
Gülünesi Aşklar, 2002
Ölümsüzlük, 2002
Roman Sanatı, 2002
Perde, 2006
Kayıtsızlık Şenliği, 2015
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, 2015
Yaşam Başka Yerde, 2015

MILAN KUNDERA, 1929'da Prag'da doğdu. 1967'de yayımlanan ilk romanı *Şaka* 1968'de Çekoslovak Yazarlar Birliği Ödülü'nü aldı. 1968'deki Rus işgalinden sonra Kundera, 1975'te Fransa'ya göç etti ve Fransız vatandaşlığına geçti. 1978'de *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* yayımlandığında Çekoslovak hükümeti tarafından vatandaşlıktan çıkarıldı. En çok satan kitabı *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (1984) sinemaya da uyarlandı. Yazarın Çekçe yazdığı diğer kitapları *Gülünesi Aşklar* (1968), *Yaşam Başka Yerde* (1973), *Ayrılık Valsi* (1976) ve *Ölümsüzlük*'tür (1990). Fransızca olarak yazdığı *Yavaşlık* 1995'te yayımlandı. Kundera' nın *Kimlik* adlı romanı Fransa'da 1998'de basıldı. Son romanı *Bilmemek* 2000 yılında yayımlandı. Deneme kitapları *Roman Sanatı* 1986, *Saptırılmış Vasiyetler* 1993, *Perde* 2005 ve *Bir Buluşma* 2010'da yayımlandı. Milan Kundera, karısıyla birlikte Paris'te yaşıyor.

ROZA HAKMEN, 1956'da İzmir'de doğdu. 1974'te İzmir Amerikan Kız Koleji'ni, 1979'da ODTÜ Ekonomi Bölümü'nü bitirdi. Bugüne değin, başta Oscar Wilde, Ernest Hemingway, Anthony Burgess, Mario Vargas Llosa, Marguerite Duras olmak üzere dünya edebiyatının önde gelen yazarlarının eserlerini dilimize çevirdi. Cervantes'in *Don Quijote*'sini İspanyolca aslından, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini de Fransızca aslından ilk kez eksiksiz olarak Türkçeye kazandırdı.

... düşüncelerimle anılarımı, eski (varoluşsal ve estetik) temalarımla eski aşklarımı (Rabelais, Janáček, Fellini, Malaparte) bir araya getiren bir buluşma...

İçindekiler

I. Ressamın hoyrat dokunuşu: Francis Bacon'a dair 13
II. Romanlar, varoluşsal yoklamalar 27
Komikliğin komik yokluğu 29
Ölüm ve tantana 32
Hızlanan tarihte aşk 35
Hayatın yaş dönemlerinin sırrı 38
İdil, dehşetin kızı 41
Anı baskını 43
Roman ve üreme 46
III. Kara listeler ya da Anatole France anısına serenat 49
IV. Toplu miras düşü 67
Rabelais ve sanatsevmezler üzerine konuşma 69
Beethoven'da toplu miras düşü 74
Arşi-roman, Carlos Fuentes'in doğum günü için açık mektup 77
Mirasın toplu reddi ya da Iannis Xenakis (1980'de yayımlanan metin ve 2008 tarihli iki ara nağme) 80
V. Çoklu bir buluşma kadar güzel 87
VI. Başka yerde 105
Věra Linhartová'ya göre özgürleştirici sürgün 107

Bir yabancının (Oscar Milosz) dokunulmaz yalnızlığı 110
Düşmanlık ve dostluk 113
Rabelais'ye ve rüyaları karıştıran sürrealistlere sadık 118
İki büyük bahar ve Skvoreckyler üzerine 120
Aşağıdan gülleri koklayacaksın (Ernest Breleur'ün evine son ziyaret) 125
VII. İlk aşkım 127
Bir tekbacaklının büyük yarışı 129
En nostaljik opera 134
VIII. Schönberg'in unutuluşu 143
Benim bayramım değil (1995'te, sinemanın doğuşunun yüzüncü yıldönümünü kutlamak üzere yazılan başka metinlerle birlikte Frankfurter Rundschau'da yayımlanan metin) 145
Ne kalacak senden geriye, Bertolt? 147
Schönberg'in unutuluşu 150
IX. *Can Pazarı:* bir arşi-roman 153

I

Ressamın hoyrat dokunuşu: Francis Bacon'a dair

1

Francis Bacon'ın portreleriyle otoportrelerini bir kitap halinde yayımlamayı düşünen Michel Archimbaud, bir gün bu tablolardan esinlenerek bir deneme yazmamı önerdi. Bunu ressamın bizzat istediği konusunda beni temin etti. Bir zamanlar *L'Arc* dergisinde yayımlanmış, Bacon'ın kendini tanıdığı ender yazılardan biri diye nitelediği kısa metnimi hatırlattı bana. Hiç tanışmadığım ve büyük hayranlık duyduğum bir ressamdan yıllar sonra gelen bu mesajın beni çok duygulandırdığını inkâr edemem.

L'Arc'ta yayımlanmış, Henrietta Moreas portre üçlemesiyle ilgili (daha sonra *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nın bir bölümüne esin kaynağı olan) bu metni, göç ettikten kısa bir süre sonra, 1977 civarında yazmıştım; terk ettiğim, belleğimde sorgulamalar ve gözaltı ülkesi olarak yer eden ülkeye ilişkin anılarım bende hâlâ saplantı halindeydi. Yaklaşık on sekiz yıl sonra, Bacon'ın sanatını yeniden düşünmeye ancak o eski metinle başlayabiliyorum:

2

"1972 yılıydı. Prag banliyösünde buluşmamız için ayarlanmış olan bir apartman dairesinde bir genç kızla

buluştum. Kız iki gün önce, benimle ilgili olarak bütün bir gün boyunca polis tarafından sorguya çekilmişti. Benimle gizlice buluşmak (sürekli izlendiğinden şüpheleniyordu) ve sorulan sorularla verdiği cevapları bana aktarmak istiyordu. İleride sorgulanacak olursam, benim cevaplarımın onunkilere tıpatıp uyması gerekiyordu.

Dünyayı henüz pek tanımayan, gencecik bir kızdı. Sorgu onu allak bullak etmişti, bağırsakları korkudan üç gündür sürekli hareket halindeydi. Yüzü çok solgundu, görüşmemiz sırasında ikide bir çıkıp tuvalete gidiyordu – öyle ki, görüşmemizin tamamına rezervuara dolan suyun sesi eşlik etmişti.

Onu uzun süredir tanıyordum. Zeki, esprili bir kızdı, duygularını saklamayı çok iyi becerirdi, her zaman o kadar derli toplu giyinirdi ki, elbisesi de tavırları gibi çıplaklığının en ufak bir parçasını olsun açığa çıkarmazdı. Oysa şimdi, korku ansızın koca bir bıçak gibi yarmıştı onu. Karşımda kasap çengeline asılmış bir dananın parçalanmış gövdesi gibi deşilmiş duruyordu.

Tuvalette rezervuara dolan su sesi durmak bilmiyordu; ansızın ona tecavüz etmek istedim; ne dediğimin farkındayım: sevişmek değil, tecavüz etmek. Sevecenlik istemiyordum ondan. Elimi hoyratça yüzüne bastırıp bir anda, her şeyiyle sahip olmak istiyordum ona, dayanılmaz derecede kışkırtıcı bütün karşıtlıklarıyla: hem kusursuz elbisesi hem isyan halindeki bağırsaklarıyla, hem mantığı hem korkusuyla, hem gururu hem mutsuzluğuyla. Bütün bu karşıtlıklar onun özünü içinde barındırıyormuş gibi geliyordu bana; derinlerde gizli hazineyi, altın çekirdeği, elması. Ona tek bir saniyede, hem bokuyla hem ruhunun kutsallığıyla sahip olmak istiyordum.

Ama bana dikilmiş, kaygıyla yüklü iki gözünü görüyordum (mantıklı bir çehrede iki kaygılı göz) ve gözler-

deki kaygı arttıkça arzum da daha saçma, aptalca, rezil, anlaşılmaz hale geliyor, gerçekleşmesi imkânsızlaşıyordu.

Bu arzu bütün yersizliğine ve haksızlığına rağmen bir o kadar gerçekti. Bunu inkâr edemem – Francis Bacon'ın üçlemelerine bakınca, sanki o arzuyu hatırlıyorum. Bu portrelerde ressamın bakışı çehreye hoyrat bir el gibi dokunur, özünü, derinliklerde saklı elması ele geçirmeye çalışır. Elbette derinliklerde gerçekten bir şey saklandığından emin değilizdir – ama ne olursa olsun, her birimizde bu hoyrat dokunuş, onda ve gerisinde saklı bir şeyleri bulma umuduyla başkasının çehresini inciten el hareketi mevcuttur."

3

Bacon'ın eserlerine ilişkin en iyi yorumları bizzat Bacon iki söyleşisinde yapmıştır: 1976'da Sylvester'le, 1992'de de Archimbaud'yla söyleşilerinde. Her ikisinde de Picasso'dan, özellikle kendini gerçekten yakın hissettiği tek dönem olan 1926-1932 arasındaki döneminden hayranlıkla söz eder; bu eserlerde bulduğu, "keşfedilmemiş" bir alanın açılımıdır: "'İnsan suretine' benzeyen, ama bu suretin 'tamamen çarpıtılması' olan 'organik bir biçim'" (altını ben çizdim).

Bu kısa dönemi ayıracak olursak, Picasso'nun diğer bütün eserlerinde, insan bedeni motiflerini aslına benzememekte serbest, "iki boyutlu" biçimlere dönüştüren şey, ressamın "hafif bir dokunuşudur" Bacon'da, Picasso'nun oyuncu coşkusunun yerini, varlığımız karşısında, maddi, fiziksel varlığımız karşısında bir şaşkınlık (belki de korku) alır. Ressamın bu korkuyla harekete geçen eli bir bedene, bir çehreye (eski metnimdeki ifadeyle) "onda ve gerisinde saklı bir şeyleri bulma umuduyla, hoyratça dokunur"

Peki, orada gizlenen nedir? O bedenin ya da çehrenin benliği mi? Hiç kuşkusuz, resmedilmiş her portre, modelin benliğini açığa çıkarmayı ister. Ama Bacon, her yerde benliğin kaçıp gizlenmeye başladığı dönemde yaşamaktadır. Gerçekten de, en sıradan deneyimlerimiz bile bize (özellikle ardımızda bıraktığımız hayat fazlasıyla uzadığında) çehrelerin acınacak derecede birbirine benzediğini gösterir (akıl almaz bir çığ gibi büyüyen nüfus bu duyguyu daha da artırır); çehrelerin birbirine karıştığını, birbirlerinden pek küçük, elle tutulamayan ve çoğu kez matematiksel olarak oranlarda ancak birkaç milimetreyle ifade bulan farklarla ayrıldıklarını görürüz. Buna bir de insanların birbirlerini taklit ederek hareket ettiklerini, tutumlarının istatistiksel olarak hesaplanabileceğini, fikirlerine müdahale edilebileceğini ve dolayısıyla insanın bireyden (özneden) çok bir kitlenin üyesi olduğunu anlamamızı sağlayan tarihsel deneyimimiz eklenir.

Ressamın mütecaziv eli, işte bu şüpheli zamanda, derinliklerde gizlenen benliği bulmak için modellerinin çehresine "hoyratça dokunur" Bacon'ın bu arayışında "tamamen çarpıtılan" biçimler yaşayan organizma özelliklerini asla kaybetmez; bedensel varlıklarını, tenlerini hatırlatır, "üç boyutlu" görüntülerini daima korurlar. Üstelik modellerine benzerler de! Peki ama bilinçli olarak çarpıtılmış bir portre modeline nasıl benzeyebilir? Ne var ki, portresi yapılan kişilerin fotoğrafları benzerliği kanıtlar; üçlemelere bakalım – aynı kişinin portresinin üst üste bindirilmiş üç ayrı çeşitlemesi; bu çeşitlemeler birbirinden farklıdır, aynı zamanda ortak bir noktaları vardır: "Hazine, altın çekirdek, gizli elmas", bir çehrenin benliği.

4

Başka şekilde de ifade edebilirdim: Bacon'ın portreleri, benliğin "sınırları" üzerine bir sorgulamadır. Birey çarpıtılmanın hangi ölçüsüne kadar kendi olmayı sürdürür? Sevilen bir kişi çarpıtılmanın hangi ölçüsüne kadar sevilen kişi olmayı sürdürür? Hastalıkla, delilikle, nefretle, ölümle uzaklaşan, sevilen bir çehre ne kadar zaman boyunca tanınabilir olmayı sürdürür? Bir benliğin benlik olmaktan çıktığı sınır neresidir?

5

Zihnimdeki modern sanat galerisinde Bacon'la Beckett uzun zamandır bir ikili oluşturuyordu. Sonra Archimbaud'nun söyleşisini okudum: "Beckett'la aramda benzerlik kurulmasına daima şaşırmışımdır," der Bacon. Daha sonra, "... Beckett'la Joyce'un anlatmaya çalıştığı şeyi Shakespeare'in çok daha iyi, daha doğru ve etkileyici biçimde ifade ettiğini düşünmüşümdür hep..." diye açıklar. Ve ekler: "Beckett'ın kendi sanatına ilişkin fikirlerinin, sonunda yaratısını öldürmüş olabileceğini düşünüyorum. Hem fazlasıyla sistematik hem de fazlasıyla zeki bir yanı var; belki beni öteden beri rahatsız eden de bu." Ve son olarak şöyle der: "Resimde daima çok fazla alışkanlık kalır, ne kadar eleseniz azdır, oysa Beckett'ta sık sık eleme arzusu yüzünden geriye bir şey kalmadığı ve bu hiçliğin çın çın öttüğü izlenimine kapılmışımdır..."

Bir sanatçı bir başka sanatçıdan söz ettiğinde her zaman (dolaylı, dolambaçlı olarak) kendinden söz etmektedir ve yargısı bu yüzden önemlidir. Bacon Beckett'tan söz ettiğinde bize kendi hakkında ne söylemektedir?

Sınıflandırılmak istemediğini. Sanatını klişelerden korumak istediğini.

Ayrıca: Sanki sanat tarihi içinde modern sanat kendi kıyaslanamaz değerleriyle, özerk ölçütleriyle kopuk bir dönem oluşturuyormuşçasına, gelenekle modern sanat arasına duvar ören dogmatik modernistlere direndiğini. Bacon sanat tarihini bütün olarak sahiplenir; XX. yüzyıl bizi Shakespeare'e borçlarımızdan muaf tutmaz.

Bununla da kalmaz: Sanatının basite indirgenmiş bir mesaja dönüştürülmesinden korkarak sanat hakkındaki fikirlerini fazlasıyla sistematik biçimde ifade etmekten kaçınır. Yüzyılımızın bu yarısında, bir eserle onu gören (okuyan, dinleyen) arasında önceden yorumlanmadan, medyatikleşmeden, doğrudan bir temas kurulmasını engelleyen gürültücü ve anlaşılmaz bir kuramsal gevezelik sanatı kirlettiği için, bu tehlikenin iyice arttığını bilir.

Bacon bu nedenle, eserlerinin anlamını klişe bir karamsarlığa indirgemek isteyen uzmanların kafasını karıştırmak için, her fırsatta şaşırtmacalara başvurur: Sanatıyla ilgili olarak "dehşet" kelimesini kullanmaktan kaçınır; resminde tesadüfün oynadığı rolü vurgular (çalışması sırasında ortaya çıkan tesadüfler; kazara sürülen ve bir anda tablonun konusunu bile değiştiren bir renk); herkes resimlerinin ciddiyetini yüceltirken "oyun" kelimesini kullanır ısrarla. Umutsuzluğundan söz edildiğinde karşı çıkmaz, ama kendisininkinin "neşeli bir umutsuzluk" olduğunu belirtir derhal.

6

Bacon, Beckett'la ilgili yorumunda şöyle der: "Resimde daima çok fazla alışkanlık kalır, ne kadar eleseniz azdır..." Fazla alışkanlığın anlamı şudur: ressamın keşfi, yeni bir katkısı, özgünlüğü olmayan her şey; miras, rutin, doldurma, teknik zorunluluk sayılan hazırlığa ilişkin olan her şey. Bunlar, örneğin sonatta (en büyük besteci-

lerde, Mozart'ta, Beethoven'da bile), bir temadan diğerine (çoğu kez çok geleneksel olan) bütün geçişlerdir. Hemen bütün büyük modern sanatçılar bu "doldurmalardan" kurtulmayı, alışkanlıklardan ileri gelen, doğrudan ve yalnızca öze (öze, yani sanatçının bizzat söyleyebileceği ve yalnızca onun söyleyebileceği şeye) değinmelerini engelleyen her şeyden kurtulmayı amaçlar.

Bacon için de bu geçerlidir: Resimlerinin fonu son derece yalın ve düzdür; "ne var ki" ön planda bedenler bir o kadar yoğun bir renk ve biçim çeşitliliğiyle işlenmiştir. Onun asıl ilgilendiği de bu (Shakespeare'vari) çeşitliliktir. Bu çeşitlilik (düz fonla karşıtlık oluşturan çeşitlilik) olmasa, güzellik adeta çileci bir güzellik, perhize sokulmuş, zayıflatılmış bir güzellik olurdu; oysa Bacon için önemli olan, daima ve her şeyden önce güzelliktir, güzelliğin patlamasıdır, çünkü bu kelime günümüzde kirlenmiş ve demode gibi görünse de, Bacon'ı Shakespeare'le birleştiren odur.

Resmine inatla yakıştırılan "dehşet" kelimesi işte bu yüzden kızdırır onu. Tolstoy, Leonid Andreyev ve kara öyküleri için şöyle diyordu: "Beni korkutmak istiyor, ama ben korkmuyorum." Günümüzde bizi korkutmak isteyen, ama sıkan çok fazla resim var. Korku estetik bir duyum değildir; Tolstoy'un romanlarında karşımıza çıkan dehşet asla bizi korkutma amacı gütmez; ölümcül yara almış Andrey Bolkonski'nin anestezisiz ameliyat edildiği yürek parçalayıcı sahne güzellikten yoksun değildir; tıpkı Shakespeare'in hiçbir sahnesinin güzellikten yoksun olmadığı, tıpkı Bacon'ın hiçbir tablosunun güzellikten yoksun olmadığı gibi.

Kasap dükkânları dehşetengizdir, ama Bacon onlardan söz ettiğinde, "bir ressam için, etin renginin müthiş güzelliğini" barındırdıklarını belirtmeyi ihmal etmez.

7

Bacon'ın onca çekincesine rağmen onu Beckett'a yakın görmekten kendimi alamayışımın sebebi nedir?

Her ikisi de kendi sanat dallarının tarihinde aşağı yukarı aynı noktadadırlar. Yani biri tiyatro sanatının, diğeri de resim tarihinin son döneminde. Çünkü Bacon, dili hâlâ yağlıboya ve fırça olan son ressamlardan biridir. Beckett da, temeli hâlâ yazarın metni olan oyunlar yazmıştır. Ondan sonra, tiyatronun hâlâ varlığını sürdürdüğü doğrudur, hatta belki gelişmeye de devam etmektedir, ama bu gelişmeyi esinleyen, yenileyen ve sağlayan, oyun yazarlarının metinleri değildir artık.

Modern sanat tarihinde Bacon ve Beckett, yolu açanlar değil, kapatanlardır. Hangi çağdaş ressamların kendisi için önemli olduğunu soran Archimbaud'ya Bacon şu cevabı verir: "Picasso'dan sonra pek bilemiyorum. Şu anda Kraliyet Akademisi'nde bir pop sanatı sergisi var [...] İnsan bütün bu tabloları bir arada gördüğünde hiçbir şey görmemiş oluyor. Bence bir şey yok içinde, içi boş, bomboş." Peki ya Warhol? " Benim için önemli değil." Ya soyut sanat? Yo hayır, hoşlanmıyor ondan.

"Picasso'dan sonra pek bilemiyorum." Konuşması bir yetimi hatırlatır. Yetimdir zaten. Hayatında, somut anlamda da öyledir: Yolu açanlar meslektaşlarla, yorumcularla, hayranlarla, taraftarlarla, yoldaşlarla, enikonu bir çeteyle çevriliydiler. Oysa Bacon yalnızdır. Tıpkı Beckett gibi. Sylvester'le söyleşisinde şöyle der: "Birlikte çalışan birçok sanatçıdan biri olmak daha heyecanlı olurdu bence [...] İnsanın konuşabileceği biri olması çok hoş olurdu. Günümüzde konuşulabilecek hiç kimse yok."

Çünkü onların kapıyı kapatan modernizmi, çevrelerindeki modernizmle, sanat pazarlamasının lanse ettiği "modaların modernizmiyle" bağdaşmaz. (Sylvester: "So-

yut tablolar biçim düzenlemesinden başka bir şey değilse, bazen tıpkı figüratif eserler gibi bu tablolardan da derinden etkilenen benim gibi kişiler olmasını nasıl açıklıyorsunuz?" Bacon: "Modayla.") Büyük modernizm akımının kapısının kapanmakta olduğu dönemde modern olmak, Picasso zamanında modern olmaktan çok farklıdır. Bacon tecrit edilmiştir ("konuşulabilecek hiç kimse yok"); hem geçmişten hem de gelecekten tecrit edilmiştir.

8

Bacon gibi Beckett da dünyanın ve sanatın geleceği konusunda hayallere kapılmıyordu. Hayallerin sona erdiği bu zamanda her ikisinde de aynı ilginç ve anlamlı tepkiyle karşılaşıyoruz: Savaşlar, devrimler ve bunların başarısızlıkla sonuçlanmaları, katliamlar, demokratik sahtekârlık, bütün bu konular eserlerinde yer almaz. Ionesco *Gergedan*'da hâlâ önemli siyasal sorunlarla ilgileniyordu. Beckett'ta böyle bir şey yoktur. Picasso hâlâ *Kore'de Katliam*'ı resmediyordu. Bacon'da düşünülmeyecek bir konu. Bir uygarlığın sonu yaşanırken (Beckett ve Bacon'ın yaşadığı ya da yaşadıklarını düşündükleri şekilde), son acımasız yüzleşme bir toplumla, bir devletle, bir siyasetle yüzleşme değil, insanın fizyolojik maddiyetiyle yüzleşmedir. Bu nedenle bir zamanlar içinde etiğin, dinin, hatta Batı tarihinin tamamını barındıran muazzam *Çarmıha Geriliş* konusu bile, Bacon'da salt fizyolojik bir skandala dönüşür. "Mezbahalara, ete ilişkin görüntüler beni öteden beri etkilemiştir; benim nazarımda bunlar Çarmıha Geriliş'le yakından ilişkilidir. Kesimden hemen önce çekilmiş olağanüstü hayvan fotoğrafları vardır. Bir de ölümün kokusu..."

Çarmıha çivilenmiş İsa'yla mezbahalar ve hayvanların korkusu arasında bağlantı kurmak küfür gibi gelebi-

lir. Ama Bacon inançsızdır, onun düşüncesinde küfre yer yoktur; onun nazarında "insanoğlu anlamdan yoksun bir varlık, bir tesadüf olduğunu, oyunu sonuna kadar nedensiz oynamak zorunda olduğunu kavramaktadır şimdi" Bu açıdan bakıldığında, İsa oyunu sonuna kadar nedensiz oynamış olan tesadüftür. Çarmıh ise sonuna kadar nedensiz oynanan oyunun sonudur.

Hayır, küfür değil; bilinçli, üzgün, düşünceli ve öze nüfuz etmeye çalışan bir bakıştır daha ziyade. Bütün toplumsal hayaller uçup gittiğinde, insanoğlu "dinsel ihtimallerin... kendisi için tamamen geçersizleştiğini" gördüğünde, öze ilişkin ne çıkar ortaya? Beden. Görünür, acıklı ve somut, yegâne *ecce homo*. Çünkü "hiç kuşku yok, biz de etiz, fiilen kasaplık hayvanız. Kasaba her gittiğimde, hayvanın yerinde kendimin olmayışını şaşırtıcı bulurum."

Bu, ne karamsarlıktır ne de umutsuzluk; yalnızca görünür bir gerçektir, ama genelde bizi düşleriyle, heyecanlarıyla, projeleriyle, yanılsamalarıyla, mücadeleleriyle, davalarıyla, dinleriyle, ideolojileriyle, tutkularıyla kör eden bir topluluğa ait oluşumuz yüzünden perdelenen bir gerçektir. Sonra bir gün perde çekilir ve bedenle yüz yüze kalırız, bedenin insafına kalırız; tıpkı sorgulama şokunun ardından üç dakikada bir tuvalete giden Praglı genç kız gibi. O artık korkuya, bağırsaklarının gazabına ve benim Bacon'ın 1976 tarihli *Küvet Yanındaki Kişi*'sine ya da 1973 tarihli *Triptik*'ine baktığım zaman işittiğim su sesi gibi, rezervuara aktığını işittiği su sesine indirgenmişti. Praglı genç kız artık polisle değil, kendi karnıyla yüzleşmek zorundaydı ve bu küçük dehşet sahnesini yöneten, görünmeyen biri var idiyse, bu bir polis, bir bürokrat, bir cellat değil, bir tanrı ya da karşı tanrı, gnostiklerin fesat tanrısı, bir Demiurgos, bir Yaratıcı; atölyesinde "tesadüfen" çırpıştırdığı, bir süreliğine ruhu olmak zorunda

bırakıldığımız bedenle bizi sonsuza dek tuzağa düşürmüş olan Yaratıcı'ydı.

Bacon Yaratıcı'nın atölyesini sık sık gözetlerdi; bunu örneğin *İnsan Bedeni Eskizleri* adını verdiği, insan bedenini basit bir "tesadüf" olarak afişe ettiği tablolarında görebiliriz; bu tesadüf bambaşka bir şekilde biçimlendirilebilirdi, örneğin üç tane eli ya da gözleri dizlerinde olabilirdi. Beni dehşete düşüren yegâne tabloları bunlardır. Peki ama "dehşet" doğru kelime mi? Hayır. Bu tabloların uyandırdığı duygu için doğru bir kelime yoktur. Uyandırdığı duygu, bildiğimiz dehşet; tarihin çılgınlıklarından, işkenceden, baskıdan, savaştan, katliamdan, acıdan kaynaklanan dehşet değildir. Hayır. Bacon'ınki bambaşka bir dehşettir: İnsan bedeninin ressam tarafından birdenbire ortaya çıkarılan "tesadüfi niteliğinden" kaynaklanır.

9

Buraya kadar indiğimizde geriye ne kalır?

Çehre;

bir bedende titreşen, son derece narin benlik, yani "hazine, altın çekirdek, gizli elmas";

hayat denen "anlamsız tesadüfü" yaşamak için bir neden bulmak amacıyla gözümü diktiğim çehre.

(1995)

II

Romanlar, varoluşsal yoklamalar

Komikliğin komik yokluğu

Dostoyevski: *Budala*

Sözlükte gülüş, "hoşa giden ya da komik bir şeyden kaynaklanan tepki" olarak tanımlanıyor. Peki doğru mu bu? Dostoyevski'nin *Budala*'sından koca bir gülüş antolojisi çıkarılabilir. Gariptir, en çok gülen roman kişileri mizah duygusu en gelişmiş olanlar değil, aksine en gelişmemiş olanlardır. Bir grup genç, gezmek için bir kır evinden çıkar; aralarında üç kız, "Yevgeni Pavloviç'in şakalarına öyle bir neşeyle gülüyorlardı ki, sonunda belki de söylediklerini dinlemediklerinden şüphe etti." Bu şüphe "ansızın onu kahkahaya boğdu". Mükemmel bir gözlem: Önce, genç kızların toplu halde gülüşü, güldükçe neye güldüklerini unutup sebepsiz gülmeye devam etmeleri; ardından, kızların gülüşünün komik herhangi bir nedeni olmadığını fark eden ve "komikliğin" bu "komik yokluğu" karşısında kahkahaya boğulan Yevgeni Pavloviç'in (çok ender rastlanan, çok değerli) gülüşü.

Aynı bahçedeki bir gezinti sırasında Aglaya, Mişkin'e yeşil bir bank gösterip sabah yedi sularında, henüz herkes uykudayken gelip o banka oturduğunu söyler. Akşamına, Mişkin'in doğum gününü kutlarlar; dramatik ve sıkıntılı geçen kutlama gece geç saatte biter; aşırı heyecanlı olan Mişkin, yatmaya gideceğine evden çıkıp bahçede gezinir; orada, Aglaya'nın gösterdiği yeşil bankı

görür tekrar; banka oturduğunda, "aniden gürültülü bir kahkaha" patlatır; belli ki bu gülüşe yol açan, "hoş ya da komik bir şey" değildir; zaten bir sonraki cümle de bunu doğrular: "Sıkıntısı geçmiyordu." Mişkin oturduğu yerde uyuyakalır. Sonra, "duru ve hafif" bir gülüşle uyanır. "Aglaya karşısındaydı ve kahkahalarla gülüyordu... Hem gülüyor hem kızıyordu." Demek ki bu gülüş de "hoş ya da komik bir şey"den kaynaklanmamaktadır; Aglaya, Mişkin'in onu beklerken uyumak gibi bir zevksizlik sergilemesine kızar; onu uyandırmak için, gülünç olduğunu belirtmek için, "sert bir gülüşle" paylamak için güler.

Aklıma komik bir nedeni olmayan bir gülüş daha geliyor; Prag'da sinema fakültesinde okurken, şakalaşıp gülüşen başka öğrencilerle çevrili halde görüyorum kendimi; aralarında Aloïs D. de var, şiire tutkun, kibar, biraz fazla kendini beğenmiş ve garip biçimde ölçülü bir delikanlı. Ağzını kocaman açıyor, çok yüksek bir ses çıkarıyor ve elini kolunu hareket ettiriyor: Güldüğünü söylemek istiyorum. Ama diğerleri gibi gülmüyor; onun gülüşü, orijinaller arasında bir kopyayı andırıyor. Bu önemsiz anıyı unutmamış olmamın sebebi, o sırada yepyeni bir deneyim yaşamış olmamdı: Hiçbir mizah duygusu olmayan, tıpkı tanınmamak için yabancı bir ordunun üniformasını giymiş bir casus gibi, sırf başkalarından farklı görünmemek için gülen birinin gülüşünü görmüştüm.

Belki Aloïs D. sayesinde, aynı dönemde *Maldoror'un Şarkıları*'ndan bir bölüm beni etkilemişti: Maldoror bir gün şaşkınlıkla insanların güldüğünü fark eder. Bu garip mimiğin anlamını kavramayıp diğerleri gibi olmak ister ve bir çakı alıp dudaklarının kenarını yarar.

Televizyon ekranının karşısındayım; izlediğim program çok gürültülü; animatörler, oyuncular, yıldızlar, yazarlar, şarkıcılar, mankenler, milletvekilleri, bakanlar, bakan eşleri var ve hepsi herhangi bir bahaneyle ağızlarını

kocaman açıyor, yüksek sesler çıkarıyor, abartılı jestler yapıyorlar; yani gülüyorlar. Yevgeni Pavloviç'in ansızın onların arasında boy gösterdiğini ve herhangi komik bir nedeni olmayan bu gülüşleri gördüğünü hayal ediyorum; önce dehşete düşüyor, sonra korkusu yavaş yavaş yatışıyor ve sonunda "komikliğin" bu "komik yokluğu" karşısında "ansızın kahkahaya boğuluyor". Daha birkaç saniye önce ona kuşkuyla bakan diğerleri o anda yatışıyor ve içinde yaşamaya mahkûm olduğumuz mizahsız gülüş dünyalarına gürültüyle buyur ediyorlar onu.

Ölüm ve tantana

Louis-Ferdinand Céline: *D'un hâteau l'autre* (Şatodan Şatoya)

"Şatodan Şatoya" romanı bir dişi köpeğin öyküsüdür; köpek, ormanlarında uzun kaçamaklar yapmaya alışkın olduğu Danimarka'nın soğuk bölgelerinden gelir. Céline'le birlikte Fransa'ya geldiğinde kaçamaklar son bulur. Sonra bir gün, kanser olur:

"... samanların üstüne yatırmak istedim onu... şafak söktükten hemen sonra... istemedi yatırmamı... istemiyordu... başka bir yerde olmak istiyordu... evin en soğuk yerinde, çakılların üstünde... güzelce uzandı... hırıldamaya başladı... sonu gelmişti... söylemişlerdi de inanmamıştım... doğruymuş, hatırlıyordu, nerelerden geldiğini, Kuzey'den, Danimarka'dan, burnu kuzeye çevrili, kuzeye dönmüş... vefalı köpekti kendince, kaçamak yaptığı ormanlara vefalıydı, Korsör'e, yukarılara... o korkunç hayata da vefalıydı... Meudon korularının anlamı yoktu onun için... ölmeden önce iki üç hırıldadı... şöyle hafifçe... hiç yakınmadan sanki... pek de güzel bir pozisyonda, hız alıp koşarmış gibi... ama yan dönmüş, tükenmiş, bitmiş... burnu kaçamak yaptığı ormanlara çevrili, kuzeye, memleketine, nice acılar çektiği... Tanrı bilir!

"Çok can çekişme gördüm... burada... orada... her yerde... ama bu kadar güzelini, ölçülüsünü görmedim... vefalısını... insanların can çekişmesinde kötü olan tanta-

nadır... insan ne olursa olsun hep sahnede... en basit insan bile..."

"İnsanların can çekişmesinde kötü olan tantanadır." Ne cümle! Sonra: "İnsan ne olursa olsun hep sahnede..." Ölüm döşeğinde telaffuz edilen ünlü "son sözler" kara komedisini hatırlamamak mümkün mü? Öyledir: İnsan hırıldarken bile hep sahnededir. "En basit", en teşhirci olmayan insan bile, çünkü insan her zaman kendi çıkmaz sahneye. Kendi çıkmazsa, çıkarırlar. İnsanın kaderidir bu.

Ve "tantana"! Ölümün daima bir kahramanlık, bir tiyatro oyununun finali, bir savaşın sonucu gibi yaşanması. Gazetede okuduğum bir haber: Bir kentte, AIDS hastaları ve AIDS'ten ölenler onuruna binlerce kırmızı balon uçurulmuş! Bu "onuruna" kelimesi beni çarpıyor. Anısına, hatırasına, üzüntü ve merhamet işareti olarak, tamam, anlayabilirim. Ama onuruna? Bir hastalıkta kutlanacak, hayran olunacak bir şey mi var? Hastalık bir meziyet mi? Ama öyledir, Céline de bunu biliyordu: "İnsanların can çekişmesinde kötü olan tantanadır."

Céline'in kuşağından birçok büyük yazar, tıpkı onun gibi ölüm, savaş, dehşet, işkence ve sürgün deneyimini yaşamıştır. Ama bu korkunç deneyimleri sınırın öteki yanında yaşamışlardı; haklıların, müstakbel galiplerin ya da maruz kalınan bir haksızlığın halesini taşıyan kurbanların tarafında, kısacası şerefli tarafta. "Tantana", kendini göstermek isteyen bu kendinden memnuniyet, onların bütün davranışlarında o kadar doğal biçimde mevcuttu ki, onu ne algılayabildiler ne yargılayabildiler. Oysa Céline yirmi yıl boyunca mahkûmların, aşağılananların arasında, tarihin çöp tenekesinde, suçluların arasındaki suçlu olarak yaşadı. Etrafındaki herkes suskunluğa boyun eğdi; istisnai bir deneyimi, "tantanasına bütünüyle el konmuş bir hayat deneyimini" dile getiren bir tek o oldu.

Bu deneyim, onun gururu bir günah değil, insanın ayrılmaz bir parçası olarak, can çekişirken bile var olan bir özelliği olarak görmesini sağladı; ve bu sökülüp atılamayan insani tantana temelinde, bir köpeğin ölümündeki yüce güzelliği görmesini sağladı.

Hızlanan tarihte aşk

Philip Roth: *The Professor of Desire* (Arzu Profesörü)

Karenina ne zamandan beri Anna'yla sevişmiyordu? Ya Vronski? Anna'yı tatmin edebilmiş miydi? Peki Anna? Frijit değil miydi? Karanlıkta mı sevişiyorlardı, aydınlıkta mı; yatakta mı, halının üzerinde mi; üç dakikada mı, üç saatte mi; romantik sözlerle mi, müstehcen sözlerle mi, yoksa sessizce mi? Hiçbir şey bilmiyoruz. O zamanın romanlarında aşk, ilk karşılaşmadan cinsel birleşmenin eşiğine kadar uzanan uçsuz bucaksız araziyi kaplar ve bu eşik, aşılması imkânsız bir sınırı temsil ederdi.

XX. yüzyıl romanında cinsellik adım adım ve bütün boyutlarıyla keşfedildi. Amerika'da, baş döndürücü bir süratle gerçekleşecek olan ahlaki değer değişimini haber veriyor ve ona eşlik ediyordu: Ellili yıllarda hâlâ amansız bir ahlakçılık hüküm sürerken, on yıl gibi kısa bir sürede her şey değişti; ilk flörtleşmeyle cinsel eylem arasındaki geniş mesafe yok oldu. Duygusal tampon bölge artık insanı cinsellikten korumuyordu. İnsanlar cinsellikle doğrudan, acımasızca yüzleşiyordu.

David H. Lawrence'ta cinsel özgürlük, dramatik ya da trajik bir isyan görünümündedir. Kısa bir süre sonra, Henry Miller'da lirik bir coşkuyla çevrelenir. Otuz yıl sonra, Philip Roth'ta artık verili, edinilmiş, ortaklaşa, sı-

radan, kaçınılmaz, kodlanmış bir durumdan ibarettir, ne dramatiktir ne trajik ne de lirik.

Sınıra varılmıştır. "Daha ötesi" yoktur. Artık yasalar, anne babalar, gelenekler arzuya itiraz etmez. Her şeye izin vardır ve tek düşman kendi çıplak kalmış, büyüden yoksun kılınmış, maskesi çıkarılmış bedenimizdir. Philip Roth, Amerikan erotizminin büyük tarihçilerindendir. Aynı zamanda bedeniyle baş başa kalmış insanın o garip yalnızlığının şairidir.

Bu arada, son birkaç on yılda tarih o kadar hızlı ilerlemiştir ki, "Arzu Profesörü"nün kişileri belleklerinde bir başka zamanı, aşklarını Roth'tan çok Tolstoy'un tarzında yaşamış olan anne babalarının zamanını zorunlu olarak taşırlar. Kepesh'in babası ya da annesi sahneye çıktığı anda romanın atmosferine yayılan nostalji, yalnızca anne babanın nostaljisi değil, aşka duyulan nostaljidir aynı zamanda; o dönemdeki haliyle aşka, babayla anne arasındaki aşka, günümüzde dünyanın artık yoksun olduğu duygulandırıcı, eski moda aşka duyulan nostaljidir. (Bir zamanlar nasıl bir şey olduğunun anısı olmasa, aşktan, hatta aşk kavramından geriye ne kalırdı?) Bu garip (somut kişilere bağlı olmayan, uzakta, onların hayatının ötesinde, geride sabitlenmiş olduğu için garip) nostalji, görünürde kışkırtıcı ve edepsiz olan bu romana dokunaklı bir şefkat katar.

Tarihin hızlanması, geçmiş yüzyıllarda doğumdan ölüme tek bir tarihsel dönemde geçen bireysel varoluşu kökünden değiştirmiştir; günümüzde bir hayat iki, bazen daha çok dönemi kapsar. Eskiden tarih insan hayatından çok daha yavaş ilerlerken, günümüzde daha hızlı ilerleyen, koşan tarih olmuştur, insan onu yakalayamaz; öyle ki, insan hayatının devamlılığı ve bütünlüğü tehlikeye girer. Bu nedenle romancı bizim yaşama biçimimizin yanı sıra atalarımızın çekingen, yarı unutulmuş yaşama biçiminin anısını da koruma ihtiyacı duyar.

Roth'un hepsi edebiyat profesörü ya da yazar olan, sürekli Çehov, Henry James ya da Kafka konusunda düşünceler üreten kahramanlarının entelektüelliğinin anlamı budur. İçine kapanmış bir edebiyatın anlamsız entelektüel teşhirciliği değildir söz konusu olan. Geçmiş zamanı romanın ufkunda koruma ve roman kişilerini ataların sesinin duyulamayacağı bir boşlukta bırakmama arzusudur.

Hayatın yaş dönemlerinin sırrı

Gudbergur Bergsson: *Svanurinn* (Kuğunun Kanadı)

Küçük bir kız Reykjavik'teki süpermarketlerden sandviç çalar. Annesiyle babası ceza olarak onu birkaç aylığına köye, tanımadığı bir çiftçinin yanına gönderirler. Eski XIII. yüzyıl İzlanda *saga*'larında ağır suçlular ülkenin iç kısımlarına gönderilirdi; o zamanlar bu uçsuz bucaksız, soğuk ve ıssız topraklarda bu ceza idam cezasına eşdeğerdi. İzlanda: yüz bin kilometre, karede üç yüz bin nüfus. Yalnızlığa katlanabilmek için (romandan bir görüntüyü aktarıyorum), çiftçiler dürbünle uzaklara, dürbünle bakan başka çiftçilere bakarlar. İzlanda: birbirlerini gözetleyen yalnızlıklar.

Çocukluğa ilişkin serüven romanı "Kuğunun Kanadı"nın her satırı İzlanda manzarası kokar. Buna rağmen, rica ederim onu bir "İzlanda romanı", egzotik bir tuhaflık olarak okumayın! Gudbergur Bergsson, büyük bir Avrupalı romancıdır. Sanatının temel esini sosyolojik ya da tarihsel bir merak değildir, coğrafi bir merak hiç değildir; varoluşsal bir arayıştır, gerçek bir "varoluşsal inattır" ve bu da kitabını romanda (bence) modernizm diyebileceğimiz şeyin ortasına yerleştirir.

Bu arayışın nesnesi, küçük yaştaki kahramandır (yazarın deyimiyle "ufaklık"), daha doğrusu kızın yaşıdır: dokuz yaş. İnsanın yalnızca o andaki yaşında var olduğu-

nu, yaşla her şeyin değiştiğini giderek daha sık düşünüyorum (besbelli olduğu halde gözden kaçırdığımız bir şey). Bir başkasını anlamak, onun o sıradaki yaşını anlamak demektir. Yaş muamması: yalnızca bir romanın aydınlatabileceği temalardan biri. Dokuz yaş: çocuklukla ergenlik arasındaki sınır. Bu sınırın bu romandaki gibi aydınlatıldığını hiç görmedim.

Dokuz yaşında olmak ne demektir? Hülyaların sisleri arasında yürümektir. Ama lirik hülyaların değil. Bu kitapta çocukluk kesinlikle ülküleştirilmez! "Ufaklık" için düş kurmak, bilinmedik, tanınmaz, üstelik dostça olmaktan uzak dünyayı göğüslemenin bir yoludur. Çiftlikteki ilk gününde, kendini yabancı ve görünüşe bakılırsa düşmanca bir dünyada bulunca, kendini savunmak için "kafasından görünmez bir zehir fışkırtıp bütün evi zehre buladığını" düşler. "Odaları, insanları, hayvanları ve havayı zehirler..."

Gerçek dünyayı ancak hayalci bir yorumla kavrayabilmektedir. Çiftçinin bir kızı vardır; nörotik davranışlarının gerisinde bir aşk macerası yattığını tahmin ederiz; ama ufaklık ne tahmin edebilir ki? Köy şenliğinde çiftler engebeli araziye yayılırlar; ufaklık, bedenleriyle kadınları örten erkekler görür; herhalde kadınları yağmurdan korumak için diye düşünür; gökyüzü kara bulutlarla kaplıdır.

Yetişkinler bütün metafizik meseleleri arka plana iten gündelik dertlere dalmışlardır. Oysa ufaklık gündelik yaşamdan uzaktadır; dolayısıyla hayat ve ölüm meseleleriyle kendisi arasında hiçbir perde yoktur. O, metafizik dönemdedir. Bir bataklığın üstüne eğilip suyun mavi yüzünde suretini inceler. "Bedeninin mavilikte eriyip kaybolduğunu hayal eder. Atlasam mı, diye düşünür. Ayağını kaldırır ve suda ayakkabısının yıpranmış tabanını görür." Ölüm kafasını kurcalar. Bir dana kesilecektir. Civardaki bütün çocuklar dananın ölümünü seyretmek

ister. Kesimden birkaç dakika önce, ufaklık dananın kulağına fısıldar: "Fazla vaktin kalmadı, biliyor musun?" Öteki çocuklar bu sözleri komik bulur ve tek tek gidip dananın kulağına aynı cümleyi fısıldarlar. Sonra dananın boğazı kesilir ve birkaç saat sonra herkes sofraya çağrılır. Çocuklar öldürülüşünü seyrettikleri bedeni sevinç içinde çiğnerler. Daha sonra ineğe, dananın annesine koşarlar. Ufaklık merak eder: Acaba karnımızda çocuğunu sindirmekte olduğumuzu biliyor mu? Ve ağzını kocaman açarak ineğin burnuna solumaya koyulur.

Çocuklukla ergenlik arasındaki dönem: Anne babasının sürekli bakımına artık ihtiyacı olmayan ufaklık, ansızın bağımsızlığını keşfeder, ama hâlâ gündelik yaşamdan kopuk olduğundan, yararsızlığını da hisseder; yakınları olmayan insanların arasında yalnız olduğundan, bunu daha da çok hisseder. Bununla birlikte, yararsız olduğu halde, başka insanları cezbeder. İşte unutulmaz bir küçük sahne: Çiftçinin kızı, aşk bunalımı içinde her gece (İzlanda'nın aydınlık geceleri) dışarı çıkıp nehir kenarına oturur. Onu gözetleyen ufaklık da çıkar ve arkasında, uzakta, yere oturur. Her ikisi de diğerinin varlığından haberdardır, ama konuşmazlar. Bir ara çiftçinin kızı elini kaldırıp sessizce yaklaşmasını işaret eder. Ufaklık her defasında boyun eğmeyi reddederek çiftliğe döner. Mütevazı ama sihirli bir sahne. O havaya kalkmış el gözümün önünden gitmiyor; yaşları yüzünden birbirinden uzakta olan, birbirini anlayamayan iki kişinin işaretleşmesi, birbirlerine aktaracakları şu mesaj var yalnızca: Senden uzaktayım, sana söyleyecek sözüm yok, ama buradayım ve senin de orada olduğunu biliyorum. O havaya kalkmış el, tekrar yaşayamayacağımız, geri getiremeyeceğimiz, her birimiz için yalnızca şair-romancının sezgisinin bizi yaklaştırabileceği bir muamma haline gelmiş olan, uzaktaki bir yaşa eğilen bu kitabın dokunuşudur.

İdil, dehşetin kızı

Marek Bienczyk: *Tworki*

Olay Polonya'da, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru geçer. Tarihin en çok bilinen dönemine bilinmeyen bir açıdan bakılır: Varşova'da büyük bir akıl hastanesinden, Tworki'den. Amaç, ne pahasına olursa olsun, özgün olmak mıydı? Aksine, bu karanlık dönemde kaçacak bir delik aramak en doğal şeydi. Bir yanda dehşet, diğer yanda sığınma.

Hastaneyi Almanlar yönetmektedir (Nazi canavarlar değil, bu romanda boşuna klişe aramayın); birkaç genç Polonyalı hastanede muhasebeci olarak çalışmaktadır; aralarında sahte kimlikli üç dört Yahudi de vardır. Daha ilk anda bir şey dikkatimizi çeker: Bu gençler günümüzün gençliğine benzemez; edepli, çekingen ve beceriksizdirler, ahlaka ve iyi kalpliliğe naif bir susamışlıkları vardır; yaşadıkları "masum aşklar"ın kıskançlıkları ve hayal kırıklıkları, o garip, inatçı kibarlık atmosferinde asla nefrete dönüşmez.

Aralarında yarım yüzyıl olduğu için mi o zamanın gençliği günümüzünkinden bu kadar farklıdır? Ben bu benzemezliği başka bir nedene bağlıyorum: Onların yaşadığı idil, dehşetin kızıydı; gizli, ama her an mevcut, her an pusuda bekleyen dehşetin. İşte "şeytani paradoks": Bir toplum (örneğin bizim toplumumuz) sebep-

siz şiddet ve kötülük kusuyorsa bunun nedeni; gerçek kötülük deneyiminin, kötülüğün egemenliği deneyiminin eksik olmasıdır. Çünkü Tarih ne kadar acımasızsa, sığınılan dünya o kadar güzel görünür; bir durum ne kadar sıradansa, "kurtulanlar"ın tutunduğu bir can simidine o kadar benzer.

Romanda kelimelerin nakarat gibi tekrarlandığı, anlatının insanı alıp götüren bir ezgiye dönüştüğü sayfalar vardır. Bu müzik, bu şiir hangi kaynaktan beslenir? Hayatın somut, günlük gerçekliklerinden, akla gelebilecek en olağan sıradanlıktan: Jurek Sonia'ya âşıktır; aşk gecelerine pek kısaca değinilir, ama Sonia'nın oturduğu salıncağın hareketi ağır ağır, ayrıntıyla tasvir edilir. "Sallanmayı niye bu kadar seviyorsun?" diye sorar Jurek. "Çünkü... açıklaması zor. Burada, aşağıdayım, sonra bir anda en tepede. Sonra da tersi." Jurek bu dokunaklı itirafı dinler ve hayranlıkla, "Sonia'nın ayakkabılarının açık bej tabanlarının koyulaştığı" yere, "ağaçların tepesindeki yaprakların hizasına", yukarıya bakar, sonra "tekrar burnunun ucuna indikleri" yere, aşağıya bakar, hep aynı hayranlıkla bakar ve unutmaz.

Romanın sonlarına doğru Sonia gider. Bir zamanlar Tworki'ye, kırılgan idilini korku içinde yaşamak üzere kaçmıştır. Sonia Yahudi'dir; bunu kimse bilmez (okur bile). Buna rağmen, hastanenin Alman müdürüne gidip kendini ihbar eder; müdür haykırır: "Delisiniz siz, delisiniz siz!"; onu kurtarmak için deli hücresine tıkmaya hazırdır. Ama Sonia ısrar eder. Onu tekrar gördüğümüzde cansızdır artık: "Toprağın üzerinde, yüksek bir kavağın kalın bir dalında Sonia asılıydı, Sonia sallanıyordu, Sonia asılmıştı."

Bir yanda günlük hayatın idili, kavuşulan, değerlenen, ezgiye dönüşen idil; öte yanda asılmış genç kız.

Anı baskını

Juan Goytisolo: *Ara Perde*

Yaşını almış bir adam karısını kaybeder. Kişiliği ve hayatı hakkında fazla bilgi verilmez. Bir "hikâyesi" *(story)* yoktur. Kitabın tek konusu, adamın hayatının bir anda başlayan yeni dönemidir; karısı yanındayken, aynı zamanda "önünde", zamanının ufkunda yer almıştır; oysa şimdi ufuk boştur, manzara değişmiştir.

İlk bölümde, adam gece boyunca ölüyü düşünür; belleğinin, zihnine henüz onu tanımadığı zamanlardan, ilkgençliğinden kalma eski dizeleri, Franco yanlısı şarkıları düşürmesine şaşırır. Neden, neden? Anılar bu kadar mı zevksizdir? Yoksa onunla alay mı etmektedirler? Bir zamanlar karısıyla birlikte seyrettikleri bütün manzaraları tekrar görmeye çalışır; manzaraları görmeyi başarır, "ama karısı hiç görünmez, şöyle bir görünüp kaybolmaz bile"

Geriye baktığında, hayatı "tutarlılıktan yoksundu; bölük pörçük parçalar, kopuk unsurlar, bir dizi tutarsız tablo buluyordu yalnızca... Dağınık olaylara sonradan bir açıklama bulma arzusu, başkalarını kandırabilecek, ama onu kandıramayan bir çarpıtma gerektiriyordu." ("Biyografi" dediğimiz tam da bu değil mi, diye düşünüyorum. "Bir dizi tutarsız tablo"ya dayatılan yapay bir mantık değil mi?)

Bu farklı açıdan bakıldığında, geçmiş bütün gerçek-

dışılığıyla görünür; peki ya gelecek? Elbette, geleceğin gerçek bir yanı olmadığı bellidir (oğulları için hiç oturmadıkları bir ev inşa eden babasını düşünür). Böylece, geçmişle gelecek el ele tutuşup ondan uzaklaşır; bir köyde dolaşır, bir çocuğun elinden tutar ve şaşırarak fark eder ki "kendini hafif hissetmektedir, neşelidir, ona yol gösteren çocuk kadar geçmişten yoksundur... Her şey şimdiki zamanda toplanır ve şimdiki zamanda noktalanır..." Ve birden, şimdiki zamanın daracık alanına indirgenmiş bu yaşayışta hiç bilmediği, beklemediği bir mutluluk bulur.

Bu zaman incelemesinin ardından, Tanrı'nın ona söylediği cümle anlaşılır hale gelir: "Sen bir damla spermden doğduğun, bense spekülasyonlar ve konsiller marifetiyle imal edildiğim halde, özümüz ortak: varolmayış..." Tanrı mı? Evet, yaşlı adamın kendine yarattığı, uzun uzun konuştuğu Tanrı. Var olmayan ve var olmadığı için de muhteşem küfürler savurma özgürlüğüne sahip olan bir Tanrı.

Bu konuşmalardan biri sırasında, bu inançsız Tanrı yaşlı adama Çeçenistan yolculuğunu hatırlatır; komünizmin sona ermesinin ardından Rusya'nın Çeçenlerle savaşa girdiği günler. Yaşlı adam bu yüzden yolculuk için yanına Tolstoy'un *Hacı Murat*'ını, aynı Rusların yaklaşık yüz elli yıl önce aynı Çeçenlerle giriştiği savaşı anlatan romanını almıştır.

Gariptir, ben de Goytisolo'nun yaşlı adamı gibi, aynı dönemde *Hacı Murat*'ı tekrar okumuştum. O sırada beni hayrete düşüren bir durumu hatırlıyorum: Her yerde, bütün salonlarda, yayın organlarında yıllardır Çeçenistan'daki kıyım konusunda atılıp tutulduğu halde tek bir kişinin, bir gazetecinin, bir siyasetçinin, bir entelektüelin Tolstoy'a değindiğini, kitabını andığını duymadım. Herkes katliam skandalı karşısında dehşete düşüyordu, ama

kimse katliamın "tekrarından" dehşet duymuyordu! Oysa skandalın önde gideni, tekrarlanan skandallardır! Bunu bilen bir tek Goytisolo'nun küfreden Tanrı'sı: "Söyle bana, efsaneye göre bir haftada yarattığım bu dünyada ne değişti? Bu soytarılığı yok yere uzatmanın ne anlamı var? İnsanlar niye inatla üremeyi sürdürüyor?"

Çünkü tekrarın skandalı daima unutuşun skandalı tarafından merhametle silinir (unutuş, "anıların –büyük bir romanın ya da kıyımın anısı kadar, sevilen bir kadının anısının da– gömüldüğü o dipsiz çukur").

Roman ve üreme

Gabriel García Márquez: *Yüzyıllık Yalnızlık*

Yüzyıllık Yalnızlık'ı tekrar okurken garip bir fikir geldi aklıma: Büyük romanların kahramanlarının çocuğu yok. Nüfusun ancak yüzde birinin çocuğu yoktur, ama büyük roman kahramanlarının en azından yüzde ellisi, roman bittiğinde çocuksuzdur. Ne Pantagruel'in ne Panurge'ün ne de Don Quijote'nin çocuğu vardır. Ne Valmont'un ne Merteuil Markizi'nin ne de *Tehlikeli İlişkiler*'in iffetli Madame de Tourvel'inin. Ne Fielding'in en ünlü kahramanı Tom Jones'un ne de Werther'in. Stendhal'in bütün kahramanları çocuksuzdur; çoğu Balzac ve Dostoyevski kahramanı da; geçen yüzyıldan *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcısı Marcel ve elbette Musil'in bütün önemli kahramanları: Ulrich, kız kardeşi Agathe, Walter, eşi Clarisse ve Diotime çocuksuzdur; Şvayk da öyle; Kafka'nın da çocuk sahibi tek kahramanı, bir hizmetçiyi çok genç yaşta hamile bırakan Karl Rossmann'dır ama o da zaten bu yüzden, çocuğu hayatından silebilmek için Amerika'ya kaçar ve roman da böylece doğar. Bu kısırlık, romancıların bilinçli bir niyetinden kaynaklanmaz; roman sanatının (ya da bu sanatın bilinçdışının) ruhu, üremeyle bağdaşmaz.

Roman Modern Çağ'da doğmuş ve insanı, Heidegger'in deyimiyle "tek gerçek özne", her şeyin temeli hali-

ne getirmiştir. İnsanın Avrupa sahnesinde birey olarak yerini alması, büyük ölçüde roman sayesinde olmuştur. Roman dışında, gerçek hayatımızda, anne babalarımızın bizim doğumumuzdan önceki halleri hakkında fazla bilgimiz yoktur; yakınlarımızı bölük pörçük tanırız; gelip geçerler; neredeyse gözden uzaklaştıkları anda, onların yerini başkaları alır; baştan sona, uzun bir yeri doldurulabilir kişiler dizisi oluştururlar. Yalnızca roman bir bireyi diğerlerinden ayırıp bütün hayatını, düşüncelerini, duygularını aydınlatır, yerinin doldurulmasını imkânsız kılar: Bireyi her şeyin merkezi haline getirir.

Don Quijote öldüğünde roman biter; bu sonun nihai oluşu, Don Quijote'nin çocuğu olmaması sayesindedir; çocukları olsaydı, hayatı uzayacak, taklit edilecek ya da yadsınacak, savunulacak ya da ihanete uğrayacaktı; bir baba öldüğünde kapı açık kalır; zaten çocukluğumuzdan itibaren hep şunu duyarız: Hayatın çocuklarında devam edecek; çocukların senin ölümsüzlüğündür. Ama eğer benim öyküm kendi hayatımdan sonra da devam edebiliyorsa, demek ki hayatım bağımsız bir bütün değil, yani eksik, yani bireyin içinde eridiği, erimeyi kabullendiği, unutulmayı kabullendiği son derece somut ve dünyevi bir şey var: aile, soy, kabile, ulus. Demek oluyor ki "her şeyin temeli" olan birey bir yanılsamadan, bir iddiadan ibaret, Avrupa'nın birkaç yüzyıllık düşü.

Garcia Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ıyla birlikte roman bu düşten sıyrılır; artık ilgi odağı bir birey değil, bir bireyler dizisidir; hepsi özgün, taklit edilemez kişilerdir, buna karşın her biri ırmaktaki dalgaya vuran güneş ışınının yanıp sönmesinden ibarettir; her biri beraberinde gelecekteki unutuluşunu taşır ve her biri bunun bilincindedir; hiçbiri roman sahnesinde baştan sona yer almaz; bu kabilenin anası, yaşlı Ursula öldüğünde yüz yirmi yaşındadır ve daha romanın bitmesine çok vardır;

hepsinin de adları birbirine benzer: Arcadio José Buendía, José Arcadio, İkinci José Arcadio, Aureliano Buendía, İkinci Aureliano; amaç onları birbirinden ayıran özellikleri bulandırmak ve okurun onları birbirine karıştırmasını sağlamaktır. Görünüşe bakılırsa, onların zamanı Avrupa bireyciliği zamanı değildir artık. Peki hangi zamandır onlarınki? Amerika'nın Yerli tarihine uzanan bir zaman mı? Yoksa bireyin sürünün içinde eriyeceği, gelecek bir zaman mı? Bana öyle geliyor ki, roman "sanatının" yüceltilmesi olan bu roman, aynı zamanda roman "çağına" vedadır.

III

Kara listeler ya da Anatole France anısına serenat

1

Yıllar önce bir Fransız arkadaşım birkaç yurttaşıyla birlikte Prag'a gelmişti; aynı takside bulunduğum bir hanımla ne konuşacağımı bilemeyip (aptalca) en çok sevdiği Fransız bestecinin hangisi olduğunu sordum. Derhal, hiç düşünmeden, hararetle verdiği cevap aklımda kaldı: "Zinhar Saint-Saëns değil!" Az kalsın, "Peki ne dinlediniz kendisinden?" diye soracaktım. Hiç kuşkusuz, daha da gücenmiş bir edayla, "Saint-Saëns'tan mı? Zinhar hiçbir şey!" diye cevap verirdi. Çünkü mesele bir müzikten hoşlanmaması değildi, daha ciddi bir davaydı: Kara listeye kayıtlı bir isimle bağlantılı olmamak.

2

Kara listeler. Daha Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, avangartların tutkusu olmuşlardı. Ben otuz beş yaşlarındaydım, Apollinaire'in şiirlerini Çekçeye çeviriyordum; "bok" ve "gül" dağıttığı 1913 tarihli kısa manifestosunu o sırada okudum. Dante'ye, Shakespeare'e, Tolstoy'a, ama ayrıca Poe'ya, Whitman'a ve Baudelaire'e bok! Kendisine, Picasso'ya, Stravinsky'ye gül. Bu sevimli ve komik manifestoya (Apollinaire'in Apollinaire'e bahşettiği güle) bayılmıştım.

3

Bir on yıl kadar sonra, Fransa'ya yeni göç ettiğim sırada, bir delikanlı sohbet sırasında, durup dururken sordu: "Barthes'ı sever misiniz?" Saflık günlerim geride kalmıştı. Sınava çekildiğimi biliyordum. O sıralar Roland Barthes'ın bütün altın listelerin başında yer aldığını da biliyordum. Şöyle cevap verdim: "Elbette severim. Hem de nasıl! Karl Barth'tan söz ediyorsunuz, değil mi? Negatif teolojinin mucidi! Bir dâhi! O olmasa Kafka da olmazdı!" Mümeyyizim Karl Barth'ın adını daha önce duymamıştı, ama dokunulmazların başında gelen Kafka'yla arasında bağlantı kurduğum için, söyleyecek şey bulamadı. Sohbet başka konulara kaydı. Verdiğim cevaptan memnundum.

4

Aynı dönemde, bir akşam yemeğinde bir başka sınavdan geçtim. Bir müziksever, en çok sevdiğim Fransız bestecinin hangisi olduğunu sordu. Aynı durumlar hep tekrarlanır zaten. "Zinhar Saint-Saëns değil!" diye cevap verebilirdim, ama bir anının cazibesine karşı koyamadım. Babam yirmili yıllarda Paris'ten Darius Milhaud' nun piyano eserlerini getirmiş ve Çekoslovakya'da modern müzik konserlerinin küçük (pek küçük) dinleyici topluluğuna çalmıştı. Bu anıyla duygulanarak Milhaud ve Fransız Altıları'nın tamamına olan tutkumu itiraf ettim. İkinci hayatıma başladığım ülkeye sevgimden, hayranlığımı hararetli övgülerle dile getirdim. Yeni arkadaşlarım beni duygudaşlıkla dinledi. Aynı duygudaşlıkla, benim modern kabul ettiğim bestecilerin uzun zamandır modern sayılmadığını ve övgülerimi başka isimlere yöneltmem gerekeceğini incelikle anlattılar.

Gerçekten de, bu hep tekrarlanan bir durumdur, bir listeden diğerine aktarmalar yapılır sürekli; saf kişiler de bu yüzden tuzağa düşer. Apollinaire 1913 yılında Stravinsky'ye gül bahşederken, 1946'da Theodor W. Adorno'nun gülü Schönberg'e vereceğini, Stravinsky'ye de büyük bir ciddiyetle boku layık göreceğini bilmiyordu.

Ve Cioran! Benim kendisini tanıdığım dönemden beri sürekli listeler arasında gidip geldikten sonra, hayatının sonuna doğru kara listeye yerleşti. Fransa'ya gelişimden kısa bir süre sonra, Anatole France'tan bahsettiğimi duyunca hınzır hınzır gülerek kulağıma eğilip, "Burada onun adını asla yüksek sesle anmayın, herkes sizinle alay eder!" diye fısıldayan oydu.

5

Anatole France'ın cenaze alayı birkaç kilometre boyunca uzanıyordu. Sonra, her şey tepetaklak oldu. Ölümüyle hezeyana gelen dört genç sürrealist şair, France aleyhinde bir kitapçık yayımladı. Académie'de boşalan koltuğuna bir başka şair, Paul Valéry seçildi. Valéry merasim icabı merhumu öven bir konuşma yapmak zorunda kaldı. Artık efsaneleşmiş olan övgü konuşmasında, France'tan adını anmadan söz etmeyi ve bu adsız kişiyi belirgin bir çekinceyle övmeyi başardı.

Aslında France, tabutu mezara girdiği anda kara listeye doğru yol almaya başlamıştı. Nasıl olmuştu bu? Sınırlı bir kitleye hitap eden birkaç şairin sözleri, onlardan yüzlerce kat kalabalık olan bir kitleyi etkileyebilecek güçte miydi? Tabutunun ardından yürüyen binlerce insanın hayranlığı nereye kaybolmuştu? Kara listelerin gücü nereden kaynaklanır? Boyun eğdikleri gizli emirler nereden verilir?

Salonlardan. Salonlar dünyanın hiçbir yerinde Fran-

sa'daki kadar önemli bir rol oynamamıştır. Yüzyıllardır süren aristokrat geleneği ve ülkenin entelektüel kaymak tabakasının dar bir alanda toplaşıp fikirler ürettiği Paris sayesinde; bu fikirler eleştirel incelemelerle, bilgiye dayalı tartışmalarla değil, şaşırtıcı formüllerle, kelime oyunlarıyla, zekice fesatlıklarla yayılır (öyledir, merkeziyetçi olmayan ülkelerde fesatlık sulandırılır, merkeziyetçi ülkelerde yoğunlaştırılır). Yine Cioran'a dönecek olursak, isminin bütün altın listelerde başköşede olduğundan kuşku duymadığım dönemde, ünlü bir entelektüelle karşılaştım, "Cioran mı?" dedi, gözlerime uzun uzun bakarak. Sonra bastırmaya çalıştığı, uzun bir gülüşle devam etti: "Hiçlikten çıkmış bir züppe..."

6

On dokuz yaşımdayken, (benim gibi) inançlı bir komünist, savaş sırasında Direniş'e katılmış (hayatını tehlikeye atmış, bu yüzden takdir ettiğim, gerçek bir Direnişçi) olan, benden beş yaş büyük bir arkadaşım, bana bir projesinden söz etmişti: bütün damların, papazların ve valelerin çalışkan Stakhanovcular, partizanlar ve Leninler olacağı yeni bir iskambil oyunu yaratmak; halkın köklü iskambil zevkini politik eğitimle birleştirmek mükemmel bir fikir değil miydi?

Sonra bir gün, *Tanrılar Susamışlardı*'nın Çekçe çevirisini okudum. Romanın kahramanı cumhuriyetçi genç ressam Gamelin, papazların, damların ve valelerin yerini Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik'in aldığı yeni bir iskambil oyunu icat etmişti... Afalladım. Tarih uzun bir çeşitlemeler dizisinden mi ibaretti? Arkadaşımın Anatole France'tan tek bir satır olsun okumadığından emindim. (Hiç okumamıştı; sordum kendisine.)

7

Gençliğimde, somut gerçekliğini hiç kimsenin, özellikle gerçekleşmesini isteyenlerin ve alkışlayanların öngörmediği, istemediği, hayalinden geçirmediği bir diktatörlüğün uçurumuna düşmekte olan bir dünyada, yolumu bulmaya çalışıyordum; o sırada bu bilinmeyen dünyayla ilgili bana anlaşılır bir şeyler anlatan tek kitap, *Tanrılar Susamışlardı* oldu.

Yeni iskambil oyununu icat eden ressam Gamelin, belki de "angaje sanatçı"nın ilk edebi portresiydi. Komünizmin başlangıcında çevremde böyleleri o kadar çoktu ki! Bununla birlikte, France'ın romanında beni etkileyen, Gamelin'in "ihaneti" değil, "muammasıydı" "Muamma" diyorum, çünkü sonunda onlarca insanı giyotine göndermiş olan bu adam, başka bir dönemde hiç kuşkusuz kibar bir komşu, iyi bir meslektaş, yetenekli bir sanatçı olurdu. Tartışmasız biçimde dürüst olan bir insanın içinde bir canavar nasıl gizlenebilir? Siyasi bakımdan huzurlu bir dönemde canavar içinde bu kadar mevcut olur muydu? Kendini belli etmez miydi? Yoksa yine de algılanır mıydı? "Korkunç" Gamelin'leri tanımış olan bizler, bugün etrafımızdaki "kibar" Gamelin'lerin içinde uyuyan canavarı görebilir miyiz?

Doğduğum ülkede, insanlar ideolojik hayalleri bir yana atarken, "Gamelin muammasıyla ilgilenmez oldular; şerefsiz şerefsizdir, bunda ne muamma olabilir? Varoluşsal muamma, siyasi inancın gölgesinde gözden kayboldu; inançlar muammaları umursamaz. İşte bu yüzden de insanlar, yaşadıkları deneyimlerin zenginliğine karşın, tarih sınavlarından daima girdikleri kadar aptal olarak çıkarlar.

8

Tavan arasında, Gamelin'in dairesinin hemen üstündeki küçük odada, mülkü kısa süre önce kamulaştırılmış eski bankacı Brotteaux oturur; Gamelin ve Brotteaux: romanın iki zıt kutbu. Garip düşmanlıkları, faziletle suçun çatışması değildir; karşı devrimle devrim mücadelesi de değildir; Brotteaux'nun bir kavgası yoktur; egemen düşünceye kendi düşüncesiyle karşı koyma hevesi yoktur; istediği tek hak, kabul görmeyen düşüncelere sahip olmak ve yalnız devrimden değil, Tanrı'nın yarattığı şekliyle insandan da kuşkulanmaktır. Duruşumun henüz biçimlenmekte olduğu dönemde, bu Brotteaux beni büyülemişti; şu ya da bu somut fikriyle değil, "inanmayı reddeden insan" duruşuyla.

Daha sonra Brotteaux'yu düşündüğümde, komünist dönemde rejimle uyuşmazlığın temelde iki şekli olduğunu fark ettim: biri inanca dayalı uyuşmazlık, diğeri kuşkuya dayalı uyuşmazlık; biri ahlakçı, diğeri ahlak tanımaz; biri bağnaz, diğeri serbestlik yanlısı; biri komünizme İsa'ya inanmadığı için karşı çıkan, diğeri komünizmi yeni bir kilise örgütüne dönüşmekle suçlayan; biri kürtaja izin verildiği için kızan, diğeri kürtajı zorlaştırdığı için komünizmi suçlayan. (Ortak düşmana kilitlenmiş bu iki duruş, kendi farklılıklarını görmüyorlardı neredeyse; komünizm gittikten sonra farklılık iyice belirgin biçimde ortaya çıktı.)

9

Arkadaşımla icat ettiği iskambil oyununa gelince: O da Gamelin gibi fikrini satmayı başaramadı. Ama bu yüzden üzüldüğünü sanmıyorum. Çünkü mizah duygusu gelişmişti. Hatırlıyorum, bana planını anlatırken gül-

müştü. Fikrinin komik olduğunun farkındaydı, ama komik bir fikrin aynı zamanda yararlı olmaması için de bir sebep göremiyordu. Onu Gamelin'le karşılaştıracak olursam, aralarındaki farkın mizah duygusu olduğunu ve arkadaşımın, mizah duygusu sayesinde kesinlikle cellat olamayacağını düşünüyorum.

France'ın romanlarında mizah sürekli mevcuttur (ancak ölçülüdür); *Kraliçe Pédaque Kebapçısı* örneğinde bu mizahtan hoşlanmamak mümkün değildir; ama tarihin en korkunç trajedilerinden birinin kanlı sahnesinde mizahın ne işi vardır? Oysa kendine has ve yeni olan, hayranlık duyulması gereken zaten budur: böylesine ciddi bir konunun neredeyse zorunlu dokunaklılığına direnebilmek. Başkalarında mizah duygusunun eksikliğini yalnızca mizah duygusu fark edebilir. Ve "dehşetle" fark eder! Gamelin'in ruhunun derinliklerindeki karanlık muammayı, yani "ciddiyet çölünü, mizahsız çölü" ancak mizah duygusunun berrak görüşü fark edebilmiştir.

10

Tanrılar Susamışlardı'nın 10. bölümü: Hafif, neşeli, mutlu atmosfer bu bölümde yoğunlaşır; bütün romana yayılan ışık bu bölümden fışkırır; bu bölüm olmasa roman kararır, bütün büyüsünü kaybederdi. Terör döneminin en karanlık günlerinde, birkaç genç ressam, Gamelin'le (canayakın, dalgacı ve flörtçü) arkadaşı Desmahis, ünlü bir kadın oyuncu (ve beraberinde başka genç kadınlar), bir galerici (ve galericinin, Gamelin'in nişanlısı olan kızı Élodie) ve hatta Brotteaux (ki o da amatör ressamdır) eğlenceli iki gün geçirmek amacıyla Paris dışına birlikte bir gezi düzenlerler. Bu kısa sürede yaşadıkları, sıradan küçük olaylardır, ama zaten mutluluk da bu sıradanlıktan kaynaklanır. Tek erotik macera (Desmahis'nin kor-

kunç biçimde çarpık iskeleti yüzünden eni boyundan fazla olan bir genç kızla ilişkisi) anlamsız olduğu kadar grotesktir, buna rağmen mutlulukla doludur. Devrim Mahkemesi'nin yeni üyesi Gamelin de, tıpkı giyotine gidecek olan müstakbel kurbanı Brotteaux gibi, bu insanların arasında kendini iyi hisseder. Hepsi birbirlerine karşılıklı bir duygudaşlıkla bağlıdır; Fransızların çoğunun Devrim'e ve retoriğine duymaya başladıkları kayıtsızlık da bu duygudaşlığı artırır; elbette bu, ihtiyatla gizlenen bir kayıtsızlıktır, o kadar ki, Gamelin bunu fark etmez; diğerleriyle birlikteyken memnundur, ama aynı zamanda aralarında tek başınadır (kendisi henüz bilmediği halde yalnızdır).

11

Bütün bir yüzyıl boyunca Anatole France'ın adını kara listenin başına yazmayı başaranlar romancılar değil, şairlerdi; önce sürrealistler: Aragon (henüz romana gönül vermemişti), Breton, Éluard, Soupault (ortak kitapçıkta her birinin ayrı birer metni yer alır).

Bu inançlı, genç avangartların hepsi, şöhretin fazlasıyla resmî olanına kızıyordu; gerçek lirik şairler olarak nefretleri aynı anahtar kelimelerde odaklanıyordu; Aragon merhumu "ironik" olmakla suçluyordu; Éluard "şüpheci ve ironik" olmakla; Breton "şüpheci, gerçekçi ve kalpsiz" olmakla. Yani –Breton'un kaleminden çıkma "kalpsiz" kelimesi açıkçası kafamı biraz karıştırmakla birlikte– şiddetlerinin bir anlamı, bir mantığı vardı. Aykırılar Şahı, cesedi bu kadar bayat bir *kitsch* kelimeyle kırbaçlayarak cezalandırmak mı istiyordu?

Tanrılar Susamışlardı'da France'ın kendisi de kalpten söz eder. Gamelin, yeni meslektaşları Devrim yargıçları arasındadır; sanıkları süratle idama mahkûm etmek

ya da aklamak zorundadırlar; France onları şöyle tasvir eder: "Bir yanda herhangi bir tutkunun canlandırmadığı kayıtsızlar, uyuşuklar, mantıkçılar; öteki yanda da duygularına teslim olanlar, tartışmaya açık olmayanlar, 'kalbiyle hüküm verenler. Bunlar her zaman idam hükmü veriyordu.'" (Altını ben çizdim.)

Breton'un saptaması doğruydu: Anatole France kalbe pek değer vermiyordu.

12

Paul Valéry'nin Anatole France'ı zarafetle azarladığı konuşması, bir başka nedenle de tarihe geçti: Académie Française'in tribünlerinden bir romancıya, yani önemi neredeyse tamamen romanlarından kaynaklanan bir yazara ilişkin yapılan ilk konuşmaydı. Gerçekten de, Fransız romanının altın çağı olan XIX. yüzyıl boyunca, romancılar Académie tarafından ihmal edildiler. Saçma, değil mi?

Tam anlamıyla saçma da sayılmaz. Çünkü romancı kişiliği, düşünceleri, duruşu ve oluşturduğu ahlaki örnekle bir ulusu temsil edebilecek kişi kavramıyla örtüşmüyordu. Académie'nin bütün üyelerinde doğal olarak aradığı "büyük adam" mertebesi, romancının hedeflediği şey değildir; onun hedefi bu değildir; romancı, sanatının niteliği gereği içine kapanık, muğlak, ironiktir (evet, ironiktir, kitapçığa imza atan sürrealist şairler bunu çok iyi anlamıştı); hepsinden önemlisi de, kahramanlarının ardına gizlendiğinden, bir inanca, bir duruşa indirgenmesi zordur.

Buna karşın bazı romancıların ortak bellekte "büyük adam" sıfatıyla yer almaları, tarihsel rastlantıların sonucundan başka şey değildir ve kitapları için de her zaman bir felakettir.

Romanlarındaki mizahı anlatmak için çırpınan Thomas Mann'ı düşünüyorum; beyhude olduğu kadar dokunaklı da bir çabaydı onunki, çünkü ülkesinin adı Nazizmle lekelenmişken, kültür ülkesi eski Almanya'nın mirasçısı sıfatıyla dünyaya seslenebilecek tek kişi oydu; durumunun vahameti, kitaplarındaki baştan çıkarıcı gülümsemeyi mecburen gizledi.

Maksim Gorki'yi düşünüyorum; yoksullar ve başarısızlıkla sonuçlanan devrimleri (1905 Devrimi) için yararlı bir şey yapmak arzusuyla en kötü romanı *Ana*'yı yazdı; kitabı çok daha ileriki bir tarihte (komünizmin bürokratlarının emriyle) sosyalist diye anılan edebiyatın kutsal modeli haline geldi; kişiliğine dikilen heykelin ardında (sanıldığından çok daha özgür ve güzel olan) romanları gözden kayboldu.

Ve Soljenitsin'i düşünüyorum. Bu büyük adam aynı zamanda büyük bir romancı mıydı? Nereden bilebilirim? Kitaplarının hiçbirinin kapağını bile açmadım. Büyük yankı uyandıran (cesaretini alkışladığım) tavır koyuşları yüzünden, söyleyeceği her şeyi önceden bildiğim duygusuna kapılıyordum.

13

İlyada, Truva'nın düşüşünden çok önce, savaşın sonucunun henüz belli olmadığı ve ünlü tahta atın henüz *Ulysses*'in kafasında bile var olmadığı bir noktada sona erer. Çünkü tarihin ilk büyük destan şairinin emrettiği estetik kural bunu gerektiriyordu: Bireylerin kaderinin zamanıyla, tarihsel olayların zamanını asla çakıştırmayacaksın. Tarihin ilk büyük epik şiiri, bireysel kaderlerin zamanının ritmiyle yazıldı.

Tanrılar Susamışlardı'da, Gamelin Robespierre'le aynı günlerde giyotine gider, hayatı cumhuriyetçilerin

iktidarıyla aynı anda noktalanır; hayatının ritmi tarihin ritmine yapışıktır. İçten içe France'ı Homeros'un emrine karşı gelmekle suçluyor muydum? Evet. Ama daha sonra, hatamı anladım. Çünkü Gamelin'in kaderinin korkunçluğu tam da budur zaten: Tarih yalnızca düşüncelerini, duygularını, eylemlerini değil, hayatının zamanını, ritmini bile yutar; o, Tarih'in yediği insandır; Tarih'in insani dolgu malzemesinden başka şey değildir; ve romancı bu dehşeti yakalama cesaretini göstermiştir.

Dolayısıyla, kahramanın hayatının zamanıyla tarihsel zamanın çakışmasını bu romanın "kusuru" olarak görmüyorum; bununla birlikte, "dezavantajı" olduğunu da yadsıyamam; çünkü bu iki zamanın çakışması, okuru *Tanrılar Susamışlardı*'yı "tarihsel roman" olarak, tarihin bir resmi olarak okumaya davet eder. Fransız okurun karşı koyamayacağı bir tuzaktır bu, çünkü ülkesinde Devrim kutsal bir olay haline gelmiş, hiç bitmeyen, toplumu bölen, saflar oluşturan ulusal bir tartışmaya dönüşmüştür; öyle ki, Devrim'in tasviri olarak yazılan bir roman, bu doymak bilmeyen tartışma tarafından anında yutulur.

Tanrılar Susamışlardı'nın öteden beri Fransa dışında daha iyi anlaşılmış olmasını bununla açıklayabiliriz. Çünkü olayların belirli bir tarihsel döneme fazlasıyla bağlı olduğu bütün romanların kaderi budur; yurttaşları doğal olarak kendi yaşadıklarının ya da tutkuyla tartıştıkları şeyin bir belgesini ararlar romanda; romanda sunulan tarihsel resmin kendi kafalarındaki resimle çakışıp çakışmadığına bakarlar; yazarın siyasi görüşlerini ayıklamaya çalışırlar, yargılamak için sabırsızlanırlar. Bir romanı ıskalamanın en emin yolu.

Çünkü bir romancıda "anlama, öğrenme tutkusu" ne siyaseti hedef alır ne de tarihi. Konunun uzmanlarınca yazılmış, her türden yüzlerce kitapta tasvir edilip tar-

tışılmış olaylarda bir romancı yeni ne keşfedebilir ki? Hiç kuşkusuz France'ta Terör dönemi korkunç görünür, ama tam bir karşı devrimci coşkusu içinde geçen son bölümü iyi okumak gerekir! Devrim Mahkemesi'nde muhbirlik etmiş olan yakışıklı süvari Henry, yine galiplerin arasında parlamaktadır! Aptal, fanatikleşmiş genç kralcı züppeler Robespierre'i temsil eden bir kuklayı yakarlar ve Marat'nın kuklasını da ipe çekerler. Hayır, romancı romanını Devrim'i karalamak için değil, devrimi yapanların muammasını ve onun yanı sıra başka muammaları incelemek için yazmıştır: Dehşete sızan komikliğin muamması, dramlara eşlik eden sıkıntının muamması, kesilen kafalara sevinen kalbin muamması, insanın son sığınağı olarak mizahın muamması...

14

Herkesin bildiği gibi, Paul Valéry romana fazla değer vermiyordu; bunu konuşmasında açıkça görürüz, France'ın romanlarıyla değil, entelektüel duruşuyla ilgilenir yalnızca. Bu konuda daima hararetli müritleri olmuştur. *Tanrılar Susamışlardı*'nın Folio dizisinden yayımlanan basımını (1989) açıyorum; sondaki "bibliyografya"da yazar hakkında yazılmış beş kitap tavsiye ediliyor: *Anatole France, polémiste* (Anatole France, Polemik Yazarı); *Anatole France, un sceptique passionné* (Anatole France, Tutkulu Şüpheci); *Les Aventures du scepticisme-essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France* (Şüpheciliğin Maceraları-Anatole France'ın Entelektüel Evrimi Üzerine Deneme); *Anatole France, par lui-même* (Anatole France Kendini Anlatıyor), *Anatole France, les années de formation* (Anatole France, Eğitim Yılları). Başlıklar neyin ilgi çektiğini açıkça gösteriyor: 1) France'ın biyografisi, 2) yazarın döneminin entelektüel çatışmalarındaki

duruşları. Peki aslolanla niye hiç ilgilenilmiyor? Anatole France eserlerinde insan hayatı konusunda daha önce söylenmemiş bir şey söyledi mi? Roman sanatına bir yenilik getirdi mi? Getirdiyse, onun roman poetikasını nasıl tarif edebilir, nasıl tanımlayabiliriz?

Valéry, France'ın kitaplarını Tolstoy, Ibsen ve Zola'nın kitaplarıyla (tek bir kısa cümlede) kıyaslar ve "hafif eserler" olarak niteler. Bazen fesatlık fark edemeden övgüye dönüşebilir! Gerçekten de France'ın hayran olunacak yanı, Terör döneminin ağırlığını hafif bir üslupla işleyebilmiş olmasıdır! Yaşadığı yüzyılın hiçbir büyük romanında benzeri bulunmayan bir hafiflikle. Bana belli belirsiz bir önceki yüzyılı, *Kaderci Jacques*'ı, *Candide*'i hatırlatır. Ama Diderot'da, Voltaire'de anlatının hafifliği, günlük gerçekliği görünmez kalan, ifade edilmeyen bir dünyanın üzerinde gezinir; buna karşılık, *Tanrılar Susamışlardı*'da XIX. yüzyıl romanının büyük keşfi, "gündelik hayatın sıradanlığı" hep mevcuttur; uzun tasvirlerde değil de, ayrıntılarda, yorumlarda, kısa ve şaşırtıcı gözlemlerde. Bu roman, "tarihin dayanılmaz dramatikliğiyle günlük hayatın dayanılmaz sıradanlığının bir araya getirilmesidir"; ironiyle kıvılcımlanan bir birlikteliktir bu, hayatın bu iki zıt yönü sürekli çarpışır, birbirine karşı çıkar, birbirini gülünç düşürür. Bu birliktelik hem kitabın ana temalarından biridir ("katliam döneminde günlük hayat"), hem de kitabın üslubunu oluşturur. Ama bu kadarı yeter, France'ın romanlarının estetik çözümlemesini ben yapacak değilim...

15

Yapmak istemiyorum, çünkü hazırlıklı değilim. *Tanrılar Susamışlardı*'yla *Kraliçe Pédaque Kebapçısı*'nı gayet iyi hatırlıyorum (bu romanlar hayatımın bir parçasıydı),

ama France'ın başka romanları bende bulanık anılar bıraktı yalnızca, bazılarını da hiç okumadım. Zaten romancıları, çok sevdiğimiz romancıları bile böyle tanırız. Ben, "Joseph Conrad'ı severim," derim. Arkadaşım, "Ben pek sevmem," der. Peki ikimizin söz ettiği aynı yazar mı mıdır? Ben Conrad'ın iki romanını okumuşumdur, arkadaşım benim bilmediğim bir tek romanını. Buna rağmen her birimiz, bütün masumiyetiyle (bütün masum küstahlığıyla), Conrad hakkında doğru fikir sahibi olduğumuzdan emindir.

Bütün sanatlarda durum böyle midir? Tam değil. Size Matisse'in ikinci sınıf bir ressam olduğunu söylesem, bir müzede on beş dakika geçirmeniz, benim saçmaladığımı anlamanıza yeter. Ama Conrad'ın tamamını nasıl tekrar okuyacağız? Haftalar sürer! Farklı sanatlar beynimize farklı yollardan ulaşır; farklı bir kolaylıkla, farklı bir hızla, farklı bir kaçınılmaz basitleştirme derecesiyle ve farklı bir kalıcılıkla beynimize yerleşir. Hepimiz edebiyat tarihinden söz ederiz, bilgimizden şüphe etmeden referans gösteririz, ama ortak bellekte edebiyat tarihi somut olarak nedir? Binlerce okurun tamamen rastlantı sonucu oluşturduğu parça parça resimlerin birbirine eklenmesinden oluşan bir yamalı bohça. Böylesine puslu ve yanıltıcı bir belleğin geçirgen ikliminde hepimiz kara listelerin, onların keyfî ve doğrulanamaz hükümlerinin insafına kalmışız, aptalca şıklıklarını taklit etmeye hep hazırız.

16

20 Ağustos 1971 tarihli ve Louis imzalı eski bir mektup buluyorum. Bu uzunca mektup, benim kendisine yazdığım (ve hiç hatırlamadığım) mektuba Aragon'un yazdığı cevap. Son bir ayda yaşadıklarına, yayına hazır-

lanan kitaplarına ilişkin bilgi veriyor (*Matisse* Eylül'ün 10'una doğru çıkacak..."), bu bağlamda, şu cümleyi okuyorum: "Ama France'la ilgili kitapçığın hiçbir önemi yok, benim de küstah bir makalemin yer aldığı o kitapçığın kopyası bile yok bende sanırım."

Aragon'un savaştan sonra yazdığı romanları çok sevdim: *La Semaine Sainte* (Kutsal Hafta), *La Mise à mort* (İnfaz). Daha sonra, *Şaka*'nın önsözünü yazdığında, onunla şahsen tanışabileceğime çok sevinerek ilişkiyi uzatmak istedim. Takside, sırf sohbet olsun diye en sevdiği Fransız bestecinin hangisi olduğunu sorduğum hanıma davrandığım gibi davrandım ona da. Sürrealistlerin Anatole France aleyhindeki kitapçığını bilmemle övünmek isteyip mektubumda Aragon'a bir soru sormuş olmalıyım. Şimdi onun yaşadığı hafif hayal kırıklığını hayal edebiliyorum: "Bu Kundera, benim bütün yazdıklarımdan bir tek o sefil, küstah makaleyle mi ilgileniyor?" Sonra da (çok daha hüzünlü): "Acaba bizden geriye yalnızca hiçbir önemi olmayan şeyler mi kalacak?"

17

Sona yaklaşıyorum, veda niyetine, 10. bölümü, romanın ilk üçte birinde yakılan ve tatlı ışıltısıyla romanı son sayfasına kadar aydınlatan ampulü anacağım tekrar: Küçük bir bohem arkadaş grubu iki günlüğüne Paris'ten kaçıp kırda bir hana yerleşirler; hepsi macera peşindedir, bir tek macera yaşanır; akşam olur, sevimli, flörtçü ve dalgacı Desmahis tavan arasında gruptaki genç kızlardan birini arar; kız orada değildir, ama başka bir kız bulur: handa çalışan bir hizmetçi, çarpık iskeleti yüzünden eni boyundan fazla olan, hilkat garibesi bir genç kız; kız uyumaktadır, gömleği sıyrılmış, bacakları ayrılmıştır; Desmahis hiç tereddüt etmeden onunla sevişir. Bu kısa

birleşme, nazik tecavüz, ciddiyetle, kısa bir paragrafta anlatılır. Bu olaydan geriye hiçbir ağırlık, kötülük, natüralizm kalmasın diye de, ertesi gün arkadaş grubu gitmeye hazırlanırken aynı iki büklüm genç kız, bir merdivenin tepesinden, son derece keyifli ve mutlu, yukarıdan hepsine çiçekler atarak onları uğurlar. Yaklaşık iki yüz sayfa sonra, romanın en sonunda Desmahis, iki büklüm kızın kibar tecavüzcüsü, kendini Élodie'nin, kafası kesilen arkadaşı Gamelin'in nişanlısının yatağında bulur. Ve bütün bunlar hiçbir patetiklik, hiçbir suçlama, hiçbir pis sırıtış olmadan, yalnızca hafif, pek hafif, tül gibi bir hüzünle anlatılır...

IV

Toplu miras düşü

Rabelais ve sanatsevmezler üzerine konuşma

GUY SCARPETTA – Senin bir sözünü hatırlıyorum: "Rabelais'nin Fransız edebiyatında bu kadar az etkisi olmasına hep şaşırmışımdır. Diderot vardır elbette. Céline de. Peki başka?" Ayrıca Gide'in, 1913'te, bir anketi cevaplandırırken roman panteonuna Rabelais'yi dahil etmediğini, Fromentin'i ettiğini hatırlatıyordun. Ya sen? Rabelais senin için ne ifade ediyor?

MILAN KUNDERA – *Gargantua-Pantagruel*, romanın kesin biçimini henüz almamış halidir. Mucizevi, bir daha yaşanamayacak bir andır; bir sanatın sanat olarak henüz kesin biçimini almadığı ve dolayısıyla kurallarının henüz belirlenmediği andır. Roman önemli ve özel bir tür, (dahası) özerk bir sanat olarak kendini göstermeye başladığı andan itibaren başlangıçtaki özgürlüğü kısıtlanır; bu sanatın niteliklerine neyin uygun olup neyin olmadığına (neyin roman olup neyin olmadığına) hükmedebileceklerini düşünen estetik sansürcüler çıkar ortaya ve kısa sürede alışkanlıklar edinip talepler geliştiren bir izleyici kitlesi oluşur. Rabelais'nin eseri, romanın bu "ilk özgürlüğü" sayesinde, bazıları romanın daha sonraki evriminde gerçekleşmiş, bazıları hiç gerçekleşmemiş sayısız estetik imkân barındırır içinde. Dolayısıyla romancıya ka-

lan miras, yalnızca gerçekleşmiş olan her şey değil, imkân dahilinde olan her şeydir aynı zamanda. Rabelais romancıya bunu hatırlatır.

G.S. – Bu bağlamda Céline, Rabelais'yi açıkça sahiplenmiş olan ender Fransız yazarlardan biri, belki de tek. Onun eserleri hakkında ne düşünüyorsun?

M.K. – "Rabelais amacını gerçekleştiremedi," der Céline. "Hedefi herkes için bir dil, gerçek bir dil yaratmaktı. Dili demokratikleştirmek istiyordu [...] konuşma dilini yazı diline geçirmek istiyordu..." Céline'e göre, kazanan akademik üslup olmuştur: "... Hayır, Fransa artık Rabelais'yi anlayamaz; Fransa artık özentici oldu..." Evet, katılıyorum, belli bir ölçüde özenticilik Fransız edebiyatının, Fransız zihninin talihsizliğidir. Buna karşılık, Céline'in aynı metnindeki şu bölüme daha çekinceli yaklaşıyorum: "Söylemek istediğimin özü budur. Gerisi (hayal gücü, yaratıcılık, komiklik, vs.) beni ilgilendirmiyor. Dil, yalnızca dil." Céline bunu yazdığı sırada, 1957'de, henüz "estetiğin dilbilime indirgenmesinin", gelecekte (hiç kuşkusuz nefret edeceği) üniversite ahmaklığının temel dayanaklarından biri olacağını bilemezdi. Aslında roman aynı zamanda kişiler, hikâye, kompozisyon, üslup (üslup yelpazesi), ruh ve hayal gücünün niteliğidir. Rabelais'nin havai fişek gösterisine benzeyen üslup çeşitliliğini düşünsene: düz yazı, şiir, tuhaf sıralamalar, bilimsel söylev taklitleri, düşünceler, alegoriler, mektuplar, gerçekçi betimlemeler, diyaloglar, monologlar, pantomimler... Dilin demokratikleştirilmesinden söz etmek, bu ustalıklı, coşkulu, oyuncu, canlı ve son derece "yapay" (yapay özentici demek değildir) biçim zenginliğini hiç açıklamaz. Rabelais'nin romanının biçimsel zenginliği benzersizdir. Romanın daha sonraki evriminde unutulmuş olan im-

kânlardan biri de budur. Ancak üç buçuk yüzyıl sonra, James Joyce'ta ortaya çıkmıştır tekrar.

G.S. – Rabelais, Fransız romancılar tarafından "unutulmuş" olmasına karşılık, çok sayıda yabancı romancı için temel referanstır: Elbette senin de değindiğin gibi Joyce var, Gadda geliyor akla, ama çağdaş yazarlar da var; benim bildiğim Danilo Kiš, Carlos Fuentes, Goytisolo, sen, Rabelais'den daima büyük coşkuyla söz edersiniz... Yani roman türünün bu "kaynağı"nın kendi ülkesinde değerinin bilinmediğini ve yabancı ülkelerde sahiplenildiğini söyleyebiliriz. Bu paradoksu nasıl açıklıyorsun?

M.K. – Bu paradoksun yalnızca en yüzeysel yanıyla ilgili bir şeyler söylemeye cesaret edebilirim ancak. Yaklaşık on sekiz yaşındayken beni büyüleyen Rabelais, hayran olunacak bir günümüz Çekçesiyle yazılmış bir Rabelais' ydi. Günümüzde zor anlaşılan eski Fransızcasıyla Rabelais, onu (iyi) bir çeviriden tanıyanlara kıyasla, Fransızlar için daima daha tozlu, daha arkaik, daha kitabi olacaktır.

G.S. – Rabelais Çekoslovakya'da ne zaman çevrildi? Kimin tarafından, nasıl çevrildi? Bu çevirinin kaderi ne oldu?

M.K. – Kendilerine "Bohem Thelema'sı" adını veren, çok iyi romancılardan oluşan küçük bir grup tarafından çevrildi. *Gargantua* çevirisi 1911'de yayımlandı. Beş kitabın tamamı 1931'de basıldı. Bu konuda bir şeyi belirtmek istiyorum: Otuz Yıl Savaşı'ndan sonra, Çekçe edebiyat dili olarak neredeyse ölmüştü. Ulus XIX. yüzyılda (diğer Orta Avrupa ulusları gibi) yeniden doğmaya başladığında, iddiası Çekçeyi diğer Avrupa dillerine eşdeğer bir Avrupa dili haline getirmekti. Rabelais'yi çevirmeyi başarmak, bir dilin olgunluğunun çok parlak bir kanıtıydı.

Gerçekten de *Gargantua-Pantagruel* Çekçe yazılmış en güzel kitaplardan biridir. Modern Çek edebiyatı Rabelais'den epeyce etkilendi. Çek romanının en büyük modernisti Vladislav Vancura (1942'de Almanlar tarafından kurşuna dizildi), tutkulu bir Rabelais'ciydi.

G.S. – Peki diğer Orta Avrupa ülkelerinde Rabelais?

M.K. – Polonya'daki kaderi aşağı yukarı Çekoslovakya'dakiyle aynı oldu; Tadeusz Boy-Zelenski'nin (o da Almanlar tarafından, 1941'de kurşuna dizildi) çevirisi harikaydı, Lehçe yazılmış en büyük eserlerden biri. Gombrowicz'i büyüleyen de bu Lehleşmiş Rabelais'dir. "Ustalarından" söz ederken, hemen üç isim sayar: Baudelaire, Rimbaud ve Rabelais. Baudelaire'le Rimbaud, bütün modern sanatçıların alışıldık referansıdır. Rabelais'yi sahiplenen daha azdı. Fransız sürrealistler ondan pek hoşlanmıyordu. Orta Avrupa'nın batısında avangart modernizm çocuksu ölçüde gelenek karşıtçısıydı ve neredeyse yalnızca lirik şiirde ifade buluyordu. Gombrowicz'in modernizmi farklıdır. Her şeyden önce, romanda modernizmdir. Ayrıca Gombrowicz geleneğin değerlerine naif biçimde karşı çıkmak değil, onları "yeniden değerlendirmek", "farklı ölçütlerle değerlendirmek" (Nietzscheci bağlamda: *Umwertung aller Werte*) istiyordu. Bir çift olarak, bir program olarak Rabelais-Rimbaud, değerlerde böyle bir *Umwertung*'dur; yeni ve benim anladığım şekliyle modernizmin en büyük isimleri için anlamlı bir bakış açısıdır.

G.S. – Fransız okul geleneğinde (örneğin edebiyat ders kitaplarında ifade bulan gelenekte) Rabelais'yi "ciddiyet"e kavuşturma, yalnızca hümanist bir düşünür olarak ele alma eğilimi vardır – Bakhtine'in öne çıkardığı "karnavalsı" yanı, eserini

besleyen oyun, taşkınlık, fantezi, müstehcenlik ve kahkahanın rolü göz ardı edilir. Sen bu daraltmayı ya da sakatlamayı nasıl değerlendiriyorsun? Senin görüşünce roman türünün özünü tanımlayan ironinin, her türlü gelenekçiliğe, bütün pozitif düşüncelere yönelik ironinin rolünü yadsımak diye mi yorumlamalıyız bunu?

M.K. – İroniyi, fanteziyi vs. yadsımaktan da beter. Sanata karşı kayıtsızlık bu, sanatın yadsınması, sanat alerjisi, "sanatsevmezlik"; Rabelais'nin eseri her tür estetik düşünceye kapatılıyor. Edebiyat tarihçiliği ve kuramı giderek daha sanatsevmez olduğuna göre, Rabelais'yle ilgili yalnızca yazarlar ilginç bir şey söyleyebilir. Küçük bir anımı anlatayım: Bir söyleşide Salman Rushdie'ye Fransız edebiyatında en sevdiği kitaplar soruldu; "Rabelais'yle *Bilirbilmezler*," diye cevap verdi. Bu cevap ders kitaplarının koca koca bölümlerinde söylenenlerden daha anlamlıdır. Niçin *Bilirbilmezler*? Çünkü *Duygusal Eğitim* ya da *Madame Bovary*'dekinden farklı bir Flaubert'dir oradaki. Ciddiyetsizliğin Flaubert'idir. Niçin Rabelais? Çünkü Rabelais roman sanatında ciddiyetsizliğin öncüsü, kurucusu, dâhisidir. Rushdie bu iki referansla, roman sanatının tarihi boyunca ihmal edilmiş imkânlardan biri olan "ciddiyetsizlik" ilkesini öne çıkarır.

(1994)

Beethoven'da toplu miras düşü

Biliyorum, Haydn ve Mozart, o dönemde bile, klasik bestelerinde ara sıra çokseslilığı diriltiyorlardı. Buna karşın Beethoven'da aynı diriliş, bana bir başka inatçı ve düşünülmüş geliyor; son piyano sonatlarını kastediyorum; opus 106 *Hammerklavier* sonatının son bölümü, eski çoksesli zenginliğin tamamını barındıran, ama yeni dönemin ruhunun canlandırdığı bir füğdür; daha uzun, daha karmaşık, daha gürültülü, daha dramatik, daha anlamlıdır.

Opus 110 sonatı beni daha da çok büyüler; füg üçüncü (sonuncu) bölümde yer alır; son bölüm, *recitativo*[1] olduğu belirtilen birkaç ölçülük kısa bir pasajla açılır (burada ezgi, şarkı niteliğinden çıkıp söz olur; şiddetlidir, düzensiz ritimlidir, büyük ölçüde aynı notaların on altılı ve otuz ikili tekrarlarından oluşur); ardından dört parçalı bir kompozisyon gelir. Birincisi: bir *arioso*[2] (bütünüyle teksesli, sol el akorların eşlik ettiği, *una corda*[3] bir ezgi; "klasik" dinginlikte); ikincisi: füg; üçüncüsü: aynı *arioso*'

1. (İt.) Yarı seslendirme, yarı söyleme üslubu, konuşmaya yakın serbestlikte söylenen ses müziği (Y.N.).

2. (İt.) Resitatif ile arya tarzları arasında söylenen opera parçası (Y.N.).

3. (İt.) Tek tel, piyanonun sol pedalına basma komutu (Y.N.).

nun çeşitlemesi (aynı ezgi ifade kazanır, ağıta dönüşür; "romantik" bir yırtınış); dördüncüsü: aynı füğün tema tersine çevrilmiş halde devamı (*piano*'dan *forte*'ye geçer ve son dört ölçüde çokseslilığin izini taşımayan bir tekseslilığe dönüşür).

Böylece, on dakikalık kısa süresinde, bu üçüncü bölüm (kısa *recitativo* girişiyle birlikte) olağanüstü bir duygu ve biçim "çokseslilığiyle" öne çıkar; ne var ki, bu karmaşıklık o kadar doğal ve basit gelir ki kulağa, dinleyici bunun farkına varmaz. (Örnek olsun: Büyük ustaların biçimsel yenilikleri daima bir ölçülülük barındırır; gerçek mükemmellik böyledir; yenilik yalnızca küçük ustalarda kendini fark ettirmek ister.)

Beethoven füğü (çokseslilığin örnek biçimi) sonata (klasik müziğin örnek biçimi) sokmakla, iki büyük dönem –XII. yüzyıldaki ilk çokseslilikten Bach'a kadar devam eden ilk dönem ve tekseslilik dediğimiz şeyi temel alan ikinci dönem– arasındaki geçişin yarasına parmak basmış gibidir. Sanki kendi kendine, "Çokseslilığin mirası hâlâ bana ait mi?" diye sormaktadır. Cevap evetse, her sesin açık seçik duyulabilmesini gerektiren çokseslilik, yeni keşfedilen ve ses zenginliği tek tek seslerin ayırt edilmesine imkân vermeyen orkestrayı (aynı şekilde eski mütevazı piyanonun "Hammerklavier"e dönüşmesini) nasıl sindirebilir? Çokseslilığin dingin ruhu, klasik dönemden önceki müziğin duygusal öznelliğine nasıl direnebilir? Bu birbirine tamamen zıt iki müzik kavramı bir arada bulunabilir mi? Üstelik aynı eserde (opus 106. sonat) bir arada bulunabilir mi? Hatta daha da daraltarak, aynı bölümde (opus 110, son bölüm) bir arada bulunabilir mi?

Kanımca Beethoven sonatlarını bestelerken, düşü, Avrupa müziğinin başlangıcından itibaren, "tamamının" mirasçısı olmaktı. Ona atfettiğim bu düş, büyük sentez

düşü (görünürde uzlaşması imkânsız iki dönemin sentezi), ancak yüz yıl sonra, modern dönemin en büyük bestecileriyle, özellikle Schönberg ve Stravinsky'yle tam olarak gerçekleşebildi; ki onlar da, yolları tamamen birbirine zıt olduğu (ya da Adorno tamamen birbirine zıt görmek istediği[1]) halde, kendilerinden bir öncekilerin takipçisi olmakla kalmayıp son derece bilinçli şekilde, "müzik tarihinin tamamının toplu mirasçıları" (ve muhtemelen sonuncuları) idiler.

1. "Stravinsky anısına doğaçlama"da (*Saptırılmış Vasiyetler*'in üçüncü bölümünde) Stravinsky'yle Schönberg arasındaki ilişkiden ayrıntılı biçimde söz etmiştim: Stravinsky'nin eserinin tamamı, Avrupa müzik tarihinin, XII. yüzyıldan XX. yüzyıla uzun bir yolculuk biçimindeki müthiş bir özetidir. Schönberg de müziğinde, müzik tarihinin tamamının deneyimini barındırır, ama Stravinsky gibi "yatay", "epik", gezinir tarzda değil, "on iki ton sistemi" senteziyle. Adorno bu iki estetiği tamamen zıt olarak görür. Onları uzaktan birleştiren bağı görmez. (Yazarın notu)

Arşi-roman, Carlos Fuentes'in doğum günü için açık mektup

Sevgili Carlos,

Senin doğum günün, benim için de bir yıldönümü: Senin doğumundan bu yana yetmiş yıl geçti, Prag'da ilk karşılaşmamızın üzerinden de tam otuz yıl. Prag'a Rus işgalinden birkaç ay sonra, Julio Cortázar ve Gabriel García Márquez'le birlikte, biz Çek yazarlar adına duyduğun endişeyi ifade etmek için gelmiştin. Ben birkaç yıl sonra Fransa'ya yerleştiğimde, sen Meksika'nın Fransa büyükelçisiydin. Sık sık buluşup sohbet ederdik. Biraz siyaset, bolca roman konuşurduk. Özellikle bu ikinci konuda birbirimize çok yakındık.

O sıralar senin koskoca Latin Amerikanla benim küçücük Orta Avrupam arasındaki şaşırtıcı akrabalıktan söz ederdik; bir yazarı fantastik, masalsı, rüyamsı hayal gücünün cazibesine aşırı duyarlı kılan Barok'un tarihsel anısından benzer şekilde etkilenmiş iki bölge. Bir başka ortak nokta: Dünyanın bu iki bölgesi, XX. yüzyıl romanının, modern romanın, Proust sonrası diyebileceğimiz romanın evriminde belirleyici rol oynadılar; önce, 1910'larda, 20'lerde ve 30'lu yıllarda, benim Orta Avrupamdan büyük romancılar sayesinde: Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz (Broch'a aynı derecede hayran olmamıza şaşırmıştık, hayranlığımız sanıyorum kendi ülkesinde uyandırdığı hayranlığı aşıyor; ve farklı: Biz onun romana yeni estetik imkânlar tanıdığını düşünüyoruz; dolayısıyla o bizim

gözümüzde her şeyden önce *Die Schlafwandler*'in [Uyurgezerler] yazarıydı); ardından, 50'lerde, 60'larda ve 70'lerde, bir başka yıldız yağmuru sayesinde, senin bölgende romanın estetiğini dönüştürmeye devam edenler sayesinde: Juan Rulfo, Carpentier, Sabato, sonra da sen ve arkadaşların...

Bizleri belirleyen, iki sadakatti: modern sanatta XX. yüzyılda gerçekleştirilen devrime sadakat ve romana sadakat. Hiç de bağdaşmayan iki sadakat. Çünkü avangart sanat (modern sanatın ülküselleştirilmiş versiyonu) romanı hep modernizmden dışlamış, demode ve değişmez biçimde klasik bulmuştur. Daha sonra, 50'lerde ve 60'larda, gecikmiş avangartlar romanda modernizmi yaratmak ve ilan etmek istediklerinde, tam bir olumsuzluk yoluyla başarmışlardır bunu: kahramansız, olaysız, öyküsüz, mümkünse noktalamasız, o sırada "anti-roman" diye adlandırılan bir roman.

İlginçtir, modern şiiri yaratanlar, "anti-şiir" yazdıkları iddiasında değildiler. Aksine, şiirde modernizm, Baudelaire'den itibaren şiirin özüne, en derindeki özelliğe temelden yaklaşmayı hedefliyordu. Bu bağlamda, modern romanı *anti*-roman olarak değil, *arşi*-roman olarak düşünüyorum. Arşi-roman, bir: Yalnızca romanın söyleyebileceği şeyde yoğunlaşır; iki: Roman sanatının dört yüzyıllık tarihi boyunca biriktirdiği bütün ihmal edilmiş, unutulmuş imkânları canlandırır. Yirmi beş yıl önce, senin *Terra-Nostra*'nı okudum. Bir arşi-roman okudum. Böyle bir şeyin var olduğunun, var olabileceğinin kanıtı. Romanın müthiş modernizmi. Büyüleyici ve zor yeniliği.

Kucaklarım, Carlos!

Milan

Bu mektubu 1998'de, *Los Angeles Times* için yazmıştım. Bugün ne ekleyebilirim? Broch'la ilgili şu birkaç sözü:

Zamanının Avrupa trajedisinin tamamı Broch'un kaderinde yazılıdır: 1929'da, kırk üç yaşındayken yaz-

maya başladığı roman üçlemesi "Uyurgezerler"i 1932'de tamamladı. Hayatının ortasında dört aydınlık yıl! O dönemde gururlu ve kendinden emindi; "Uyurgezerler"in poetikasını, "edebiyatın evriminde yeni bir dönem" (1930 tarihli mektup) başlatan "tamamen özgün bir fenomen" (1931 tarihli mektup) olarak görüyordu. Yanılmıyordu. Ama daha "Uyurgezerler"i yeni tamamlamıştı ki, Avrupa'da "hiçliğe yolculuğun başladığını" (1934 tarihli mektup) gördü ve "bu dehşet döneminde her tür edebiyatın anlamsızlığı" (1936 tarihli mektup) duygusu onu pençesine aldı; hapse atıldı, sonra Amerika'ya göç etmeye zorlandı (Avrupa'yı bir daha görmeyecekti) ve bu karanlık yıllarda, Vergilius'un *Aeneas*'ı yok etmeye karar verişi efsanesinden esinlenerek, *Vergilius'un Ölümü*'nü yazdı: roman sanatına roman biçiminde yazılmış müthiş bir veda, aynı zamanda, kendisi için "ölüme kişisel hazırlık" (1946 tarihli mektup). Gerçekten de, eski metinlerin (hepsi mükemmel) elden geçirilmeleri dışında edebiyatı, "o sükse ve gurur işini..." (1950 tarihli mektup) bıraktı ve ölümüne (1951) kadar bir bilim adamı hücresine kapandı. Broch'un estetik özverisinin ahlaki dokunaklılığından başka şeyi gözü görmeyen akademisyen ve düşünürler (Hannah Arendt dahil), onun sanatından çok duruşu ve fikirleriyle ilgilendiler. Çok yazık, çünkü ölümünden sonra onu yaşatacak olan, bilimsel eserleri değil, romanları, özellikle de "tamamen özgün" poetikasıyla "Uyurgezerler"di; bu eserinde Broch, romanda modernizmi, biçimsel imkânların o güne kadar cesaret edilemeyen büyük sentezleriyle deney yapmak olarak yorumluyordu. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1999 yılı boyunca, bütün dünya yazarlarını kapsayan bir anket sürdürdü; her hafta bir yazar, hangi kitabı yüzyılın en büyük edebi eseri seçtiğini (ve nedenlerini) açıklıyordu. Fuentes "Uyurgezerler"i seçmişti.

Mirasın toplu reddi ya da Iannis Xenakis

(1980'de yayımlanan metin ve 2008 tarihli iki ara nağme)

1

Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgalinden iki ya da üç yıl sonraydı. Varèse ve Xenakis'in müziklerine âşık oldum.

Sebebini merak ediyorum. Avangart snobizmi miydi? O dönemde sürdüğüm yalnız hayatta snobizmin anlamı olmazdı. Uzman ilgisi mi? İcabında Bach'ın bir bestesinin yapısını anlayabilsem de, Xenakis'in müziğiyle karşı karşıya kaldığımda tamamen silahsız, cahil, acemi bir dinleyici, dolayısıyla tamamen naiftim. Bununla birlikte, doymaz bir iştahla dinlediğim eserlerinden samimi bir zevk alıyordum. O eserlere ihtiyacım vardı; bana garip bir teselli verdiler.

Evet, söyledim artık. Xenakis'in müziğinde teselli buldum. Onu sevmeyi, hayatımın ve doğduğum ülkenin en karanlık döneminde öğrendim.

Peki ama teselliyi niçin Xenakis'te arıyordum da, Smetana'nın yurtsever müziğinde, idama mahkûm edilmiş olan ulusumun kalıcı olduğu yanılsamasını bana yaşatabilecek bestelerinde aramıyordum?

Ülkemin başına gelen felaketin (sonuçları kalıcı olacak felaketin) yol açtığı düş kırıklığı siyasi olaylarla sınırlı değildi; insanoğlunun kendisiyle ilgili bir düş kırıklığıydı, zalimliğiyle insanoğlu, ama aynı zamanda bu zalimli-

ği gizlemek için kullandığı şerefsiz suç ortağıyla insanoğlu, vahşetini daima duygularıyla haklı çıkarmaya hazır insanoğlu. Duygusal çalkantının (kamusal hayatta olduğu kadar özel hayatta da) şiddete aykırı olmadığını, ona karıştığını, onun bir parçası olduğunu anlıyordum.

2

"2008'de ekliyorum": Eski metnimde "idama mahkûm edilmiş olan ulusum", "ülkemin başına gelen felaket", "sonuçları kalıcı olacak felaket" cümlelerini okuduğumda, içimden ilk gelen, günümüzde kulağa saçma gelecekleri için bu cümleleri atmaktı. Sonra kendimi tuttum. Hatta belleğimin o cümleleri sansürden geçirmek istemesini biraz da tatsız buldum. Belleğin İhtişam ve Sefaleti böyledir işte; geçmiş olayların mantıklı zincirini sadakatle koruyabilmekle övünür, ama onları ne şekilde yaşadığımız konusunda doğruya bağlı kalma zorunluluğu duymaz kesinlikle. Bu küçük bölümleri atmak isterken, yalancılık ettiği için hiç suçluluk duymuyordu. Yalan söylemek istediyse, doğruluk adına değil miydi? Tarihin, Rusya'nın Çekoslovakya işgalini arada geçen zamanda dünyanın çoktan unuttuğu basit bir olay haline getirdiği, bugün bakıldığında açık değil midir?

Elbette. Ne var ki, ben ve arkadaşlarım bu olayı umutsuz bir felaket olarak yaşadık. O zamanki ruh halimizi unutursak, hiçbir şey anlayamayız, ne o dönemin anlamını ne de sonuçlarını. Bizim umutsuzluğumuzun kaynağı komünist rejim değildi. Rejimler gelir geçer. Ama uygarlığın sınırları var olmaya devam eder. Biz başka bir uygarlık tarafından yutuluşumuza tanık olduk. Rus imparatorluğunun içinde onlarca ulus dillerini, kimliklerini bile yitirmekteydiler. Birden çok açık bir gerçeği anladım ("şaşırtıcı gerçeği"): Çek ulusu ölümsüz değildi,

var olmayabilirdi de. Bu saplantılı düşünce olmadan, Xenakis'e garip düşkünlüğüm anlaşılamaz. Onun müziği sonluluğun kaçınılmazlığıyla barıştırdı beni.

3

"1980 metni devam": İnsanın zalimliğini haklı gösteren duygular konusunda, Carl Gustav Jung'un bir yorumunu hatırlıyorum. Jung, *Ulysses* çözümlemesinde James Joyce'u "duyarsızlığın peygamberi" olarak niteler: "Duygusal saflığımızın gerçekten uygunsuz boyutlara ulaştığını anlamak için birkaç dayanağımız mevcut. Savaş dönemlerinde halkın duygularının gerçekten felakete yol açan bir rol oynadığını hatırlayalım [...]. Duygusallık şiddetin üstyapısıdır. Duygusallığın [...] mahkûmu olduğumuzu ve dolayısıyla uygarlığımızda ödünleyici duyarsızlığın bir peygamberinin ortaya çıkmasını son derece kabul edilebilir bulmamız gerektiğini düşünüyorum."

James Joyce "duyarsızlığın peygamberi" de olsa, romancı olmaya devam edebilirdi. Hatta bence romanın tarihinde kendi "peygamberliğinin" öncülerini de bulabilirdi. Estetik bir kategori olarak roman, insanın duygusal algısına bağlı olmak zorunda değildir. Buna karşılık müzik bu algıdan kurtulamaz.

Bir Stravinsky, müziği duyguların ifadesi olarak tanımlamayı reddedebilir, ama naif dinleyici onu başka türlü anlamayı bilmez. Müziğin lanetidir bu, aptal yanıdır. Kemancı *largo*'nun ilk üç uzun notasını çalmayagörsün, duyarlı dinleyici iç çeker: "Ah, ne kadar güzel!" Duyguyu harekete geçiren bu ilk üç notada hiçbir şey yoktur, ne bir keşif ne bir icat ne de başka bir şey: en gülünç "duygusal saflık". Ama müziğin bu algılanışından, uyandırdığı o aptalca iç çekişten kimse kaçamaz.

Avrupa müziği bir notayla bir gamın yapay sesi temeli üzerine kurulmuştur; bu bakımdan dünyanın "nesnel" tınısına zıttır. İlk ortaya çıktığından beri, aşılması mümkün olmayan bir mutabakat uyarınca, bir "öznelliği" ifade etme ihtiyacıyla bağlantılıdır. Tıpkı duyarlı ruhun evrenin duyarsızlığına karşı koyması gibi, dış dünyanın ham seslerine karşı koyar.

Ama (bir insanın ya da bir uygarlığın hayatında) öyle bir an gelebilir ki, (o ana kadar insanı daha insancıl kılan ve mantığının soğukluğunu yumuşatan bir güç olarak görülen) duygusallık, bir anda gerçek yüzüyle, nefrette, intikamda, kanlı zaferlerin heyecanında daima mevcut olan "şiddetin üstyapısı" sıfatıyla açığa çıkar. İşte o anda, müzik bana duyguların sağır edici gürültüsü gibi geldi; öte yanda, Xenakis'in bestelerindeki gürültüler âlemi güzelliğe dönüştü; duygusal pislikten arındırılmış, duygusal vahşetten yoksun bir güzellik.

4

"2008'de ekliyorum": Tamamen rastlantı sonucu, Xenakis'i düşündüğüm şu günlerde genç bir Avusturyalı yazarın, Thomas Glavinic'in kitabını okumaktayım: *Die Arbeit der Nacht* (Gecenin İşi). Otuz yaşındaki Jonas, bir sabah uyandığında boş, insansız bir dünyayla karşılaşır; evi, sokaklar, dükkânlar, kafeler, her şey yerli yerinde, eskisinden farksızdır, daha dün orada yaşayan, ama artık olmayanların bütün izlerini taşır. Romanda Jonas'ın bu terk edilmiş dünyada dolaşması anlatılır; önce yürür, sonra hepsi sürücüsüz, emrine amade durdukları için değişik otomobillerle gezer. İntihar etmeden önceki birkaç ay boyunca bu şekilde dünyayı dolaşarak umutsuzca dünyada hayatın izlerini, kendi anılarını ve hatta başkalarının anılarını arar. Evlere, şatolara, ormanlara bakar,

onları görmüş, artık var olmayan sayısız kuşağı düşünür; bütün bu gördüklerinin unutuş olduğunu anlar; unutuştan başka bir şey değildir, mutlak unutuş ise yakında, artık kendisi de var olmayacağında tamamlanacaktır. Bunun üzerine yine o apaçık gerçeği ("şaşırtıcı gerçeği"), var olan her şeyin (ulus, düşünce, müzik) var olmayabileceğini de düşünüyorum.

5

"1980 metni devam": James Joyce, "duyarsızlığın peygamberi" de olsa, romancı olmaya devam edebilirdi; buna karşılık Xenakis "müzikten ayrılmak" zorunda kaldı. Onun getirdiği yeniliğin niteliği Debussy ve Schönberg'inkilerden farklıdır. Onlar müzik tarihiyle bağlantıyı hiç koparmamışlardı, her an "geriye dönebilirlerdi" (sık sık döndüler de). Xenakis köprüleri yaktı. Olivier Messiaen'ın dediği gibi: Xenakis'in müziği "radikal bir yenilik değil, radikal bir başkalık"tır. Xenakis müziğin "önceki bir evresine" karşı çıkmaz. Avrupa müziğinin tamamına, "mirasının tamamına" sırt çevirir. Çıkış noktasını farklı bir yerde bulur: insana ait bir öznelliği ifade etmek için doğadan ayrılmış bir notanın yapay sesinde değil, dünyanın gürültüsünde, kalpten fışkırmayan, bize yağmurun ayak sesleri gibi, fabrika patırtısı gibi, kalabalığın haykırışı gibi dışarıdan gelen bir "sesli kütle"de.

Xenakis'in notalarla gamların ötesindeki ses ve gürültülerle deneyleri müzik tarihinde yeni bir dönemin temelini atabilecek mi? Müzikseverlerin belleğinde uzun süre kalacaklar mı? Çok şüpheli. Kalacak olan şey, muazzam bir reddediş eylemi: İlk kez biri Avrupa müziğine onu terk etmenin, unutmanın mümkün olduğunu söylemeye cesaret edebildi. (Xenakis'in gençliğinde, insan doğasını başka hiçbir bestecinin asla tanıyamadığı kadar

yakından tanıyabilmiş olması bir rastlantı mıdır? Bir iç savaş katliamından geçmek, idama mahkûm edilmek, güzel yüzünün bir yarayla temelli damgalanması...) Xenakis'i bir ruhun öznelliğinin sesine karşı dünyanın nesnel sesliliğinden yana olmaya iten zorunluluğu, bu zorunluluğun derin anlamını düşünüyorum.

V

Çoklu bir buluşma kadar güzel

Efsanevi buluşma

André Breton 1941'de, ABD'ye giderken Martinik'te bir süre kalır; birkaç gün boyunca Vichy yönetimi tarafından gözaltında tutulur; serbest bırakıldıktan sonra Fort-de-France'ta dolaşırken, bir tuhafiyeci dükkânında küçük bir yerel dergi bulur: *Tropiques*; dergi onu büyüler; hayatının o umutsuz anında, şiirin ve cesaretin ışığı gibi görünür gözüne. Hemen yazı ekibiyle tanışır ve bütün vaktini Aimé Césaire'in etrafında toplanmış, yirmili yaşlarındaki birkaç delikanlıdan oluşan ekiple geçirir. Breton bu birliktelikte mutluluk ve cesaret bulur, Martinikliler ise estetik ilham ve unutulmaz bir hayranlık.

Breton birkaç yıl sonra, 1945'te, Fransa'ya dönerken Haiti'ye uğrar, Port-au-Prince'te bir konferans verir. Adanın bütün entelektüelleri oradadır, aralarında çok genç iki yazar, Jacques Stephen Alexis ve René Depestre de vardır. Breton'u tıpkı birkaç yıl önce Martiniklilerin dinlediği gibi, büyülenerek dinlerler. Dergileri *La Ruche* (bir dergi daha! Evet, o zamanlar derginin altın çağıydı, o çağ kapandı) özel bir Breton sayısı çıkarır; özel sayı toplatılır, dergi yasaklanır.

Haitililer için buluşma unutulmaz olduğu kadar anlıktı; buluşma dedim, görüşme değil, dostluk değil, ittifak bile değil; buluşma, yani: kıvılcım, şimşek, rastlantı.

Alexis o sırada yirmi üç yaşındaydı, Depestre on dokuz; sürrealizm hakkında çok yüzeysel bilgiye sahiptiler, örneğin siyasi durumu (hareketin içindeki kopuş) hakkında hiçbir bilgileri yoktu; entelektüel açıdan bakir oldukları kadar açtılar ve Breton'un cazibesine, isyankâr duruşuna, estetiğiyle vaaz ettiği hayal gücü özgürlüğüne kapıldılar.

Alexis'le Depestre, 1946'da Haiti Komünist Partisi'ni kurdular, yazıları devrimciydi; bu edebiyat o sıralar bütün dünyada yapılıyordu ve her yerde Rusya'nın ve "sosyalist gerçekçiliğinin" zorunlu etkisi altındaydı. Ancak Haitililerin piri Gorki değil, Breton'du. Onlar sosyalist gerçekçilikten söz etmiyordu; şiarları "doğaüstü" edebiyatıydı – ya da "doğaüstü gerçeklik" edebiyatı. Alexis'le Depestre kısa süre sonra göç etmeye zorlandılar. Alexis daha sonra, 1961'de, mücadeleye devam etmek niyetiyle Haiti'ye döndü. Tutuklandı, işkence gördü, öldürüldü. Otuz dokuz yaşındaydı.

Toplu bir buluşma kadar güzel

Césaire. Esas kurucu odur; kendisinden önce var olmayan Martinik "siyasetinin" kurucusu. Ama aynı zamanda Martinik "edebiyatının" da kurucusudur; *Cahier d'un retour au pays natal* (Yurda Dönüş Notları) hiçbir şeyle kıyaslayamayacağım, Breton'a göre "zamanımızın en büyük lirik anıtı" olan, bütünüyle özgün bir şiirdir ve nasıl ki Mickiewicz'in (1798-1855) *Pan Tadeusz*'u Polonya'nın, Petöfi'nin (1823-1849) şiiri Macaristan'ın temel taşlarıysa, Martinik için (kuşkusuz Antiller'in tamamı için) bir temel taşıdır. Bir başka deyişle, Césaire çifte kurucudur; iki temel (siyasetin ve edebiyatın temelleri) onun şahsında buluşur. Ama Mickiewicz ve Petöfi'nin tersine, yalnızca kurucu şair değildir; aynı za-

manda modern şairdir, Rimbaud'yla Breton'un mirasçısıdır. Şair olarak verdiği eserlerde, iki farklı dönem (başlangıç ve doruk dönemleri) inanılmaz şekilde birleşir.

1941-1945 yılları arasında dokuz sayısı çıkan *Tropiques* dergisi, düzenli biçimde üç ana konuyu ele alır; bunlar da yan yana konulduğunda, dünyada hiçbir avangart dergide gerçekleşmemiş, özel bir buluşma gibi görünür:

1) "Martinik'in özgürlüğü, kültürel ve siyasi özgürlük": Afrika kültürüne, özellikle siyah Afrika kültürüne yöneliş; kölelik geçmişinin keşfi; "zencilik" felsefesinin (bu terimi ortaya atan, "zenci" kelimesinin aşağılayıcılığından esinlenen Césaire'dir) ilk adımları; Martinik'teki kültürel ve siyasi durumun panoraması; kilise ve Vichy aleyhtarı polemikler;

2) "Modern şiir ve sanat pedagojisi": Modern şiirin idollerinin, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé ve Breton'un yüceltilmesi; üçüncü sayıdan itibaren, sürrealizme açıkça yöneliş (bu gençlerin, son derece politize olmalarına karşın şiiri siyasete kurban etmediklerini de söylemeden geçmeyelim; onlar için sürrealizm her şeyden önce bir sanat akımıdır); sürrealizmle çocuksu bir tutkuyla özdeşleşirler: "Doğaüstü her zaman güzeldir, nasıl olursa olsun, doğaüstü güzeldir, hatta tek güzellik doğaüstüdür," demişti Breton; "doğaüstü" kelimesi onların sloganı oldu; Breton'un cümlelerinin sözdizimi kalıpları ("güzellik ya ihtilaçlı olacaktır ya hiç olmayacaktır") sık sık tekrarlanır, Lautréamont'un kalıbı da öyle ("bir teşrih masasının üstünde bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin tesadüfi buluşması kadar güzel"); keza Césaire'inki: "Lautréamont'un bir istimlak emri kadar güzel şiiri" (ve hatta Breton'unki: "Aimé Césaire'in filizlenmeye başlayan oksijen kadar güzel dili") vb.;

3) "Martinik yurtseverliğinin temellerinin atılması":

adayı bir yuva, derinlemesine tanınması gereken bir yurt olarak kucaklama arzusu: Martinik faunasını konu alan uzun bir metin; Martinik florası ve adlarının kökenleri üzerine bir başka yazı; ama özellikle halk sanatı: Kreol masallarının yayımlanıp yorumlanması.

Halk sanatına ilişkin bir not: Avrupa'da halk sanatını romantikler keşfetti: Brentano, Arnim, Grimm Kardeşler ve Liszt, Chopin, Brahms, Dvorak; modernistlerin gözünde halk sanatının çekiciliğini yitirdiği düşünülür; yanlıştır; yalnızca Bartok'la Janáček değil, Ravel, Milhaud, Falla ve Stravinsky de halk müziğini severlerdi; halk müziğinde unutulmuş tonaliteler, bilinmedik ritimler, konser salonu müziğinin çoktandır yitirmiş olduğu bir şiddet, bir aciliyet buluyorlardı; modernistler ise, romantiklerden farklı olarak, halk sanatında, aykırı estetiklerinin onayını buluyordu. Martinikli sanatçıların tutumu da benzerdir: Folklorik masalların fantastik yanı, onların kafasında sürrealistlerin vazettiği hayal gücü özgürlüğüyle karışır.

Daimi ereksiyon durumundaki bir şemsiyeyle üniforma diken bir dikiş makinesinin buluşması

Depestre. 1981 tarihli öykü derlemesini okuyorum, başlığı tipik: *Alléluia pour une femme-jardin* (Bir Bahçe-kadın İçin Tanrı'ya Övgü.) Depestre'in erotizmi: Bütün kadınlardan öyle bir cinsellik fışkırır ki, işaret levhaları bile heyecan içinde dönüp bakar onlara. Erkekler de o kadar şehvet düşkünüdür ki, bilimsel bir konferans veya ameliyat sırasında, bir uzay aracında, bir trapezin üstünde sevişmeye hazırdırlar. Tek amaç zevktir; psikolojik, ahlaki, varoluşsal sorunlar yoktur, ahlaksızlıkla masumiyetin bir olduğu bir evrende buluruz kendimizi. Genel-

likle böylesine bir lirik sarhoşluk beni sıkar; Depestre'in kitaplarını okumadan önce biri sözünü etmiş olsaydı, kapaklarını açmazdım.

Şansım varmış ki, ne okuyacağımı bilmeden okudum onları ve bir okurun başına gelebilecek en güzel şeyi yaşadım; inançlarım (ya da doğam) gereği sevmemem gereken şeyi sevdim. Depestre'den azıcık da olsa daha az yetenekli biri aynı şeyi ifade etmek istese, sonuç bir karikatür olurdu ancak; ama Depestre gerçek bir şairdir ya da Antil deyişiyle, gerçek bir doğaüstü ustasıdır: İnsanın varoluşsal belgesine o güne kadar yazılı olmayan şeyi, mutlu ve naif erotizmin, hem dizginsiz hem cennete ait erotizmin neredeyse ulaşılmaz olan sınırlarını yazmayı başarmıştır.

Ardından Depestre'in *Éros dans un train chinois* (Eros Çin'de Bir Trende) adlı derlemesinden başka öyküler okuyorum; yurdundan kovulan devrimciye o sırada kucak açmış olan komünist ülkelerde geçen birkaç öykü dikkatimi çekiyor. Kafası çılgınca erotik fantezilerle dolu Haitili şairi, inanılmaz bir bağnazlığın hüküm sürdüğü, en ufak erotik özgürlüğe ağır bedeller ödendiği en kötü yıllarında Stalin çölünü geçerken hayal ediyorum, şaşkınlıkla, şefkatle.

Depestre ve komünist dünya: daimi ereksiyon durumundaki bir şemsiyeyle üniforma ve kefen diken bir dikiş makinesinin buluşması. Aşk maceralarını anlatır: Çinli bir kızla yaşadığı tek gecelik aşk yüzünden, kız dokuz yıllığına, Türkistan'da cüzamlıların yaşadığı bir köye sürgüne gönderilir; Yugoslav sevgilisi, o zamanlar bir yabancıyla yattığı kanıtlanan bütün Yugoslav kadınları gibi kafası kazınacakken zor kurtulur. Bugün bu birkaç öyküyü okuduğumda, bir anda yüzyılımızın tamamı bana gerçekdışı, ihtimaldışı, bir kara şairin kara fantezisi gibi geliyor.

Gece dünyası

"Karayip plantasyonlarındaki köleler iki farklı dünyada yaşarlardı. Bir gündüz dünyası vardı: beyaz dünya. Bir de gece dünyası: büyüsüyle, ruhlarıyla, gerçek tanrılarıyla Afrika dünyası. Gün içinde aşağılanan, paçavralar içindeki adamlar, bu dünyada –hem kendi, hem arkadaşlarının gözlerinde– krallara, büyücülere, savaşçılara, yeryüzünün gerçek güçleriyle temas kuran, mutlak güce sahip varlıklara dönüşürlerdi. [...] Gecenin Afrika dünyası, bilmeyenlerin, köle sahiplerinin gözünde bir yalanlar dünyası, çocukça bir dünya, bir karnaval olabilirdi. Ama Afrikalıların gözünde [...] tek gerçek dünya oydu; beyaz adamları hayalete dönüştüren ve plantasyondaki hayatı önemsiz bir düşe çeviren dünya."

Bir başka Antilli olan Naipaul'dan bu birkaç satırı okuduktan sonra, ansızın Ernest Breleur'ün bütün tablolarının gece tabloları olduğunu anladım. Bu tablolarda tek dekor gecedir, yanıltıcı gündüzün öteki yanında bulunan "gerçek dünya"yı gösterebilen tek dekordur. Bu tabloların ancak burada, bir zamanlar ortak bilinçdışı dediğimiz şeye kölelik geçmişinin hep acıyla kazınmış olduğu Antillerde yaratılmış olabileceğini de anlıyorum.

Bununla birlikte, Breleur ilk dönem resimlerini kasıtlı olarak Afrika kültürü temeline oturttuğu, Afrika halk sanatından motifler kullandığı halde, sonraki dönemleri giderek kişiselleşir, her tür siyasetten arınır. Paradoks şudur: Tam da bu son derece kişisel resimlerde, Martiniklinin siyah kimliği bütün çarpıcı gerçekliğiyle mevcuttur; bu resimler, her şeyden önce gece saltanatının dünyasıdır; ikincisi, her şeyin efsaneye dönüştüğü dünyadır (her şeyin, bütün küçük, gündelik eşyaların, hatta onca tabloda karşımıza çıkan, mitolojik bir hayva-

na dönüşmüş Ernest'in küçük köpeğinin); ve son olarak da, zalimliğin dünyasıdır: Sanki köleliğin silinmesi imkânsız geçmişi, beden takıntısı olarak hortlamaktadır: acılı beden, işkence çeken, çekebilen beden, yaralanabilen, yaralanan beden.

Zalimlik ve güzellik

Zalimlikten söz ediyoruz, Breleur'ün sakin sesiyle, "Her şey bir yana, resimde asıl mesele güzellik olmalıdır," deyişini duyar gibiyim. Ben bunu şöyle anlıyorum: Sanat her zaman estetikdışı duygular; heyecan, korku, iğrenme, şok uyandırmaktan kaçınmalıdır. İşeyen çıplak bir kadının fotoğrafı erkeği tahrik edebilir, ama Picasso'nun *İşeyen Kadın*'ının, müthiş erotik bir resim olmasına karşın, aynı işe yarayacağını sanmıyorum. Bir katliamın filmini seyrederken başımızı çevirirız, oysa *Guernica*, aynı dehşeti anlattığı halde göz zevkimizi okşar.

Boşlukta asılı başsız bedenler: Breleur'ün son tabloları bunlar. Sonra tarihlerine bakıyorum: Dizi ilerledikçe boşlukta terk edilmiş beden teması, baştaki travmayı yaratmaz oluyor; boşluğa atılmış, sakatlanmış beden giderek daha az acı çekiyor, kâh yıldızların arasında kaybolmuş bir meleğe, kâh uzaklardan gelmiş sihirli bir davete, kâh tensel bir kışkırtmaya, kâh oyuna, akrobasiye benziyor. Baştaki tema sayısız çeşitleme boyunca zalimlikten (sloganı tekrarlayacak olursak) doğaüstüne geçiyor.

Atölyede ikimizden başka, karım Vera'yla Martinikli düşünür Alexandre Alaric var. Her zamanki gibi, yemekten önce punç içiyoruz. Sonra Ernest öğle yemeğini hazırlıyor. Sofrada altı tabak var. Neden altı? Son dakikada Ismael Mundaray geliyor, Venezuelalı bir ressam; yemeğe başlıyoruz. Ama gariptir, altıncı tabak yemeğin

sonuna kadar öyle boş duruyor. Çok daha geç bir saatte, Ernest'in karısı işten dönüyor; güzel bir kadın; sevilen bir kadın olduğu da hemen anlaşılıyor. Biz Alexandre'ın arabasıyla dönüyoruz; Ernest'le karısı kapının önünde duruyor, bakışları bizi izliyor; endişeli bir beraberlikleri olan, anlaşılmaz bir yalnızlık halesiyle çevrili bir çift izlenimi uyandırıyorlar bende. "Altıncı tabağın sırrını çözdünüz şimdi," diyor Alexandre, onların görüş alanından çıktığımızda, "Ernest'e karısının bizimle birlikte olduğu yanılgısını yaşatmaya yarıyor."

Memleket ve dünya

"Boğuluyoruz diyorum. Antiller için sağlıklı siyaset ilkesi: pencereleri açmak. Hava. Hava," diye yazıyordu Césaire 1944'te *Tropiques* dergisine.

Hangi yöndeki pencereleri açmak gerekir?

Öncelikle Fransa yönündekileri, diyor Césaire; çünkü Fransa, Devrim demektir, Shœlcher demektir; ayrıca Rimbaud, Lautréamont, Breton demektir; en büyük sevgiye layık bir edebiyat ve kültürdür. Sonra da Martinikli kişiliğinin gömülmüş özünü içinde barındıran, kesilip biçilmiş, el konmuş Afrika geçmişi yönündeki pencereleri.

Sonraki kuşaklar, Césaire'in bu Fransa-Afrika yönelişine sık sık karşı çıkacak, Martinik'in Amerikalılığını; "Kreolluğunu" (akla gelebilecek bütün deri renklerini kapsayan bir yelpaze ve kendine ait bir dil); Antiller'le ve Latin Amerika'nın tamamıyla bağlarını vurgulayacaklardır.

Kendini arayan her halk, memleketiyle dünya arasındaki geçiş basamağının, "ara bağlam" diye adlandırdığım şeyin ulusal ve evrensel bağlamlar arasında nerede bulunduğunu merak eder. Bir Şilili için ara bağlam Latin

Amerika'dır; İsveçli için İskandinavya. Çok açık. Peki Avusturya için basamak neredeydi? Germen dünyasında mı, yoksa çokuluslu Orta Avrupa dünyasında mı? Avusturya'nın varoluşunun bütün anlamı bu sorunun cevabına bağlıydı. 1918'den sonra ve daha köklü biçimde 1945'ten sonra, Orta Avrupa bağlamından çıkıp kendi içine ya da Germenliğine döndü; artık Freud'un, Mahler'in parlak Avusturya'sı değil, farklı bir Avusturya, oldukça kısıtlı kültürel nüfuza sahip bir Avusturya'ydı. Aynı ikilem Yunanistan için de mevcuttur; aynı anda hem Avrupa-Doğu dünyasında (Bizans geleneği, Ortodoks kilise, Rus yanlısı eğilim), hem de Avrupa-Batı dünyasında (Grek-Latin geleneği, Rönesans'la sıkı bağlar, modernizm) yaşar. Tutkulu polemiklerde Avusturyalılar ya da Yunanlılar bir yönelişi reddedip diğerini benimseyebilirler, ama biraz uzaktan bakıldığında, diyebiliriz ki belli ulusların kimliğinde ikilik, ara bağlamlarının karmaşıklığı ayırıcı özelliktir ve özgünlükleri de bundan kaynaklanır.

Martinik'le ilgili olarak da aynı şey söylenebilir: Kültürünün özgünlüğü, farklı ara bağlamların bir arada bulunmasından kaynaklanır. Martinik: çoklu kavşak; kıtalar kavşağı; Fransa, Afrika ve Amerika'nın buluştuğu minicik bir toprak parçası.

Evet, güzel. Çok güzel, ne var ki Fransa'nın, Afrika'nın ve Amerika'nın umurunda bile değil. Günümüz dünyasında küçüklerin sesi pek duyulmuyor.

Martinik: büyük bir kültürel karmaşıklıkla büyük bir yalnızlığın buluşması.

Dil

Martinik iki dillidir. Bir Kreol dili, kölelik döneminde ortaya çıkmış günlük dil vardır, bir de (tıpkı Gua-

dalupe'ta, Guyana'da, Haiti'de olduğu gibi) okulda öğretilen ve aydınların neredeyse intikam alırcasına kusursuz biçimde öğrendikleri Fransızca. ("Césaire, Fransızcayı günümüzde hiçbir Beyaz'ın beceremediği şekilde kullanır," der Breton.)

1978'de, *Tropiques*'in niçin Kreol dilinde yazılmadığı Césaire'e sorulduğunda, şöyle cevap verir: "Anlamsız bir soru bu, çünkü böyle bir dergi Kreol dilinde düşünülemez [...]. Bizim söylemek istediklerimiz Kreol dilinde ifade edilebilir miydi, onu bile bilmiyorum [...]. Soyut fikirleri ifade edemeyen Kreol dili [...] yalnızca sözlü bir dildir."

Bununla birlikte, günlük hayatın tüm gerçekliğini kapsamayan bir dilde bir Martinik romanı yazmak da nazik bir iştir. Dolayısıyla çözümler çeşitlidir: Kreol dilinde roman; Fransızca roman; sayfa altında açıklanan Kreol dilinde kelimelerle zenginleştirilmiş Fransızca roman; bir de Chamoiseau'nun çözümü:

Chamoiseau Fransızcayı Fransa'da hiçbir yazarın cüret etmeyi hayalinden bile geçiremeyeceği bir serbestlikle kullanmıştır. Bu, Brezilyalı bir yazarın Portekizceyi kullanırkenki, Latin Amerikalı bir yazarın İspanyolcayı kullanırkenki serbestliğidir. Yani dillerinden birinde mutlak otoriteyi reddeden ve itiraz etme cesaretini bulan iki dilli birinin serbestliğidir. Chamoiseau Fransızcayla Kreol dilini birleştirirken onları uzlaştırmamıştır. Onun dili, değişime uğramış olmakla birlikte, Fransızcadır; Kreol'laştırılmış değil (hiçbir Martinikli böyle konuşmaz), Chamoiseau'laştırılmış bir Fransızcadır; o Fransızcaya konuşulan dilin büyüleyici fütursuzluğunu, kadansını, ezgisini katar; Kreol dilinde birçok deyim ekler; bunu "natüralist" nedenlerle ("yerel renk" katmak için) değil, "estetik" nedenlerle (komik oldukları, büyüleyici oldukları için ya da sözdizimi benzersizliği yüzünden) yapar;

her şeyden çok da, Fransızcasına alışılmadık, laubali, "olmayacak" ifadelerin serbestliğini, neolojizmlerin serbestliğini (çok normatif bir dil olan Fransızcanın diğer dillerden çok daha az yararlandığı bir serbestliği) kazandırır; hiç zorlanmadan sıfatları isme (maksimumluk), fiilleri sıfata (sakınmalı), sıfatları zarfa (kötüce, beklenmedikçe) ("Beklenmedikçe mi? Césaire bu kelimeyi 'Yurda Dönüş Notları'nda meşrulaştırmıştı zaten," diye itiraz eder Chamoiseau), fiilleri ada (boğulcuk, başarısızlama, hayranlama, kaybolucu), adları fiile (saatlemek, ırmaklamak) vb. dönüştürür. Üstelik bütün bu ihlaller Fransızcanın söz dağarcığı ya da dil bilgisi bakımından zenginliğini azaltmaz (kitabi ya da arkaik sözler de vardır, dilek kipinin hikâye birleşik zamanında fiil çekimleri de).

Yüzyılların ötesinden gerçekleşen buluşma

Solibo Magnifique (Muhteşem Solibo) ilk bakışta, romanın başka bir yerde bulunması hayal edilemeyecek kahramanı olan halk masalcısında yoğunlaşan egzotik, yerel bir roman gibi görünebilir. Yanlış; Chamoiseau'nun bu romanı kültür tarihinin en büyük olaylarından birini konu alır: tükenmekte olan sözlü edebiyatla doğmakta olan yazılı edebiyatın buluşması. Avrupa'da bu buluşma Boccaccio'nun *Decameron*'unda gerçekleşmişti. O sıralar henüz canlı olan bir gelenek, bir topluluğu eğlendiren masalcılar olmasa, Avrupa düz yazısının bu ilk büyük eseri de var olamazdı. Ardından, XVIII. yüzyılın sonuna kadar, Rabelais'den Laurence Sterne'e, masalcının sesi romanlarda hep yankılandı; yazar romanı yazarken okurla "konuşuyordu", ona hitap ediyor, hakaret ediyor, pohpohluyordu; buna karşılık okur da romanı okurken yazarı "işitiyordu". XIX. yüzyılın başında her şey değişti; ro-

man tarihinin "ikinci çağı"[1] başladı: Yazarın "sözü", yazının ardına gizlendi.

"Hector Bianciotti, bu söz size": "Muhteşem Solibo"nun başındaki ithaf yazısı bu. Chamoiseau ısrarlıdır: yazı değil, "söz". Kendini masalcıların doğrudan mirasçısı olarak görür; yazar olarak değil, "sözün kayıtçısı" olarak niteler. Uluslarüstü kültür tarihinde, yüksek sesle telaffuz edilen sözün nöbeti yazılı edebiyata devrettiği noktada konumlamak ister kendini. Romanında, Solibo adlı hayalî masalcı bunu söyler kendisine: "Ben konuşuyordum, ama sen, sözden geldiğini belirterek yazıyorsun." Chamoiseau sözden gelmiş yazardır.

Ama nasıl ki Césaire Mickiewicz değilse, Chamoiseau da Boccaccio değildir. Modern romanın bütün inceliğine sahip bir yazardır ve elini Solibo'ya, edebiyatın sözlü tarih öncesine bu sıfatla (Joyce'un ya da Broch'un torunu sıfatıyla) uzatır. Dolayısıyla "Muhteşem Solibo" yüzyılların ötesinden bir buluşmadır. "Bana elini mesafenin ötesinden uzatıyorsun," der Solibo, Chamoiseau'ya.

"Muhteşem Solibo"nun öyküsü: Fort-de-France'ın Savane adlı bir meydanında, Solibo, oraya tesadüfen toplanmış (Chamoiseau'nun da aralarında olduğu) bir topluluk karşısında konuşmaktadır. Konuşmasının ortasında ölür. Yaşlı zenci Congo ölüm sebebini bilir: söz boğulcuğu. Bu açıklamayı polis inandırıcı bulmaz ve derhal olaya el koyup fellik fellik katili aramaya koyulur. Ardından kâbusu andıran acımasızca sorgular gelir; sorgulamalar

1. "İlk çağ" ve "ikinci çağ". Roman tarihinin (ayrıca müzik tarihinin) bu (tamamen kişisel) dönemlendirilmesinden *Saptırılmış Vasiyetler*'de, özellikle "Stravinsky anısına doğaçlama"da söz etmiştim. Kabaca: Benim gözümde roman tarihinde ilk çağın sonu, XVIII. yüzyılın sonuyla birleşir. XIX. yüzyıl, gerçeğe benzerliğin kurallarına çok daha fazla uyarak, bir başka roman estetiği başlatır. Romanda "ikinci çağ"ın dogmalarından kurtulan modernizm de, bu (tamamen bana ait) dönemlendirme kabul edilecek olursa, "üçüncü çağ" olarak adlandırılabilir... (Yazarın notu)

sırasında, ölmüş olan masalcının kişiliği gözümüzde biçimlenir ve şüphelilerin ikisi işkence altında can verir. Sonunda otopsi, cinayet ihtimalini kesinlikle ortadan kaldırır: Solibo açıklanamayan bir şekilde ölmüştür: belki de gerçekten söz boğulcuğundan.

Yazar kitabın son sayfalarında, Solibo'nun ortasına geldiğinde düşüp öldüğü konuşmayı yayımlar. Gerçek bir şiirsellikteki bu hayalî konuşma, sözlü estetiğe giriştir: Solibo'nun anlattığı bir öykü değildir, sözlerdir, fantezilerdir, kelime oyunları, fıkralardır, doğaçlamadır, "otomatik sözdür" (tıpkı "otomatik yazı" olduğu gibi). Söz, yani "yazıdan önceki dil" olduğu için de, yazının kurallarının burada hükmü yoktur; dolayısıyla noktalama da yoktur: Solibo'nun konuşması noktasız, virgülsüz, paragrafsız bir dalgadır, tıpkı Molly'nin *Ulysses*'in sonundaki uzun monoloğu gibi. (Tarihin belirli bir anında halk sanatıyla modern sanatın el sıkışabileceklerine bir örnek daha.)

Rabelais, Kafka ve Chamoiseau'da gerçeğe benzemezlik

Chamoiseau'da en çok hoşuma giden, gerçeğe benzerlikle benzemezlik arasında gidip gelen hayal gücüdür; nereden kaynaklandığını, köklerini merak ediyorum.

Sürrealizm mi? Sürrealistlerin hayal gücü özellikle şiir ve resimde gelişiyordu. Oysa Chamoiseau romancıdır, yalnızca romancıdır.

Kafka mı? Evet, Kafka roman sanatında gerçeğe benzemezliği meşrulaştırmıştır. Ama Chamoiseau'nun hayal gücü pek Kafkaesk değildir.

"Saygıdeğer baylar, bayanlar"; Chamoiseau, ilk romanı *Chronique des sept misères* (Yedi Sefaletin Güncesi) böyle başlar. "Muhteşem Solibo"nun okurlarına tek-

rar tekrar "ey dostlar" diye seslenir. Gargantua'ya "Pek muhterem ayyaşlar ve siz pek değerli frengililer..." hitabıyla başlayan Rabelais'yi getirir akla. Okuruyla bu şekilde yüksek sesle konuşan, her cümleye zekâsını, mizahını katan bir romancı kolaylıkla abartabilir, kandırabilir, gerçek'ten imkânsız'a geçebilir, çünkü roman tarihinin "ilk çağ"ında, masalcının sesi henüz basılı harflerin ardına tamamen gizlenmemişken, romancıyla okur arasında yapılan sözleşme böyledir.

Kafka'da, roman tarihinin bir başka çağındayızdır; onda gerçeğe benzemezlik tasvirle desteklenir; tasvirde kişisellikten eser yoktur ve o kadar canlıdır ki, okur adeta filmlerdeki gibi hayalî bir dünyaya sürüklenir: Hiçbir şey deneyimlerimize benzemediği halde, tasvirin gücü her şeyi inanılır kılar; bu tür bir estetikte konuşan, şakalaşan, kendini sergileyen masalcının sesi yanılsamayı, büyüyü bozardı. Kafka'nın *Şato*'ya, okurlara neşe içinde "Saygıdeğer baylar, bayanlar" diye hitap ederek başladığını hayal etmek imkânsızdır.

Buna karşılık Rabelais'de gerçeğe benzemezlik yalnızca masalcının laubaliliğinden kaynaklanır. Panurge bir kadına asılır, kadın yüz vermez. O da intikam almak için kadının giysilerinin üzerine kızışmış bir dişi köpeğin cinsel organının parçalarını serpiştirir. Kentin bütün köpekleri kadının üstüne atılır, peşinden koşar, elbisesine, bacaklarına, sırtına işer, sonra kadının evine vardıklarında, evin kapısına da öyle bir işerler ki, sokaklarda sidik, üstünde ördeklerin yüzdüğü bir dere gibi akar.

Solibo'nun cesedi yerde yatmaktadır; polisler cesedi morga götürmek ister. Ama kimse cesedi yerinden kaldıramaz; "Solibo, hayatı kıskanan zenci bedeni misali bir ton çeker olmuştu." Yedek kuvvet çağrılır, Solibo iki ton gelir, beş ton gelir. Vinç getirtilir. Vinç geldiği anda, Solibo kilo kaybetmeye başlar. Onbaşı onu "serçeparmağıy-

la" havaya kaldırır. "Sonunda ağır ağır hareket etmeye başladı; bu iç karartıcı ölüm dansı herkesi büyülüyordu. Sırf bileğini döndürerek cesedi serçeparmağından başparmağına, başparmağından işaretparmağına, işaretparmağından ortaparmağına geçiriyordu..."

Ey saygıdeğer baylar, bayanlar, ey pek muhterem ayyaşlar, ey pek değerli frengililer, Chamoiseau'yla birlikteyken, Rabelais Kafka'dan çok daha yakınınızda.

Ay kadar yalnız

Breleur'ün bütün tablolarında hilal biçimindeki ay yataydır, iki ucu yukarıya bakar, gecenin dalgalarının üstünde sallanan bir gondol gibi. Bu, ressamın bir fantezisi değildir, Martinik'te ay gerçekten böyledir. Avrupa'da hilal dimdik ayaktadır: Mücadelecidir, sıçramaya hazır, oturan küçük bir vahşi hayvan ya da sipsivri bilenmiş bir orak gibidir; Avrupa'da ay, savaş ayıdır. Martinik'te huzurludur. Belki bu yüzden Ernest ona sıcak, yaldızlı bir ton vermiştir; onun mitolojik tablolarında, ay, erişilmez bir mutluluğu temsil eder.

Tuhaf şey: Birkaç Martinikliyle konuşuyorum ve ay'ın gökyüzündeki somut görüntüsünü bilmediklerini fark ediyorum. Avrupalılara soruyorum: Avrupa'da ay'ı hatırlıyor musunuz? Geldiğinde şekli nasıldır, giderken nasıldır? Bilmiyorlar. İnsanlar artık gökyüzüne bakmıyor.

Ay da kimsesiz kalınca Breleur'ün tablolarına inmiş. Ama onu artık gökyüzünde görmeyenler, tablolarda da görmeyecekler. Yalnızsın Ernest. Suların ortasındaki Martinik kadar yalnız. Depestre'in komünizm manastırındaki şehveti kadar yalnız. Turistlerin aptal bakışları karşısında bir Van Gogh tablosu kadar yalnız. Kimsenin görmediği ay kadar yalnız.

(1991)

VI

Başka yerde

Věra Linhartová'ya göre özgürleştirici sürgün

Věra Linhartová, altmışlı yıllarda Çekoslovakya'nın en beğenilen yazarlarından biriydi; düşünsel, anlaşılmaz, sınıflandırılamaz bir düz yazı şairiydi. 1968'de ülkesinden ayrılıp Paris'e gittiğinde, Fransızca yazıp yayımlamaya başladı. Yalnız mizacıyla tanındığından, doksanların başında Prag'daki Fransız Enstitüsü'nün davetini kabul edince bütün dostları şaşırdı; sürgün sorununa ilişkin bir kolokyumda bir konuşma yaptı. Bu konuda, daha aykırı ve bilinçli bir şey okumadım bugüne kadar.

Geçen yüzyılın ikinci yarısı, bütün dünyayı ülkelerinden kovulan insanların kaderine son derece duyarlı kıldı. Bu merhametli duyarlılık, sürgün sorununu gözü yaşlı bir ahlakçılıkla bulandırdı ve Linhartová'ya göre, birçoğu sürgününü "bir başka yere, tanımı gereği bilinmeyen, bütün ihtimallere açık bir başka yere" doğru, özgürleştirici bir yolculuğa dönüştürebilmiş olan sürgünlerin hayatının somut niteliğini gözlerden gizledi. Elbette, yerden göğe haklı! Yoksa görünürde çok şaşırtıcı bir olguyu, komünizmin sona ermesinden sonra büyük göçmen sanatçıların neredeyse hiçbirinin ülkesine dönmek için sabırsızlanmamasını nasıl açıklayabilirdik? Nasıl olur? Komünizmin sona ermesi, Büyük Kavuşma'yı doğdukları ülkede kutlama hevesi yaratmadı mı onlar-

da? Dönmek, kitleleri hayal kırıklığına uğratma pahasına, istemedikleri bir şey olsa bile, ahlaki bir zorunluluk olması gerekmez miydi? Linhartová: "Yazar her şeyden önce özgür bir insandır ve bağımsızlığını her tür kısıtlamaya karşı korumak, diğer meselelerin hepsinden önce gelir. Şu anda ezici bir iktidarın dayatmaya çalıştığı anlamsız kısıtlamalardan değil –iyi niyetli oldukları için kurtulunması daha zor olan–, memlekete karşı görev duygularından güç alan kısıtlamalardan söz ediyorum." Gerçekten de insan hakları üzerine beylik laflar söylenip duruyor, ama aynı zamanda birey ısrarla ulusunun malı gibi görülüyor.

Linhartová daha da ileri gider: "Demek oluyor ki, yaşamak istediğim yeri seçtim, ama aynı zamanda konuşmak istediğim dili de seçtim." İtirazlarla karşılaşacaktır: Yazar özgür olmakla birlikte, dilinin bekçisi değil midir? Hatta misyonunun anlamı bu değil midir? Linhartová: "Yazarın hareketlerinde diğer insanlar kadar özgür olmadığı ileri sürülür sık sık, çünkü diline çözülmez bağlarla bağlıdır. Bence bu da pısırıkların mazeret olarak kullandığı yutturmacalardan biri..." Çünkü, "yazar tek bir dilin esiri değildir" Müthiş özgürleştirici bir cümle. Özgürlüğe bu davetten mümkün olan bütün sonuçları çıkarmaktan yazarı men eden tek şey, ömrünün kısalığıdır.

Linhartová: "Göçebelere yakınlık duyuyorum, kendimde yerleşik bir ruh bulmuyorum. Dolayısıyla benim kendi sürgünümün, öteden beri en büyük arzum olan başka yerde yaşama isteğimi gerçekleştirmemi sağladığını söyleme hakkına sahibim." Linhartová Fransızca yazarken hâlâ bir Çek yazar mıdır? Hayır. Fransız yazar mı olur? O da değil. Başka yerdedir. Bir zamanlar Chopin'in olduğu gibi başka yerde; daha sonra, her biri kendi tarzında Nabokov'un, Beckett'in, Stravinsky'nin, Gombro-

wicz'in olduğu gibi başka yerde. Elbette herkes sürgününü kendi benzersiz tarzında yaşar ve Linhartová'nın deneyimi de aşırı bir örnektir. Ne var ki onun radikal ve parlak metninden sonra, sürgünden bugüne dek söz edildiği şekilde söz edilemez artık.

Bir yabancının (Oscar Milosz) dokunulmaz yalnızlığı

1

Oscar Milosz'un adını ilk kez *Symphonie de Novembre* (Kasım Senfonisi) başlığının üstünde gördüm; Çekçeye çevrilmiş ve savaştan birkaç ay sonra, on yedi yaşımdayken vefalı okuru olduğum avangart bir dergide yayımlanmıştı. Bu şiirin beni ne kadar büyülemiş olduğunu yaklaşık otuz yıl sonra, Fransa'da, Milosz'un şiir kitabının özgün Fransızcasını ilk kez elime alabildiğimde anladım. Hemen "Kasım Senfonisi"ni buldum ve okurken, tek kelimesini bile unutmadığım Çekçe (enfes) çevirisinin tamamını belleğimde işittim. Çekçesinde Milosz'un şiiri, belki de aynı dönemde yine yutarcasına okuduğum Apollinaire'in, Rimbaud'nun, Nezval'in, Desnos'nun şiirlerinden daha derin bir iz bırakmıştı bende. Hiç kuşkusuz, bu şairler beni yalnızca dizelerinin güzelliğiyle değil, bizimkilerin, modernlerin, feyzalmışların beni tanımasına yarayan parolalar olarak kullandığım kutsal adlarını çevreleyen efsaneyle de büyülemişlerdi. Ama Milosz'u çevreleyen bir efsane yoktu; hiç bilinmeyen adı bana da, çevremdekilere de bir şey ifade etmiyordu. Onun örneğinde bir efsaneden değil, kendiliğinden, tek başına, çıplak olarak, dışarıdan hiçbir destek görmeden etkisini gösteren bir güzellikten büyülenmiştim. Samimi olalım: Nadiren yaşanan bir şeydir.

2

Peki niçin özellikle bu şiir? Sanıyorum aslolan, başka hiçbir yerde asla rastlamadığım bir şeyin keşfiydi: gramatikal olarak geçmişle değil, gelecekle ifade edilen bir nostalji türünün prototipinin keşfi. "Nostaljinin gramatikal geleceği." Gözü yaşlı bir geçmişi uzak bir geleceğe yansıtan; artık var olmayanın hüzünle anılmasını, gerçekleşmesi imkânsız bir vaadin iç parçalayan kederine dönüştüren gramatikal biçim.

Soluk eflatunlara bürüneceksin, güzel keder!
Şapkanda üzgün çiçekler olacak küçücük

3

Comédie Française'de bir Racine temsilini hatırlıyorum. Oyuncular replikleri doğal kılabilmek için düz yazıymış gibi söylüyorlardı; sistematik olarak dize sonundaki esi kaldırıyorlardı; ne *aleksandrin*'in ritmini yakalamak mümkündü ne de kafiyeleri işitmek. Belki uzun zamandır ölçü ve kafiyeden vazgeçmiş modern şiir anlayışına uyum sağlamayı amaçlıyorlardı. Ne var ki, serbest dize ilk ortaya çıktığında şiiri düz yazıya dönüştürmek istemiyordu! Daha doğal ve daha zengin, farklı bir müzikalliği keşfedebilmek için şiiri ölçünün zırhından kurtarmak istiyordu. Büyük sürrealist şairlerin (hem Fransız hem Çek şairlerin) dizelerini şarkı söyler gibi okuyan seslerini sonsuza dek kulaklarımda taşıyacağım! Tıpkı *aleksandrin* gibi serbest dize de, bir esle son bulan, kesintisiz bir müzikal birimdi. O esin, tıpkı bir serbest dizede olduğu gibi *aleksandrin*'de de duyulması gerekir; cümlenin gramatikal mantığına aykırı olsa bile. Artlamanın *(enjambement)* melodik inceliği (melodik kışkırtması),

sözdizimini kıran bu este yatar zaten. Milosz'un *Senfoniler*'inin acılı ezgisi, artlamaların birbirine eklenmesi üzerine kuruludur. Milosz'ta her artlama, bir sonraki satırın başında yer alacak kelimenin yarattığı kısa, şaşkın bir sessizliktir:

Karanlık patika orada olacak, ıslanmış
Yankısıyla çağlayanların. Anlatacağım sana
Suyun üstündeki kenti ve Macharach Hahamı'nı
Ve Floransa gecelerini. Ve bir de

4

André Gide 1949'da Gallimard Yayınları için bir Fransız şiiri antolojisi hazırladı. Önsözünde şöyle der: "X., Milosz'a hiç yer vermediğim için bana sitem ediyor. [...] Unuttuğum için mi? Hayır, değil. Özellikle yer vermeye değer hiçbir şey bulamadığım için. Tekrar ediyorum: Seçimim katiyen tarihsel değil, tek ölçütüm nitelik." Gide'in kibrinde bir sağduyu da vardı: Oscar Milosz'un o antolojide hiç yeri yoktu; onun şiiri Fransız şiiri değildir; Milosz, Polonya-Litvanyalı köklerini olduğu gibi koruyarak, bir manastıra sığınırcasına Fransızların diline sığınmıştı. Dolayısıyla Gide'in reddini, bir yabancının dokunulmaz yalnızlığını korumanın soylu bir biçimi gibi görelim; bir Yabancı'nın.

Düşmanlık ve dostluk

Yetmişlerin başında, Rus işgali sırasında bir gün, karımla ben, her ikimiz işlerimizden kovulmuş, sağlığımız bozuk kalde, Prag banliyösünde bir hastaneye, ünlü bir hekime gittik; bütün muhaliflere dost, yaşlı Yahudi bilge dediğimiz Profesör Smahel'e. Orada bizim gibi her yerden kovulmuş, sağlığı bozuk gazeteci E. ile karşılaştık; dördümüz uzun süre gevezelik ettik, paylaştığımız duygudaşlık bizi mutlu etti.

Dönüşte E. bizi arabasına aldı ve o sıralar yaşayan en büyük Çek yazarı olan Bohumil Hrabal'dan söz etmeye başladı; Hrabal sınırsız bir fanteziye sahipti, halk tabakasının yaşadığı deneyimlere düşkündü (romanları en sıradan insanlarla doludur), çok okunan ve çok sevilen bir yazardı (Çek Yeni Dalga sinemacılarının hepsinin koruyucu aziziydi, ona taparlardı). Son derece apolitikti. Bu da, "her şeyi politik gören" bir rejimde, masumiyet değildi; onun apolitikliği, ideolojilerin ortalığı kırıp geçirdiği bir dünyayı alaya alıyordu. Bu yüzden de, uzun süre boyunca görece gözden düşmüştü (resmî ideolojilerden hiçbirine angaje olmadığından işe yaramazdı) ama yine bu apolitikliği sayesinde (rejim karşıtı ideolojiye de angaje olmadı asla) Rus işgali sırasında rahat bırakıldı ve böylece birkaç kitabı yayımlanabildi.

E. Hrabal'a şiddetli hakaretler yağdırıyordu: Meslektaşlarına yayın yasağı getirilmişken kitaplarının yayımlanmasını nasıl kabul edebiliyordu? Rejimi nasıl böyle destekleyebiliyordu? Tek bir sözle karşı çıkmadan? Aşağılık bir davranıştı bu, Hrabal işbirlikçiydi.

Ben de aynı şiddetle tepki gösterdim: Hrabal'ın kitaplarının ruhu, mizahı ve hayal gücü, bizi yöneten ve deli gömleğiyle bağlamak isteyen anlayışın tam tersiyken işbirlikçilikten söz etmek ne kadar saçmaydı! Hrabal'ın okunabildiği dünya, sesinin artık duyulmayacağı dünyadan tamamen farklıydı. Hrabal'ın tek bir kitabı, insanlara, insanların düşünce özgürlüğüne bizim topumuzun koyduğu tavırlardan ve karşı çıkışlarımızdan daha fazla yarar sağlardı! Arabadaki tartışma kısa sürede nefret dolu bir kavgaya dönüştü.

Daha sonra, olayı yeniden, o (gerçek ve kesinlikle karşılıklı) nefrete şaşırarak düşündüğümde, şu sonuca vardım: Doktorun yanındaki anlaşmamız geçiciydi, bizi baskı altındakiler konumuna getiren özel tarihsel koşullardan kaynaklanıyordu; buna karşılık anlaşmazlığımız temel bir şeydi ve koşullardan bağımsızdı; siyasi mücadeleyi somut hayattan, sanattan ve düşünceden üstün tutanlarla, siyasetin somut hayata, sanata ve düşünceye hizmet etmesi gerektiğini düşünenler arasındaki anlaşmazlıktı. Bu iki duruşun belki her ikisi de meşrudur, ama birbirleriyle uzlaşmazdırlar.

1968 sonbaharında, iki haftalığına Paris'e gidebilmiştim; Aragon'la Varennes Sokağı'ndaki dairesinde iki üç kere uzun uzun konuşma şansım oldu. Hayır, fazla bir şey söylemedim ona, dinledim. Hayatta hiç günlük tutmadığım için anılarım bulanık; konuşmalarından tek hatırladığım, tekrar tekrar değindiği iki konu: Hayatının sonlarına doğru çok yakınlaştıklarını söylediği André Breton'dan çok söz etti bana; bir de roman sana-

tından söz etti. Daha *Şaka*'ya yazdığı önsözde (ilk karşılaşmamızdan bir ay önce), romanı roman olarak övmüştü: "Roman insan için vazgeçilmezdir, ekmek gibi"; ziyaretlerim sırasında hep beni "bu sanatı" savunmam için kışkırtırdı (önsözündeki deyişiyle "bu bednam sanat" kalıbını *Roman Sanatı*'nda bir bölüm başlığında kullandım).

Görüşmelerimizden edindiğim izlenim, sürrealistlerden kopuşunun en derindeki nedeninin siyasi (Komünist Parti'ye itaati) değil, estetik (sürrealistlerin "kınadığı" sanata, romana sadakati) olduğu yolundaydı ve hayatının çifte dramı hakkında bir fikir edindiğim kanısındaydım: roman sanatına tutkusu (belki de dehasının esas alanı) ve Breton'a beslediği dostluk (artık biliyorum: Bilanço döneminde en ıstıraplı yara, kopmuş dostlukların yarasıdır ve bir dostluğu siyasete kurban etmek kadar aptalca bir şey yoktur. Bunu hiçbir zaman yapmamış olmakla gurur duyarım. Mitterrand'ı eski dostlarına sadakatini koruduğu için takdir ederim. Bu sadakat yüzünden hayatının sonuna doğru şiddetli saldırılara uğradı. Onun soyluluğu bu sadakatiydi).

Aragon'la buluşmamdan yaklaşık yedi yıl sonra, şiirini savaştan hemen sonra, avangart bir dergide (bana Milosz'u tanıtmış olan dergi) yayımlanan Çekçe çevirisiyle keşfetmiş olduğum Aime Césaire'le tanıştım. Paris'te, ressam Wifredo Lam'ın atölyesinde; genç, canlı, büyüleyici Aimé Césaire beni soru yağmuruna tuttu. İlk sorusu: "Kundera, Nezval'i tanımış mıydınız?" "Elbette. Ama siz nasıl tanıştınız kendisiyle?" Hayır, tanışmamıştı, ama André Breton çok bahsetmişti ondan. Benim önyargılı düşünceme göre, uzlaşmazlığıyla ünlü Breton, bir süre önce (aşağı yukarı Aragon gibi) Parti'nin sesine kulak vermeyi tercih ederek Çek sürrealist topluluğundan ayrılmış olan Vitezslav Nezval hakkında ancak kötü ko-

nuşabilirdi. Oysa Césaire, Breton'un 1940'ta, Martinik'te kaldığı sırada Nezval'den sevgiyle söz ettiğini söyledi. Bu beni duygulandırdı. Çok iyi hatırlıyorum, Nezval de daima Breton'dan sevgiyle söz ettiği için, daha da çok duygulandım.

Stalin döneminin ünlü duruşmalarında beni en çok dehşete düşüren şey, komünist devlet adamlarının, dostlarının idamını soğukkanlılıkla onaylayarak kabul etmeleriydi. Çünkü hepsi dosttu; bununla, birbirlerini yakından tanıdıklarını, birlikte zor anlar, sürgünler, baskılar, uzun siyasi mücadeleler yaşamış olduklarını kastediyorum. Dostluklarını nasıl kurban edebildiler, hem de bu kadar ölümcül bir kesinlikle?

Peki ama onlarınki dostluk muydu? İnsanlar arasında bir tür ilişki vardır ki, Çekçede "*soudruzstvi*" (*soudruh*: arkadaş) kelimesiyle karşılanır; yani "arkadaşlar arasındaki dostluk"; aynı siyasi mücadeleyi verenleri birleştiren duygudaşlık. Davaya ortak bağlılık ortadan kalktığında, duygudaşlığın nedeni de ortadan kalkar. Ancak dostluktan üstün bir çıkarın boyunduruğu altındaki dostluğun dostlukla ilgisi yoktur.

Zamanımızda, dostluğu inançlar dediğimiz şeyin boyunduruğu altına almayı öğrendik. Hatta bunu ahlaki doğruluğun gururuyla yaptık. Savunduğumuz fikrin bizim en beğendiğimiz varsayım, mutlaka eksik ya da kusurlu, muhtemelen geçici olduğunu, sadece çok dar kafalıların onu bir kesinlik ya da bir doğru olarak görebileceğini anlamak, gerçekten büyük olgunluk gerektirir. Bir inanca çocukça sadakatin tersine, bir dosta sadakat meziyettir, belki de tek meziyet, sonuncu meziyettir.

René Char'ın Heidegger'le yan yana fotoğrafına bakıyorum. Biri Alman işgaline direnişiyle ünlü. Öteki hayatının bir döneminde, yeni filizlenen Nazizm'e yakınlık duyduğu için aşağılanmış. Fotoğraf savaş sonrasında çe-

kilmiş. Sırttan görüyoruz ikisini; kasketleri başlarında, biri uzun, öteki kısa, doğada yürüyorlar. Bu fotoğrafı çok seviyorum.

Rabelais'ye ve rüyaları karıştıran sürrealistlere sadık

Danilo Kiš'in kitabını, eski denemeler kitabını karıştırıyorum; sanki Trocadéro'ya yakın bir bistroda, karşısında oturduğum izlenimine kapılıyorum; beni azarlarmışçasına, gür ve sert sesiyle konuşuyor. Seksenlerde Paris'te yaşayan, kendi kuşağından Fransız ve yabancı bütün büyük yazarlar arasında en görünmez olanı oydu. "Aktüalite" adlı tanrıçanın projektörünü ona yöneltmesi için hiçbir sebep yoktu. "Ben muhalif değilim," diye yazar. Göçmen bile değildi. Belgrad'la Paris arasında özgürce gidip geliyordu. "Batık Orta Avrupa dünyasından gelmiş piç bir yazar"dan başka şey değildi. Batmış olmasına karşın bu dünya Danilo'nun hayatı boyunca (1989'da öldü) Avrupa dramının yoğunlaştığı yer oldu. Yugoslavya: Nazilere karşı uzun, kanlı (ve galibiyetle sonuçlanan) bir savaş; özellikle Orta Avrupa Yahudilerinin katledildiği (aralarında Danilo'nun babası da vardı) Holokast; komünist devrim ve hemen ardından Stalin ve Stalinizmden dramatik (yine galibiyetle sonuçlanan) kopuş. Bu tarihsel dramın damgasını bu kadar taşımasına karşın asla romanlarını siyasete kurban etmedi. Böylece en yürek parçalayıcı şeyi yakaladı: doğdukları anda unutulan kaderler; ses tellerinden yoksun trajediler. Orwell'in görüşlerine katılıyordu, ama *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ü,

totalitarizm düşmanı Orwell'in, tıpatıp dünyanın bütün Mao'larının yaptığı gibi insan hayatını yalnızca siyasi boyuta indirgediği o romanı nasıl sevebilirdi? Varoluşun bu şekilde sığlaştırılmasına karşı, Rabelais'den, komikliklerinden, "bilinçdışını, rüyaları karıştıran" sürrealistlerden medet umuyordu. Onun eski kitabını karıştırıyor, gür, sert sesini duyuyorum: "Ne yazık ki Fransız edebiyatında Villon'la başlayan majör ton ortadan yok oldu." Bunu anladığı andan itibaren Rabelais'ye, "rüyaları karıştıran" sürrealistlere ve gözleri bantlı, daha o sırada bile yok olmaya doğru ilerleyen Yugoslavya'ya sadakati iyice arttı.

İki büyük bahar ve Skvoreckyler üzerine

1

Eylül 1968'de, Rusların Çekoslovakya'yı işgali trajedisinin travması altında, birkaç günlüğüne Paris'e gidebildiğimde, Josef ve Zdena Skvorecky de oradaydılar. Gözümde, saldırgan bir tavırla bize çıkışan delikanlı canlanıyor: "Siz Çekler tam olarak ne istiyorsunuz? Sosyalizmden bu kadar çabuk mu bıktınız?"

Aynı günlerde, bir grup Fransız arkadaşla uzun uzun tartıştık; onlar iki baharı, Paris ve Çek baharlarını aynı isyan ruhundan fışkıran, benzer olaylar olarak görüyorlardı. Bu kulağa çok daha hoş geliyordu, ama yanlış anlama devam ediyordu:

Paris 68 Mayıs'ı beklenmedik bir patlamaydı. Prag Baharı ise, kökleri 1948 sonrasının ilk yıllarında yaşanan Stalinist Terör döneminin şokuna uzanan uzun bir sürecin noktalanması.

Gençlerin girişimiyle başlatılan Paris Mayısı'na devrimci bir lirizm damgasını vurmuştu. Prag Baharı'nı esinleyense, yetişkinlerin devrim sonrası şüpheciliğiydi.

Paris Mayısı, sıkıcı, resmî, kemikleşmiş olarak nitelenen Avrupa kültürünün neşeyle sorgulanmasıydı. Prag Baharı ise, uzun zaman ideolojik aptallık tarafından bastırılmış olan aynı kültürün yüceltilmesiydi; inançsızlığın olduğu kadar Hıristiyanlığın da ve elbette modern evet,

postmodern değil, modern) sanatın da savunulmasıydı.

Paris Mayısı enternasyonalist olduğunu ilan ediyordu. Prag Baharı ise küçük bir ulusu özgünlüğüne ve bağımsızlığına kavuşturmak istiyordu.

Eşzamanlı olmayan, her biri farklı bir tarihsel zamandan gelen bu iki Bahar, "doğaüstü bir rastlantı"yla, aynı yılın "teşrih masası"nda buluştu.

2

Prag Baharı'na giden yolun başlangıcı, belleğimde Skvorecky'nin ilk romanıyla damgalanmıştır; *Zbab□lci* (Korkaklar) 1956'da yayımlanmış ve yönetimin şimşeklerini üzerine çekmişti. Edebiyatta önemli bir kilometre taşı olan bu romanın konusu, tarihin önemli bir kilometre taşıdır: Altı yıllık Alman işgalinin ardından Çekoslovak Cumhuriyeti'nin yeniden doğduğu 1945 Mayıs'ının bir haftası. Peki roman niye bu kadar nefret toplamıştı? O kadar saldırgan bir antikomünist duruşu mu vardı? Hayır, katiyen. Skvorecky, bitmekte olan bir savaşın, Alman Ordusu'nun artık dize geldiği, Çek direnişinin beceriksizce kendini bulmaya çalıştığı ve Rusların geldiği birkaç günlük bir döneminin girdabında sürüklenen, (tıpkı kendisi gibi) caza delicesine tutkun, yirmi yaşında bir adamın öyküsünü anlatır. Antikomünizmden eser yoktur, ama son derece gayri siyasi bir duruşu vardır: özgür, hafif, "terbiyesizce" anti-ideolojik.

Bir de mizahın, münasebetsiz mizahın sürekli varlığı. Bu da bana dünyanın her yerinde insanların farklı şekilde güldüklerini düşündürüyor. Bertolt Brecht'in mizah duygusu şüphe götürür mü? Ama *Aslan Asker Şvayk*'ın tiyatro uyarlaması, Brecht'in Haşek'in mizahından hiçbir şey anlamadığını kanıtlar. Skvorecky'nin mizahı (tıpkı Haşek ve Hrabal'ın mizahı gibi) iktidardan

uzak olanların, iktidar iddiası olmayanların, tarihi yaşlı, kör bir büyücü kadın olarak görüp ahlaki hükümlerine gülenlerin mizahıdır. Altmışlarla birlikte, Çek kültürünün parlak bir on yılının (parlak denebilecek sonuncu onyılın) tam da bu gayri ciddi, ahlakçılık karşıtı, antiideolojik anlayış içinde başlamış olmasını da anlamlı buluyorum.

3

Ah, sevgili altmışlar, o zamanlar, ideal siyasi rejim, "dağılmakta olan bir diktatörlüktür" derdim alayla; baskı örgütünün işleyişi giderek bozulmaktadır, ama hâlâ var olduğundan, eleştirel, alaycı bakışı canlı tutar. 1967 yazında, devlet büyükleri yazarlar sendikasının gözüpek kongresine sinirlenip küstahlığı fazla ileri götürdüklerine hükmederek siyasetlerini sertleştirmeye çalıştılar. Ama eleştirel bakış mikrobu merkez komitelerden birine bulaşmıştı bile; 1968'de komitenin başına bilinmedik bir isim seçildi: Alexander Dubcek. Prag Baharı başladı: Ülke gülerek Rusya'nın dayattığı hayat tarzını reddetti; devletin sınırları açıldı, başlangıç amaçları partinin iradesini halka aktarmak olan bütün toplumsal örgütler (sendikalar, birlikler, dernekler) bağımsızlaştı ve beklenmedik bir demokrasinin beklenmedik araçlarına dönüştü. Gerçekten benzeri görülmemiş bir sistem doğdu (önceden hiçbir proje yapılmadan, neredeyse rastlantıyla): %100 kamulaştırılmış ekonomi, kooperatifler yönetiminde tarım, aşırı zenginlik yok, aşırı yoksulluk yok, okullar ve sağlık hizmetleri bedava, ama aynı zamanda gizli polisin iktidarına son, siyasi baskıya son, sansürsüz yazma özgürlüğü ve bu arada edebiyatın, sanatın, düşüncenin, dergilerin gelişmesi. Bu sistemin yaşama şansı neydi bilmiyorum; o zamanın jeopolitik koşullarında

mutlaka sıfır, ama başka bir jeopolitik durumda? Kim bilebilir... Ne olursa olsun, bir saniye süren bu sistemin var olduğu o saniye harikaydı.

Skvorecky *Mirákl*'da (Bohemya'da Mucize) (1970'te tamamlandı) 1948-1968 arasındaki dönemin tamamını anlatır. Şaşırtıcı olan, şüpheci bakışını yalnızca iktidarın saçmalığına değil, muhaliflere, Bahar'ın sahnesine yerleşmekte olan kibirli tutumlarına da yöneltmesidir. İşte bu yüzden de kitap, işgal felaketinden sonra Çekoslovakya'da yazarın bütün eserleriyle birlikte yasaklanmakla kalmayıp ahlakçılık virüsü bulaşmış, bakıştaki münasebetsiz özgürlüğe, ironinin münasebetsiz özgürlüğüne tahammülü olmayan muhalifler tarafından da sevilmedi.

4

1968 Eylül'ünde Paris'te, Fransız dostlarımızla iki Baharımızı tartışırken, Skvoreckyler de, ben de kaygısız değildik: Ben Prag'a zorlu dönüşümü düşünüyordum, onlarsa Toronto'ya zorlu göçlerini. Josef'in Amerikan edebiyatına ve caza beslediği tutku, onların seçimini kolaylaştırdı. (Sanki her birimiz, ilkgençliğinden beri kendi muhtemel sürgününün yerini içinde barındırıyordu: ben Fransa'yı, onlar Kuzey Amerika'yı...) Ama ne kadar kozmopolit de olsalar, Skvoreckyler yurtseverdi. Tamam, biliyorum, Avrupa standardizasyoncularının borusunun öttüğü günümüzde, "yurtsever" değil, (dudak bükerek) "milliyetçi" demek gerekiyor. Ama kusurumuza bakmayın, o karanlık dönemde nasıl yurtsever olmasaydık? Skvoreckyler Toronto'da küçük bir evde oturuyorlardı; evin bir odasını ülkelerinde yasaklanmış Çek yazarların eserlerinin basımına ayırmışlardı. O sıralar hiçbir şey bunun kadar önemli değildi. Çek ulusu askerî başarıları sa-

yesinde değil, hep edebiyatı sayesinde doğmuştur (birçok kez doğmuştur). Burada edebiyattan bir siyaset silahı olarak söz etmiyorum. Edebiyat olarak söz ediyorum. Zaten Skvoreckyler hiçbir siyasi örgütten mali destek görmüyordu, yayıncı olarak kendi imkânlarından ve özverilerinden başka dayanakları yoktu. Hiç unutmam. Paris'te yaşıyordum, benim gözümde, doğduğum ülkenin kalbi Toronto'da çarpıyordu. Rus işgali sona erdiğinde, Çekçe kitapların yurtdışında yayımlanmasına gerek kalmadı. Zdena ve Josef, o zamandan beri ara sıra Prag'a ziyarete gidiyor, ama yaşamaya, hep vatanlarına dönüyorlar. Eski sürgünleri olan vatanlarına.

Aşağıdan gülleri koklayacaksın

(Ernest Breleur'ün evine son ziyaret)

Her zamanki gibi esmer şekerli beyaz rom içiyorduk, tuvaller yerdeydi, son yıllara ait çok sayıda tuval. Ama ben o gün, çok yeni birkaç tabloya yoğunlaşmıştım; ilk kez gördüğüm bu duvara dayalı tabloların öncekilerden farkı, beyaz rengin ağır basmasıydı. Sordum: "Hâlâ her yerde ölüm mü var?" "Evet," dedi.

Önceki dönemlerinde, kafası kopuk çıplak bedenler havada yüzer, aşağıda, sonu olmayan bir gecenin içinde, küçük köpekler ağlaşırdı. Bu gece tablolarının, geceler dışında özgür bir anları olmayan kölelerin geçmişinden esinlendiğini sanıyordum. "Gece beyaz tabloları terk etti mi sonunda?" "Hayır, hâlâ gece," dedi. O zaman anladım: Gece yalnızca gömleğini ters çevirmişti. Öbür dünyanın ebediyen aydınlattığı bir geceydi.

Açıkladı bana: Çalışmasının ilk aşamasında tuval çok renkliymiş, sonra beyaz akıntılar, yavaş yavaş, incecik kordonlardan bir perde gibi, yağmur gibi resmi kaplıyormuş. "Gece atölyene melekler gelip tablolara işiyor, beyaz bir sidik," dedim.

Bakmaktan kendimi alamadığım tablo şöyleydi: solda açık bir kapı, ortada, bir evden çıkarmış gibi havada asılı, yatay bir beden. Aşağıda, sağda, yere bırakılmış bir şapka. Anladım: Bu bir evin kapısı değil, Martinik me-

zarlıklarında görülen türden, beyaz fayanstan bir mezarın girişi.

Aşağıdaki şapkaya bakıyordum, mezarın yanı başında insanı şaşırtıyordu. Sürrealist üslupta, ilgisiz bir nesne miydi? Bir gün önce bir başka Martinikli arkadaşa, Hubert'e gitmiştim. Bana bir şapka göstermişti, uzun zaman önce ölmüş olan babasının güzel, büyük şapkasını; "Bizde şapka, en büyük erkek evlada babadan kalan yadigârdır," diye açıklamıştı.

Ve güller. Havada asılı bedenin etrafında yüzen ya da bedenden fışkıran güller. Ansızın kafamda bazı dizeler canlandı; çok gençken beni büyülemiş olan dizeler, Frantisek Halas'ın Çekçe dizeleri.

Aşağıdan gülleri koklayacaksın
ölümü yaşadığında
Gecenin içine fırlatacaksın
aşk kalkanını

Doğduğum ülke canlanıyordu gözümde; Barok kiliseler, Barok mezarlıklar, Barok heykeller ülkesi, ölüme saplantılı, giden bedene, artık canlılara ait olmayan, ama çürüdükten sonra bile beden olmaya devam eden, dolayısıyla aşkın, sevginin, arzusun nesnesi olan bedene saplantılı. Karşımda bir zamanların Afrika'sını ve bir zamanların Bohemya'sını, küçük bir Zenci köyünü ve Pascal'in sonsuz uzamını, sürrealizmi ve Barok'u, Halas ve Césaire'i, işeyen meleklerle ağlayan köpekleri, memleketimi ve "başka yer"imi görüyordum.

VII

İlk aşkım

Bir tekbacaklının büyük yarışı

Doğduğum ülkenin nesinin estetik genlerime temelli yazıldığını sorsalar, hiç duraksamadan cevap veririm: Janáček'in müziği. Biyografik rastlantılar da bunda rol oynadı: Janáček hayatı boyunca Brno'da yaşamıştı; tıpkı genç bir piyanistken onun ilk hayranlarıyla savunucularının oluşturduğu büyülü (ve tecrit edilmiş) çevreye ait olan babam gibi; ben dünyaya Janáček gittikten bir yıl sonra geldim; çocukluğumda her gün babamın ya da öğrencilerinin piyanosundan onun müziğini dinlerdim; 1971'de, babamın cenazesinde, işgalin o karanlık günlerinde, hiçbir konuşma yapılmasına izin vermedim; krematoryumda dört müzisyen Janáček'in ikinci yaylılar dörtlüsünü seslendirdi yalnızca.

Dört yıl sonra Fransa'ya göç ettim; ülkemin kaderinin bende yarattığı sarsıntıyla, radyo programlarında ülkemin en büyük bestecisinden defalarca, uzun uzun söz ettim. Daha sonra, bir müzik dergisine o yıllarda (doksanların başı) kaydedilen plaklara ilişkin eleştiriler yazmayı memnuniyetle kabul ettim. Evet, benim için zevkti, ama icraların inanılmaz derecede eşitsiz (çoğu çok düşük) düzeyi bu zevki biraz kaçırıyordu. Onca plaktan yalnızca ikisi beni büyüledi: Alain Planès'in yorumladığı piyano eserleri ve Viyana Berg Dörtlüsü'nün seslendir-

diği dörtlüler. Onları överken (diğerlerini bu açıdan tartışmak amacıyla) Janáček'in üslubunu tanımlamaya çalıştım: "Birbirini hızla, geçişsiz takip eden ve çoğu kez aynı anda duyulan son derece zıt temaların baş döndürücü bir sıklıkta üst üste bindirilmesi; azami derecede kısaltılmış bir zamanda zalimlik-şefkat çatışması. Ayrıca: Güzellik-çirkinlik çatışması, çünkü Janáček, büyük ressamların aşina olduğu bir meseleyi, sanat eserinin nesnesi olarak çirkinlik meselesini müziğinde işlemeyi başarabilmiş nadir bestecilerden biridir. (Örneğin dörtlülerde *sul ponticello* [yayı köprüye çok yakın sürterek] çalınan, gıcırdayarak müzikal bir sesi gürültüye dönüştüren pasajlar.)" Ama beni öylesine büyüleyen plağa eşlik eden metin bile Janáček'i aptalca milliyetçi bir bakış açısıyla, "Smetana'nın manevi müridi" (tam tersiydi!) olarak sunuyor ve ifade gücünü geçmiş bir dönemin romantik duyguculuğuna indirgiyordu.

Aynı müziğin farklı yorumlarının farklı kalitede olmaları son derece normal. Ne var ki Janáček örneğinde mesele bir kusur ya da eksik değil, onun estetiğine kulakları kapamaktı! Özgünlüğünün anlaşılmamasıydı! Bu anlaşılmamayı açıklayıcı ve anlamlı buluyorum, çünkü Janáček'in müziğinin kaderinde baskın rol oynamış bir laneti açığa çıkarıyor. "Bir tekbacaklının büyük yarışı"na ilişkin bir metin yazmamın nedeni şu:

Janáček 1854'te yoksul bir çevrede doğdu, bir köy (küçük bir köy) öğretmeninin oğluydu; on bir yaşından ölünceye kadar taşra kenti Brno'da, yani merkezi Prag'da (Avusturya-Macaristan Krallığı'nda bir başka taşra kenti) bulunan Çek entelektüel hayatının kıyısında yaşadı; bu koşullarda, sanatsal gelişimi inanılmaz derecede yavaş gerçekleşti: Çok genç yaşta müzik bestelemeye başladı, ama kendi üslubunu ancak kırk beş yaşlarında, *Jenůfa* operasını bestelerken keşfedebildi; 1902'de tamamladığı

eser ilk kez 1904'te, Brno'nun mütevazı bir tiyatrosunda sahnelendi; elli yaşına gelmişti, saçları bembeyazdı. Hep değeri bilinmeden, neredeyse tanınmadan, 1916'ya kadar beklemesi gerekti: *Jenůfa* on dört yıl boyunca reddedildikten sonra Prag'da sahnelendi, beklenmedik bir süksese yaptı ve herkesi şaşırtarak Janáček'in yurdunun sınırları dışında bir anda ünlenmesini sağladı. Altmış iki yaşındaydı; hayatının akışı baş döndürücü şekilde hızlandı; ömrünün geri kalan yaklaşık on iki yılı boyunca kesintisiz bir humma halinde başlıca eserlerini besteledi; Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği'nin düzenlediği bütün festivallere davet edildi; Bartok, Schönberg ve Stravinsky'yle yan yana, adeta onların kardeşi sıfatıyla (çok daha büyük bir ağabey olsa da kardeş) sahne aldı.

Sonuç olarak Janáček kimdi? Prag'daki kibirli müzikologların inatla tanıttığı gibi, folkloru takıntı haline getirmiş saf bir taşralı mı? Yoksa modern müziğin büyük isimlerinden biri mi? Öyleyse, hangi modern müziğin? Bilinen hiçbir akıma, hiçbir topluluğa, hiçbir ekole bağlı değildi! Farklı ve tekti.

Vladimir Helfert, 1919'da Brno Üniversitesi'nde profesör oldu ve Janáček'e hayran kalarak derhal dört cilt olarak planladığı dev bir monografi yazmaya koyuldu. Janáček 1928'de öldü; on yıl sonra, uzun araştırmaların ardından, Helfert ilk cildi tamamladı. Yıl 1938, Münih, Alman işgali, savaş. Toplama kampına gönderilen Helfert, barıştan sonraki ilk günlerde öldü. Monografisinden bir tek ilk cildi kaldı geriye; bu cildin sonunda Janáček henüz otuz beş yaşındaydı ve dikkate değer bir eser bestelememişti.

Bir anekdot. 1924'te Max Brod kısa ve coşkulu bir Janáček monografisi (Almanca) yayımladı (Janáček'le ilgili ilk kitaptı). Helfert derhal saldırıya geçti: Brod bilimsel ciddiyetten uzaktı! Kanıtı: Varlığından bile ha-

bersiz olduğu gençlik dönemi besteleri vardı! Janáček Brod'u savundu: Hiçbir önem taşımayan besteler üzerinde durmaya ne gerek vardı? Besteci, kendisinin değer vermediği, hatta büyük bölümünü yaktığı çalışmalarına dayanarak mı değerlendirilmeliydi?

İşte tipik çelişki. Yeni bir üslup, yeni bir estetik nasıl yakalanır? Tarihçilerin yapmaktan hoşlandığı gibi geriye, sanatçının gençliğine, ilk çiftleşmesine, kundağına doğru giderek mi? Yoksa sanat uygulayıcılarının yaptığı gibi eserin kendisine eğilerek, yapısını çözümleyerek, ayıklayarak, karşılaştırıp kıyaslayarak mı?

Ünlü *Hernani* prömiyerini düşünüyorum; Hugo yirmi sekiz yaşındaydı, arkadaşları daha da gençti ve hepsi yalnızca oyuna değil, özellikle bildikleri, savundukları, uğruna mücadele ettikleri yeni estetiğine de hayran olmuşlardı. Schönberg'i düşünüyorum; geniş bir kitle ona sırt çevirdiği halde, etrafı genç müzisyenler, öğrencileri ve uzmanlarla çevriliydi; bunlardan biri olan Adorno, onunla ilgili, müziğini kusursuz biçimde açıklayan ünlü bir kitap yazdı. Her tür yanlış anlaşılmayı engellemek için sanatlarına kuramsal bir manifesto eklemeyi ihmal etmeyen sürrealistleri düşünüyorum. Kısacası, modern akımların hepsi, "hem" sanatları, "hem de" estetik hedefleri uğruna mücadele etmişlerdir daima.

Taşrada, Janáček'in etrafında bir arkadaş grubu yoktu. Müziğindeki yeniliği açıklayacak bir Adorno, hatta Adorno'nun onda biri, yüzde biri bile yoktu; bu nedenle hiçbir kuramsal destek görmeden, tekbacaklı bir koşucu gibi tek başına ilerlemek zorunda kaldı. Hayatının son on yılında, Brno'da genç müzisyenlerden oluşan bir çevre ona tapıyor, onu anlıyordu, ama seslerini pek duyuramıyorlardı. Ölümünden birkaç ay önce, Prag Ulusal Operası (on dört yıl boyunca *Jenůfa*'yı reddeden opera) Alban Berg'in *Wozzeck*'ini sahneledi; bu fazlasıyla mo-

dern müziğe sinirlenen Prag izleyicisi gösteriyi ıslıklarla yuhaladı ve tiyatro yönetimi yumuşak başlılıkla, süratle *Wozzeck*'i programdan kaldırdı. Bunun üzerine yaşlı Janáček, Berg'i açık açık, şiddetle savundu; sanki henüz vakit varken, kimlere ait olduğunu, yakınlarının, hayatı boyunca yokluğunu çektiği yakınlarının kimler olduğunu bildirmek ister gibi.

Şimdi, ölümünden seksen yıl sonra, Larousse'u açtığımda okuduğum portre şu: "...sistematik biçimde halk şarkılarını toplamaya başladı; eserinin tamamı ve siyasal düşüncesi bu kaynaktan beslenmiştir" (bu cümlenin tarif ettiği inanılmaz geri zekâlıyı hayal etmeye çalışın!); eserleri "özünde ulusal ve etniktir" (yani modern müziğin uluslararası çerçevesi dışında!); ... operaları "sosyalist ideolojinin damgasını taşır" (tamamen saçma...); biçimleri "geleneksel" diye tanımlanıyor, aykırılığından hiç söz edilmiyor; operaları arasında *Šárka* (haklı olarak unutulmuş, olgunluk dönemi öncesi bir eser) sayılıyor, ama yüzyılın en büyük operalarından biri olan *Ölüler Evinden Anılar* hakkında tek kelime edilmiyor.

Bu durumda, onyıllar boyunca bu işaret panolarının yanılttığı piyanistlerin ve orkestra şeflerinin, Janáček'in üslubunu ararken kaybolmuş olmalarına şaşırabilir miyiz? Onu hemen ve kesinlikle anlamış olanlara iyice hayranlık duyuyorum: Charles Mackerras, Alain Planès, Berg Dörtlüsü... Ölümünden yetmiş beş yıl sonra, 2003'te, Paris'te coşkulu bir izleyici kitlesi karşısında iki kez verilen muhteşem bir konser izledim: Pierre Boulez, *Kapriçyo*, *Sinfonietta* ve *Glagolitik Missa*'yı yönetiyordu. Bundan daha Janáček'çi bir Janáček daha dinlemedim asla: münasebetsizce açık seçik, ifade gücü antiromantik, hoyratça modern. O zaman şöyle düşündüm: Belki de bütün bir yüzyıl süren bir koşunun sonunda, Janáček tek bacağıyla temelli kendi ekibine kavuşmakta nihayet.

En nostaljik opera

1

Janáček'in operaları arasında beş başyapıt var; üçünün (*Jen ufa*, 1902; *Kát'a Kabanová*, 1921; *Makropulos Olayı*, 1924) librettoları, kısaltılarak düzenlenmiş tiyatro oyunları. Diğer ikisi (*Kurnaz Tilkicik*, 1923 ve *Ölüler Evinden Anılar*, 1927) farklı: Birincisi çağdaş bir Çek yazarın tefrika romanının (sevimli, ama sanatsal iddiası pek olmayan bir eser) opera uyarlaması, ikincisi Dostoyevski'nin cezaevi anılarından esinlenmiş. Bu ikisinde artık kısaltmak ve düzenlemek yetmiyordu; özerk tiyatro eserleri yaratıp yeni bir mimariyle kurmak gerekiyordu. Janáček bu görevi kimseye devredemeyip kendi üstlendi.

Bu iki edebi model, ne dramatik kompozisyona ne de dramatik gerilime sahip olduklarından, iyice karmaşık bir görevdi; *Kurnaz Tilkicik*, bir orman "idilini" konu alan basit bir tablolar dizisidir, *Ölüler Evinden Anılar* ise, mahpusların hayatını konu alan bir "röportaj". Dikkate değer olan şudur: Janáček uyarlamasında bu entrika ve gerilim eksikliğini telafi etmek için hiçbir şey yapmadığı gibi altını da çizmiştir; dezavantajı avantaja dönüştürmüştür.

Opera sanatının tanımı gereği barındırdığı tehlike, müziğin kolaylıkla bir "illüstrasyona" dönüşebilmesidir; bir olayın gelişimine fazla yoğunlaşan "seyirci", "dinleyici" olmaktan çıkabilir. Bu açıdan bakıldığında, Janáček'in

bir olay örgüsünden, dramatik aksiyondan vazgeçişi, operanın içindeki "güç ilişkisi"ni tersine çevirmek ve müziği radikal biçimde ön plana geçirmek isteyen büyük bir bestecinin muhteşem stratejisi olarak görünür.

Janáček'in diğer üçünden çok bu iki eserde "opera metninin belirginliğini" bulmasını sağlayan şey, entrikanın geri plana itilmesidir; bunu tersten kanıtlamak mümkündür: Müziksiz temsil edilecek olsalar, metinlerin değersiz olduğu ortaya çıkar; değersizdirler, çünkü Janáček daha onları tasarlarken, belirleyici rolü müziğe vermiştir; anlatan, kahramanların psikolojisini açıklayan, duygulandıran, şaşırtan, düşündüren, büyüleyen ve hatta eserin bütününü düzenleyip (son derece incelikli, işlenmiş) mimarisini belirleyen şey, müziktir.

2

Kurnaz Tilkicik, kişileştirilmiş hayvanlar yüzünden bir masal, fabl ya da alegori sanılabilir; oysa böyle bir hataya düşüldüğünde, eserin başlıca özgünlüğü, yani kaynağını insan hayatının "somut gerçekliklerinden", gündelik sıradanlığından aldığı gözden kaçar. Dekor: bir orman evi, bir han, orman; kişiler: bir ormancıyla iki arkadaşı, bir köy öğretmeniyle papaz, bir hancı, karısı, kaçak bir avcı ve hayvanlar. Hayvanların kişileştirilmesi, onları gündelik hayatın somut gerçekliklerinden katiyen koparmaz: Tilki ormancı tarafından yakalanıp avluya hapsedildikten sonra kaçar, ormanda yaşar, yavrular ve sonra kaçak bir avcı tarafından vurulup katilinin nişanlısına manşon olur. Hayvanlı sahnelerde, bildik hayatın sıradanlığına olsa olsa oyuncu bir serbestliğin gülümsemesi eklenir: toplumsal haklarını talep eden tavukların isyanı, kıskanç kuşların ahlak kumkuması kesilip dedikodu etmesi vb.

Hayvanların hayatını insanların hayatına bağlayan şey,

ortak bir temadır: geçip giden zaman, bütün yolların yaşlılığa varması. Yaşlılık: Michelangelo ünlü şiirinde ressam sıfatıyla söz eder ondan: fiziksel çöküşün somut ve korkunç ayrıntılarını sıralayarak; Janáček ise müzisyen sıfatıyla söz eder: Yaşlılığın "müzikal özü" (müziğin ulaşabileceği, yalnızca müziğin ifade edebileceği anlamında müzikal), artık var olmayan zamana duyulan sonsuz nostaljidir.

3

Nostalji. Eserin yalnızca havasını değil, sürekli karşılaştırılan iki zaman –ağır ağır yaşlanan insanların zamanı ve hayatları hızlı adımlarla ilerleyen hayvanların zamanı– arasındaki paralellik üzerine kurulu mimarisini bile belirler; yaşlı ormancı, tilkinin hızlı zaman aynasına bakıp kendi hayatının hüzünlü geçiciliğini görür.

Ormancı, operanın ilk sahnesinde yorgun argın ormandan geçmektedir. "Bitkin düştüm, düğün gecesinden sonraki gibi," diye içini çeker, sonra oturup uyur. Son sahnede de düğün gününü hatırlar ve yine bir ağacın altında uykuya dalar. Bu insan çerçevesi sayesinde, operanın ortasında neşeyle kutlanan tilki düğünü, vedalaşmaların yumuşak ışığıyla sarmalanmıştır.

Operanın son pasajı, görünürde önemsiz, ama hep yüreğimi burkan bir sahneyle başlar. Ormancıyla öğretmen handa yalnızdırlar. Üçüncü arkadaşları, başka bir köye atanmış olan papaz artık onlarla birlikte değildir. Hancının karısının işi başından aşkındır, canı konuşmak istemez. Öğretmen de suskundur; âşık olduğu kadın o gün evlenecektir. Dolayısıyla sohbet sınırlıdır: Hancı nerede? Şehre indi. Papazdan ne haber? Kim bilir. Ormancının köpeği niye yok? Yürümek istemiyor artık, patileri ağrıyor, yaşlandı; bizim gibi, diye ekler ormancı. Bu kadar sıradan bir konuşma içeren bir başka opera sahnesi

bilmiyorum; daha dokunaklı ve daha "gerçek" bir hüzün içeren bir sahne de bilmiyorum.

Janáček, "yalnızca bir operanın anlatabileceği" şeyi anlatmayı başarmıştır: Bir handa geçen önemsiz bir gevezeliğin dayanılmaz nostaljisi, ancak bir operayla ifade edilebilir; müzik, o olmasa önemsenmeden, fark edilmeden, sessizce geçip gidecek bir durumun dördüncü boyutuna dönüşmüştür.

4

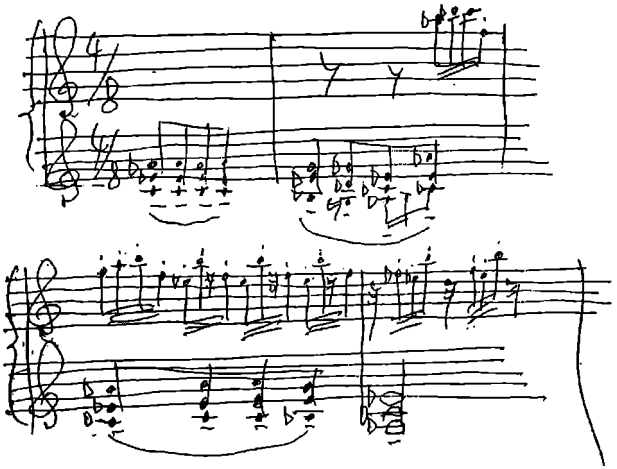
Öğretmen epeyce içtikten sonra, kırlarda tek başınayken bir ayçiçeği görür. Bir kadına çılgınca âşık olduğundan, ayçiçeğini o sanır. Önünde diz çöküp ayçiçeğine ilanı aşk eder: "Dünyanın her yerine giderim seninle. Sımsıkı kucaklarım seni." Yedi ölçüden ibaret, ama müthiş bir patetik yoğunluğa sahip. Bu ilanı aşkın groteskliğini (Stravinsky'de olacağı gibi) beklenmedik bir disonansla ima eden tek bir nota bulunmadığını göstermek için, armonileriyle birlikte alıntılıyorum:



Yaşlı Janáček'in bilgeliği, şu bilgisinden kaynaklanır: Duygularımızın gülünç olması, gerçek olmalarına engel değildir. Öğretmenin tutkusu ne kadar derin ve sami-

miyse, o kadar komik ve o kadar hüzünlüdür. (Bu arada sahneyi müziksiz hayal edelim: "Yalnızca" komik olur. Yavan ve komik. Ardında gizlenen kederi bir tek müzik gösterebilir bize.)

Fakat şu ayçiçeği serenadının üzerinde biraz daha duralım. Yedi ölçü sürer, tekrarlanmaz, bir uzantısı yoktur. Bu noktada, her defasında tek bir duyguyu deşen, derinleştiren, genişleten ve esrikliğe vararak yükselten tipik uzun ezgisiyle Wagner'ci duygusallığın zıt kutbundayızdır. Janáček'te duygular bir o kadar yoğundur, ama son derece sıkıştırılmış, dolayısıyla kısadır. Dünya, duyguların gelip geçtiği, değiştiği, çarpıştığı ve uzlaşmazlıklarına karşın sık sık aynı anda çınladığı bir dönme dolaba benzer; Janáček'in bütün bestelerinde var olan benzersiz gerilimin kaynağı da budur; *Kurnaz Tilkicik*'in ilk ölçüleri bunu kanıtlar: Tembel bir nostaljiyle yüklü *legato*[1] bir motif, birçok kez tekrarlanan, giderek saldırganlaşan üç hızlı notayla son bulan, rahatsız edici bir *staccato*'yla[2] çarpışır:



1. (İt.) Bağlı (Y.N.)
2. (İt.) Seslerin kesintili olarak tane tane çıkması. (Y.N.)

Duygusal olarak karşıt, aynı anda sunulan, iç içe giren, üst üste binen, birbirine karşı koyan bu iki motif, endişe yüklü zamandaşlıklarını ilk kırk bir ölçü boyunca sürdürür ve daha eserin başında, bizi yürek parçalayıcı *Kurnaz Tilkicik* idilinin gergin duygusal havasına daldırır.

5

Son perde: Ormancı öğretmenle vedalaşıp handan ayrılır; ormanda nostaljiye kapılır: Aynı ağaçların altında karısıyla gezindiği düğün gününü hatırlar: büyülü bir şarkı; kayıp bahara övgü. Yani her şeye karşın, usturuplu, duygusal bir final mi? Tam "usturuplu" sayılmaz, çünkü övgünün arasına sürekli somut, gündelik gerçeklikler karışır; önce sinek vızıltıları (*sul ponticello* kemanlar); ormancı yüzüne konan sinekleri kovalar: "Bu sinekler olmasa anında uyurdum." Çünkü unutmayalım ki, o da patileri ağrıyan köpeği gibi yaşlıdır; bununla birlikte, şarkısını daha birçok ölçü boyunca sürdürür ve sonra derin bir uykuya dalar. Rüyasında ormanın bütün hayvanlarını görür; aralarında kurnaz tilkinin kızı küçük tilki vardır. Ormancı ona der ki: "Seni de annen gibi yakalayacağım, ama bu sefer işi garantiye alacağım ki gazetelerde yazmasınlar ikimizi." Janáček'in esinlendiği tefrika romana göndermedir bu; bizi uyandıran, (yalnızca birkaç saniyeliğine) bu son derece yoğun lirik atmosferden çıkaran bir espridir. Sonra bir kurbağa yaklaşır: "Küçük canavar, senin ne işin var burada?" diye sorar ormancı. Kurbağa kekeleyerek cevap verir: "Siz beni de de dedem sandınız. Bana sizi ço-ço-ço-çok anlatmıştı." İşte operanın son sözleri bunlardır. Ormancı bir ağacın altında derin derin uyur (belki horlar); bu arada müzik (kısaca, yalnızca birkaç ölçü) esrik bir mutluluk halinde genişler.

6

Ah, o küçük kurbağa! Max Brod hiç sevmezdi onu. Evet, Max Brod, Franz Kafka'nın en yakın arkadaşı; her fırsatta Janáček'i desteklerdi; operalarını Almancaya çevirdi, Alman tiyatrolarını açtı onlara. Samimi dostluğunun verdiği yetkiyle besteciye bütün eleştirilerini bildirdi. O kurbağa atılmalı, diye yazar bir mektubunda; kurbağanın kekelemeleri atılmalı, onun yerine ormancı operanın son sözlerini ciddiyetle söylemelidir! Hatta sözleri de önerir: "*So kehrt alles zurück, alles in ewiger Jugendpracht!*" "Böylece her şey dönüp gelir, gençliğin sonsuz gücüyle tekrarlanır her şey!"

Janáček öneriyi geri çevirdi. Çünkü Brod'un önerisi onun bütün estetik amacına, hayatı boyunca sürdürdüğü kavgaya aykırıydı. Opera geleneğine itiraz etmesine, Wagner'le, Smetana'yla çatışmasına, yurttaşlarının resmî müzikolojisine karşı gelmesine sebep olan kavgaya aykırıydı. Bir başka deyişle, (René Girard'ın terimiyle söyleyecek olursak) "romantizm yalanı"na karşı kavgasına aykırıydı. Kurbağaya ilişkin küçük tartışma, Brod'un şifa bulmaz romantizmini açığa vurur: Bitkin düşmüş yaşlı ormancıyı hayal edelim: Kollarını iki yana açmış, başını arkaya atmış, ebedi gençliğe övgüler diziyor! İşte romantizm yalanının ta kendisi, bir başka deyişle *kitsch*.

XX. yüzyılda, Orta Avrupa'nın en büyük edebi şahsiyetleri (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, aynı zamanda Freud), Avrupa'nın bu bölgesinde romantizmin özellikle ağır basan yükü altında ezilen bir önceki yüzyılın mirasına isyan ettiler (ve bu isyanda pek yalnız kaldılar). Onlara göre, romantizm bayağı doruğuna vardığında, kaçınılmaz biçimde *kitsch* olur. Onlar için (ve müritleriyle mirasçıları için) en büyük "estetik suç" da *kitsch*'tir.

XIX. yüzyılda dünyaya bir Balzac, bir Stendhal getirmemiş olan Orta Avrupa'da, opera kült haline gelmiştir; opera burada başka hiçbir yerde oynamadığı özel bir toplumsal, siyasal ve ulusal rol oynamıştır. Dolayısıyla, bu büyük modernistlerin alaylı öfkelerine yol açan şey, "operanın ta kendisi", anlayışı, vecizemsi tumturaklılığıydı; örneğin Hermann Broch'un gözünde Wagner operası, gösteriş ve duyguculuğuyla, gerçekdışılığıyla *kitsch*'in tipik örneğiydi.

Janáček, eserlerinin estetiğiyle Orta Avrupa'nın büyük (ve yalnız) anti-romantikleri arasında yer alır. Bütün hayatını operaya hasretmiş olmakla birlikte, operanın "geleneğiyle, kurallarıyla, jestleriyle" ilişkisi Hermann Broch kadar eleştireldir.

7

Janáček düzyazı bir metne opera yazan ilk bestecilerden biridir (*Jenůfa*'yı XIX. yüzyıl bitmeden yazmaya başlamıştı). Sanki şiirleştirilmiş dili (ve dille birlikte gerçekliğe şiirleştirilmiş bir bakışı) kesin olarak, temelli reddettiğinin kanıtı olan bu muazzam hareketle, birden üslubunun tamamını bulmuştu. Amacı çok iddialıydı: müzikal güzelliği düz yazıda, gündelik durumların düzlüğünde, onun ezgi sanatının özgünlüğünü esinleyecek olan "konuşulan dilin" düzlüğünde aramak.

İçli nostalji: müziğin ve şiirin yüce ve ebedi konusu. Ne var ki Janáček'in *Kurnaz Tilkicik*'te açığa çıkardığı nostalji, geçmiş zamana ağıt yakan teatral jestlerden uzaktır. Feci biçimde gerçek olan bu nostalji, kimsenin onu aramadığı yerde bulunur: handa iki ihtiyarın gevezeliğinde, zavallı bir hayvanın ölümünde, bir ayçiçeğinin önünde diz çökmüş bir öğretmenin aşkında.

VIII

Schönberg'in unutuluşu

Benim bayramım değil

(1995'te, sinemanın doğuşunun yüzüncü yıldönümünü kutlamak üzere yazılan başka metinlerle birlikte *Frankfurter Rundschau*'da yayımlanan metin)

Lumière Kardeşler'in 1895'te icat ettiği şey bir sanat değil, bir teknikti ve bir gerçekliğin suretini bir salisede değil, hareketliliği ve kendi süresi içinde yakalamaya, göstermeye, saklamaya ve arşivlemeye yarıyordu. "Hareket halindeki fotoğraf" keşfedilmeseydi, bugünkü dünya farklı olurdu; yeni teknik hem "aptallaştırmanın başlıca aracı" oldu (eskinin kötü edebiyatından kat kat güçlü reklam spotları, televizyon dizileri), hem de "evrensel münasebetsizliğin aracı" (siyasal rakiplerini onur zedeleyici durumlarda gizlice filme çeken, bir silahlı saldırının ardından sedyeye yatırılmış yarı çıplak bir kadının acısını ölümsüzleştiren kameralar...).

"Film sanatı" da vardır, doğru, ama onun önemi film tekniğinden çok daha sınırlıdır ve tarihi de kuşkusuz sanat tarihlerinin arasında en kısa olanıdır. Paris'te bir akşam yemeğini hatırlıyorum, üzerinden yirmi yıldan fazla zaman geçmiş. Canayakın, zeki bir genç, şakacı, alaylı bir küçümsemeyle Fellini'den söz ediyor. Son filmini, doğrusu pek kötü buluyor. Hipnotize olmuş gibi bakıyorum ona. Hayal gücünün değerini bildiğimden, Fellini'nin filmleri bende her şeyden önemlisi, alçakgönüllü bir hayranlık uyandırıyor. Seksenlerin başındaki Fransa'da, bu parlak delikanlının karşısında, Çekoslovakya'da hiç

bilmediğim, en feci Stalinist yıllarda bile yaşamadığım bir duyguyu yaşıyorum: Sanat sonrası dönemde, sanat ihtiyacı, sanat duyarlılığı ve sevgisine ihtiyaç ortadan kalktığı için sanatın da ortadan kalktığı bir dünyada bulunduğum hissine kapılıyorum.

O zamandan bu yana, Fellini'nin artık sevilmediğini giderek daha sık gözlemledim; eserleriyle (tıpkı Stravinsky ve Picasso gibi) modern sanat tarihinin koca bir dönemini oluşturduğu halde; rüyayla gerçekliği birbirine kaynaştırmayı, sürrealistlerin eski amacını ve arzusunu benzersiz bir düşlemle gerçekleştiren o olduğu halde; (değeri özellikle bilinmeyen) son döneminde, hülyalı bakışına çağımız dünyasını acımasızca teşhir eden bir bilinci katan o olduğu halde (hatırlayalım: *Orkestra Provası*, *Kadınlar Kenti*, *Ve Gemi Gidiyor*, *Ginger ve Fred*, *Görüşme*, *Ayın Sesi*).

Fellini bu son döneminde, televizyonda filmlerin arasına reklam konması konusunda Berlusconi'yle şiddetli bir çatışmaya girdi. Bu çatışmada derin bir anlam buldum: Reklam spotlarının da bir sinema türü olduğu düşünülürse, mesele Lumière Kardeşler'in iki mirası arasındaki çatışmaydı: film sanatıyla, aptallaştırma aracı olarak film arasındaki çatışma. Sonucu biliyoruz: Film sanatı yenildi.

Çatışma 1993'te, Berlusconi televizyonunun ekranlara Fellini'nin çıplak, savunmasız, can çekişmekte olan bedeninin görüntülerini yansıtmasıyla sonuçlandı (garip tesadüf: Kameraların ölüsevici çılgınlığı ilk kez 1960 tarihli *Tatlı Hayat*'ta, benzersiz bir sahnede yakalanıp gösterilmişti – adeta bir kehanet). Tarihsel dönemece gelinmişti: Lumière Kardeşler'in mirasçısı sıfatıyla Fellini'nin yetim evlatları artık bir önem taşımıyordu. Fellini'nin Avrupa'sı bir kenara itilmiş, yerini bambaşka bir Avrupa almıştı. Sinemanın yüzüncü yıldönümü mü? Evet. Ama benim bayramım değil.

Ne kalacak senden geriye, Bertolt?

1999'da, haftalık bir Paris dergisinde (en ciddilerinden biri), "yüzyılın dâhileri" konulu bir dosya yayımlandı. Dereceye girenler on sekiz kişiydi: Coco Chanel, Maria Callas, Sigmund Freud, Marie Curie, Yves Saint Laurent, Le Corbusier, Alexander Fleming, Robert Oppenheimer, Rockefeller, Stanley Kubrick, Bill Gates, Pablo Picasso, Ford, Albert Einstein, Robert Noyce, Edward Teller, Thomas Edison, Morgan. Görüldüğü gibi hiçbir romancı, hiçbir şair, hiçbir tiyatro sanatçısı, hiçbir düşünür yok; bir tek mimar, bir tek ressam, ama iki terzi var; hiçbir besteci yok, bir şan sanatçısı var; bir tek sinemacı var (Parisli gazeteciler, Kubrick'i Eisenstein'a, Chaplin'e, Bergman'a, Fellini'ye tercih etmiş). Bu liste cahiller tarafından oluşturulmamıştı. Son derece bilinçli biçimde, gerçek bir değişimi haber veriyordu: Avrupa'nın edebiyatla, felsefeyle, sanatla yeni ilişkisini.

Kültürün büyük isimleri unutuldu mu? Unutmak durumu tam olarak ifade etmiyor. Hatırlıyorum, aynı dönemde, yüzyıl sonuna doğru, bir monografi dalgası kapladı ortalığı: Graham Greene, Ernest Hemingway, T.S. Eliot, Philip Larkin, Bertolt Brecht, Martin Heidegger, Pablo Picasso, Eugène Ionesco, Cioran monografileri ve daha niceleri...

Bu kin dolu monografiler (Eliot'u savunan Craig Raine ve Larkin'i savunan Martin Amis'e teşekkürler) dergide yayımlanan listenin anlamını açıklığa kavuşturuyordu: Kültür dâhilerini gönül rahatlığıyla dışladık; Coco Chanel'i ve elbiselerinin masumiyetini yüzyılın hastalığına, sapıklığına, suçlarına bulaşmış bütün kültür divalarına tercih etmek bizi teskin etti. Avrupa "savcılar dönemine" giriyordu: Avrupa artık sevilmiyordu, kendi kendini de sevmiyordu.

Yani bütün bu monografilerde, portresi çizilen yazarların eserleri yargılanırken özellikle sert mi davranılıyordu? Yo, hayır, o dönemde sanat zaten çekiciliğini kaybetmişti; profesörlerle uzmanlar artık tablolarla, kitaplarla değil, onları meydana getirenlerle, hayatlarıyla meşguldü.

Savcılar döneminde hayat ne demektir?

Yanıltıcı görünümüyle, ardında gizlenen Suç'u örtmeyi amaçlayan uzun bir olaylar dizisi.

Kılık değiştirmiş Suç'u yakalamak için, monografi yazarının hafiyelik yeteneğine ve bir ispiyoncu ağına sahip olması gerekir. Yüksek âlim mertebesini kaybetmemek için de, sayfa altlarında ihbarcıların adlarını sıralaması gerekir; çünkü bilimin gözünde bir dedikodu, bu şekilde doğruya dönüşür.

Bertolt Brecht'e vakfedilmiş sekiz yüz sayfalık koca kitabı açıyorum. Maryland Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörü olan yazar, Brecht'in "ruhunun" alçaklığını (gizli eşcinsellik, şehvetperestlik, oyunlarının gerçek yazarı olan metreslerini sömürüşü, Stalinist yanlılığı, yalan söyleme eğilimi, kalpsizlik) ayrıntılarıyla kanıtladıktan sonra, sonunda (45. bölümde) "bedenine" geçer ve özellikle koca bir paragrafı tasvirine ayırdığı pis kokusunu ele alır; bu kokusal keşfin bilimselliğini kanıtlamak için, bölümün 43. dipnotunda "bu ayrıntılı tasviri,

o dönemde Berliner Ensemble'ın fotoğraf laboratuvarı şefi olan Vera Tenschert'ten" alıntıladığını, kendisiyle "5 Haziran 1985'te" (yani leş kokulunun tabuta konmasından otuz yıl sonra) görüştüğünü belirtir.

Ah, Bertolt, ne kalacak senden geriye?

Otuz yıl boyunca vefalı yardımcın tarafından saklanmış, sonra bir âlim tarafından modern üniversite laboratuvarlarının yöntemleriyle damıtılıp binyılımızın geleceğine gönderilmiş olan pis kokun.

Schönberg'in unutuluşu

Savaştan bir ya da iki yıl sonra, ergenlik dönemimde, benden beş altı yaş büyük bir Yahudi çiftle tanıştım; gençlikleri Terezin'de, ardından bir başka kampta geçmişti. Kaderleri beni dehşete düşürdü. Sıkıntım sinirlendirdi onları: "Hayır! Hayır!" diyerek, ısrarla bana orada hayatın bütün çeşitliliğini koruduğunu, gözyaşıyla şakanın, dehşetle şefkatin bir arada bulunduğunu anlattılar. Kendi hayatları aşkına savaşıyorlar, efsaneye, ıstırap heykeline, Nazizm'in kara kitabında belgeye dönüştürülmemek için mücadele ediyorlardı. Sonra birbirimizin izini kaybettik, ama bana anlatmaya çalıştıkları şeyi unutmadım.

Çekçe *Terezin*, Almanca *Terezinstadt*. Nazilerin vitrin gibi kullandığı, uluslararası Kızıl Haç örgütünün ahmak mensuplarına sergilemek üzere tutukluların görece uygar koşullarda yaşamalarına izin verdikleri, gettoya dönüşmüş bir kent. Orta Avrupa Yahudileri, özellikle Avusturya-Çek bölgesinden olanlar oraya toplanmıştı; aralarında Freud'un, Mahler'in, Janáček'in, Viyana Schönberg ekolünün, Prag yapısalcılığının ışığında yaşamış muazzam kuşaktan çok sayıda entelektüel, besteci ve yazar bulunuyordu.

Hayale kapıldıkları yoktu: Ölümün giriş holünde

yaşıyorlardı; kültürel hayatları Nazi propaganda aracı olarak sergileniyordu; kötüye kullanılan eğreti özgürlüklerini bundan ötürü reddetmeleri mi gerekirdi? Bu soruya cevapları çok açıktı. Onların yaratıları, sergileri, konserleri, aşkları, hayatlarının bütün yelpazesi, zindancıların ölümcül komedisinden kıyas kabul etmeyecek kadar daha önemliydi. Onların iddiası buydu. Bugün baktığımızda, entelektüel ve sanatsal hayatları bizi afallatıyor; yalnızca orada yaratmayı başardıkları eserleri kastetmiyorum (bestecileri düşünüyorum: Janáček'in öğrencisi, küçükken bana beste yapmayı öğreten Pavel Haas'ı! Hans Krasa'yı! Gideon Klein'ı! Ve savaştan sonra Avrupa'nın en büyük orkestra şeflerinden biri olan Ancerl'i!); belki daha da çok, o korkunç koşullarda Terezin toplumunun tamamını pençesine alan kültür açlığını kastediyorum.

Onlar için sanat neyi temsil ediyordu? Hayatın yalnızca dehşet boyutuna indirgenmemesi için, duygu ve düşünce yelpazesini mümkün olduğunca açmanın yoluydu. Peki orada tutuklu sanatçılar için? Onlar kendi kişisel kaderleriyle modern sanatın, "yozlaşmış" diye nitelenen, takip altındaki, alay edilen, ölüme mahkûm edilen sanatın kaderinin iç içe girdiğini görüyorlardı. O zamanın Terezin'inden bir konser afişine bakıyorum: Programda Mahler, Zemlinsky, Schönberg ve Haba var. Hükümlüler, cellatların denetimi altında hükümlü bir müziği icra ediyorlardı.

Geçen yüzyılın son yıllarını düşünüyorum. Bellek, belleğin görevi, bellek çalışması, o zamanın sloganlarıydı. Geçmişin siyasi suçlarını gölgelerine kadar, en küçük lekelerine varıncaya kadar kovalamak bir onur sorunu sayılıyordu. Bununla birlikte, cezanın işgüzar hizmetkârı olan bu çok özel ve suçlayıcı bellekle işkencecilerinin ölümsüzlüğünü umursamayıp zihinlerinde Mahler'i ve

Schönberg'i saklamak için her şeyi yapan Terezin Yahudileri'nin tutkuyla sarıldıkları bellek arasında hiçbir benzerlik yoktu.

Bir gün bu konuyu tartışırken bir arkadaşıma şu soruyu sordum: "*Varşova'dan Sağ Kalan*'ı biliyor musun?" "Sağ kalan mı? Kim?" Neden söz ettiğimi bilmiyordu. Oysa *Varşova'dan Sağ Kalan (Ein Überlebender aus Warschau)*, Arnold Schönberg'in oratoryosu, müzikte Holokast'a adanmış en büyük anıttır. Yirminci yüzyıl Yahudilerinin yaşadığı dramın bütün varoluşsal özü bu eserde canlı olarak korunmuştur. Bütün o korkunç ihtişamıyla. Bütün o korkunç güzelliğiyle. Katiller unutulmasın diye savaşıyoruz. Ama Schönberg'i unuttuk.

IX

Can Pazarı: bir arşi-roman

1. Biçim arayışı

Öyle yazarlar, büyük yazarlar vardır ki, zihinlerinin gücüyle gözümüzü kamaştırır, ama sanki bir lanetin damgasını taşırlar: Söylenecek onca şeyleri varken, kendi kişilikleriyle düşünceleri kadar kopmaz bir bütün oluşturan özgün bir biçim bulamamışlardır. Malaparte kuşağının büyük Fransız yazarlarını düşünüyorum örneğin; gençliğimde hepsine bayılırdım; belki hepsinden çok Sartre'a. Gariptir, edebiyat denemelerinde ("manifesto"larında), roman kavramına kuşkuyla yaklaşmasıyla beni şaşırtan da Sartre olmuştur; "roman", "romancı" demekten hoşlanmaz; bir biçimin ilk belirtisi olan bu kelimeyi telaffuz etmekten kaçınır; "nesir"den, "nesir yazarı"ndan, "nasir" den söz eder yalnızca. Tutumunu, şiirde "estetik özerklik" bulduğunu, oysa nesirde bulmadığını belirterek açıklar: "Nesir, özü gereği faydacıdır. [...] Yazar bir 'konuşucudur': Gösterir, kanıtlar, emreder, reddeder, sorgular, yakarır, hakaret eder, ikna eder, ima eder." Peki bu durumda biçimin ne önemi olabilir? Şöyle cevaplar: "... ne hakkında yazmak istendiğidir önemli olan: kelebekler hakkında mı, Yahudilerin durumu hakkında mı. Buna karar verildiğinde, nasıl yazılacağına karar verilir." Gerçekten de, Sartre'ın bütün romanları, ne kadar önemli olsalar da, biçimlerinin "eklektikliğiyle" dikkat çekerler.

Tolstoy'un adını duyduğum anda derhal benzersiz iki büyük romanı gelir hayalime. Sartre, Camus, Malraux dediğimde ise, kişilikleri bana her şeyden önce biyografilerini, polemiklerini, mücadelelerini ve duruşlarını çağrıştırır.

2. Angaje yazarın ön modeli

Sartre'dan yaklaşık yirmi yıl önce, Malaparte "angaje yazar"dı. Daha doğrusu, angaje yazarın ön modeliydi; çünkü Sartre'ın ünlü terimi o sırada kullanılmıyordu ve Malaparte henüz hiçbir şey yazmamıştı. On beş yaşında, Cumhuriyetçi Parti (solcu parti) gençlik kolu yerel birim sekreteriydi; on altı yaşındayken Birinci Dünya Savaşı patlak verdi, memleketinden ayrıldı, Fransa sınırını geçti ve Almanlarla çarpışmak üzere gönüllüler birliğine yazıldı.

Ergenlerin verdiği kararlara mümkün olandan daha fazla mantık atfetmek istemiyorum, ama şurası bir gerçek ki, Malaparte'nin davranışı dikkate değerdi. Ve samimiydi; söylemeye gerek yok, günümüzde her tür siyasi davranışa kaçınılmaz biçimde eşlik eden medya soytarılığının ötesindeydi. Savaşın sonlarına doğru, kanlı bir çarpışmada Alman alev makineleri tarafından ağır yaralandı. Ciğerlerindeki hasar ve ruhundaki travma kalıcı oldu.

Peki bu genç öğrenci-askeri niçin angaje "yazarın" ön modeli niye niteledim? Daha sonra bir anısını anlatır: Genç İtalyan gönüllüler derhal iki rakip gruba bölünür: Bir grup Garibaldi'ye bağlıdır, diğeri (cepheye gitmeden önce bir araya toplandıkları Güney Fransa'nın aynı bölgesinde yaşamış olan) Petrarca'ya. İşte bu ergenler arası kavgada, Malaparte Garibaldi taraftarlarına karşı, Petrarca bayrağını taşıyan safta yer alır. Onun angaje oluşu,

daha başından beri bir sendikacının, bir siyasal militanın değil, Shelley'nin, Hugo'nun, Malraux'nun angaje oluşuna benziyordu.

Savaştan sonra genç (çok genç) yaşta Mussolini'nin partisine yazıldı; katliamın anısının etkisindeydi hâlâ; Faşizm'de bildiği ve nefret ettiği dünyayı temizleyecek bir devrimin vaadini buluyordu. Gazeteciydi, siyasal hayatta olan biten her şeyden haberdardı, mondendi, kendini göstermeyi, baştan çıkarmayı biliyordu, ama her şeyden önemlisi, sanata ve şiire âşıktı. Hâlâ Petrarca'yı Garibaldi'ye tercih ediyordu ve herkesten fazla değer verdiği kişiler, sanatçılarla yazarlardı.

Petrarca onun gözünde Garibaldi'den daha fazla şeyi temsil ettiği için, siyasal angajmanı kişisel, aşırı, bağımsız ve disiplinsizdi; dolayısıyla kısa süre sonra iktidarla anlaşmazlığa düştü (aynı dönemde Rusya'da entelektüel komünistler bu durumu çok yakından tanıyorlardı), hatta "antifaşist eylem"leri nedeniyle tutuklandı, partiden atıldı, bir süre cezaevinde, sonra uzun süre ev hapsinde kaldı. Aklandıktan sonra gazeteciliğe döndü; 1940'ta askere alındı; Rus cephesinden gönderdiği makaleler kısa sürede (haklı olarak) Alman düşmanı ve antifaşist damgası yedi; bu yüzden yine cezaevinde birkaç ay geçirdi.

3. Bir biçimin keşfi

Malaparte hayatı boyunca çok sayıda kitap yazdı –denemeler, polemikler, gözlemler, anılar–; hepsi zekice yazılmış, çarpıcı kitaplardı, ama *Kaputt* ve *Can Pazarı* olmasa, kuşkusuz bugün unutulmuş olurlardı. Malaparte *Kaputt*'u yazdığında, önemli bir kitap yazmakla kalmayıp tamamen yeni ve yalnızca kendisine ait bir biçim de buldu.

Nedir bu kitap? İlk bakışta, bir savaş muhabirinin röportajı. İstisnai, hatta sansasyonel bir röportaj, çünkü yazar, *Corriere della Sera* muhabiri ve İtalyan Ordusu subayı sıfatıyla, Nazi işgali altındaki Avrupa'da, yakalanması imkânsız bir casus kadar özgürce dolaşır. Siyaset dünyası, salonların gözdesi Malaparte'ye açılır: *Kaputt*'ta, İtalyan devlet adamlarıyla (özellikle Dışişleri Bakanı, Mussolini'nin damadı Ciano'yla), Alman siyaset adamlarıyla (Yahudi katliamını örgütleyenlerden Polonya Genel Valisi Frank'la, ayrıca Finlandiya'da bir saunada çıplak olarak karşılaştığı Himmler'le), uydu ülkelerin diktatörleriyle (Hırvatistan Başkanı Ante Pavelić'le) konuşmalarını aktarır ve salon ilişkilerine, (Almanya, Ukrayna, Sırbistan, Hırvatistan, Polonya, Romanya ve Finlandiya'daki) sıradan insanların gerçek hayatına ilişkin gözlemlerini ekler.

Bu tanıklıkların benzersiz niteliği düşünülürse, geçen savaşın hiçbir tarihçisinin Malaparte'nin deneyimlerine başvurmamış, kitabında konuşmalarını uzun uzun aktardığı siyasetçilerin sözlerini asla alıntılamamış olmasına şaşılabilir. Garip ama anlaşılır bir durum; çünkü bu röportaj, röportajdan farklı bir şeydir; "estetik amacı" son derece baskın, son derece açık olduğundan, duyarlı okurun "kendiliğinden" tarihçiler, gazeteciler, siyasetbilimcileri ve anı yazarları tarafından kaydedilen tanıklıklar bağlamından dışladığı "edebi bir eserdir"

Kitabın estetik amacı, biçiminin özgünlüğünde son derece çarpıcı biçimde açığa çıkar. Mimarisini tarif etmeye çalışalım: Üç ayrı bölümlendirme vardır: kısımlar, bölümler, alt bölümler. Kitap altı kısımdan oluşur (her birinin bir başlığı vardır); her kısım çok sayıda bölüm içerir (bunların da başlıkları vardır); her bölüm de kendi içinde alt bölümlere ayrılmıştır (bunların başlığı yoktur, birbirlerinden yalnızca boş bir satırla ayrılırlar).

Altı kısmın başlıkları şöyle: "Atlar", "Sıçanlar", "Köpekler", "Kuşlar", "Geyikler", "Sinekler" Bu hayvanlar somut varlıklar olarak mevcuttur (ilk kısımdaki unutulmaz sahne: buz tutmuş bir göle hapsolmuş, yalnızca ölü kafaları görünen yüz kadar at), ama aynı zamanda (ve bilhassa) metafor olarak mevcutturlar (ikinci kısımda "sıçanlar", Almanların aynı şekilde muamele ettiği Yahudileri simgeler; altıncı kısımda "sinekler", gerçekte sıcak ve cesetler yüzünden çoğalır, ama aynı zamanda bitmek bilmeyen savaş atmosferini de simgeler...).

Olayların akışı, röportörün deneyimlerinin "kronolojik" bir dizisi şeklinde düzenlenmemiştir; her kısımdaki olaylar kasıtlı biçimde "heterojendir" ve çeşitli tarihsel anlarda ve farklı yerlerde geçer; örneğin ilk kısım (Malaparte Stockholm'de, eski bir arkadaşının evindedir) üç bölümden oluşur: İlk bölümde iki adam Paris'teki geçmiş hayatlarını hatırlarlar; ikinci bölümde Malaparte (hâlâ Stockholm'de arkadaşıyladır) savaşın kana buladığı Ukrayna'da yaşadıklarını anlatır; üçüncü ve son bölümde de, Finlandiya'da yaşadıklarından söz eder (buz tutmuş gölden çıkan korkunç at kafalarını orada görmüştür). Görüldüğü gibi bir kısmın içindeki olaylar farklı tarihte ve farklı yerlerde geçer; kısımların bütünlüğünü sağlayan, benzer bir atmosfer, benzer bir toplu kader (örneğin ikinci kısım, Yahudilerin kaderi) ve özellikle insan hayatının (başlıktaki hayvan metaforuyla belirtilen) benzer bir yönüdür.

4. Angaje olmayan yazar

İnanılmaz koşullarda (büyük bölümü Wehrmacht işgali altındaki Ukrayna'da bir köy evinde) yazılmış olan *Kaputt*, daha 1944'te, henüz savaş sona ermemişken, özgürlüğüne yeni kavuşmuş bir İtalya'da yayımlandı. He-

men ardından, savaş sonrasının ilk yıllarında yazılan *Can Pazarı* 1949'da basıldı. İki kitap birbirine benzer: Malaparte'nin *Kaputt*'ta keşfettiği biçim *Can Pazarı*'nın da temelinde mevcuttur; ancak iki kitabın benzerlikleri ne kadar açıksa, farklılıkları da o kadar önemlidir:

Kaputt'ta sık sık gerçek tarihsel kişiler sahneye çıkar, bu da okurda bir kararsızlık yaratır: Bu pasajları nasıl okumak gerekir? Tanıklığının doğruluğundan ve dürüstlüğünden gurur duyan bir gazetecinin raporu gibi mi? Yoksa bu tarihsel kişileri kendi algılayışını, bir şairin özgürlüğüyle sunmak isteyen bir yazarın düşlemi gibi mi?

Can Pazarı'nda kararsızlık ortadan kalkar: Burada tarihsel kişilere yer yoktur. Burada da Napolili İtalyan aristokratların Amerikan Ordusu'nun subaylarıyla karşılaştığı kalabalık sosyete toplantıları vardır, ama adlarının gerçek mi, hayalî mi olduğu bu kez hiç önemli değildir. Kitap boyunca Malaparte'ye eşlik eden Amerikalı albay gerçekten yaşamış mıydı? Yaşadıysa, adı Jack Hamilton mıydı? Malaparte'nin ona söylettiklerini mi söylemişti? Bu sorular hiç mi hiç önem taşımaz. Çünkü bu kitapta, gazetecilere ve anı yazarlarına ait sahadan "tamamen" çıkarız.

Bir başka büyük farklılık: *Kaputt*'un yazarı "angaje bir yazar"dı, yani iyiyle kötüyü ayırt edebildiğinden emin olan biri. Alman işgalcilerden, on sekiz yaşında, ellerinde alev makinesiyle nasıl nefret ettiyse öyle nefret ediyordu. Pogromları gördükten sonra kendini nasıl tarafsız hissedebilirdi? (Yahudilerle ilgili olarak: İşgal altındaki bütün ülkelerde uğradıkları gündelik baskılar konusunda bu kadar sarsıcı bir tanıklığı kaleme almış başka biri var mıdır? Üstelik 1944'te, henüz fazla sözü edilmezken, hatta neredeyse hiçbir şey bilinmezken!)

Can Pazarı'nda savaş devam etmektedir, ama sonuç belli olmuştur. Bombalar yağmaya devam eder, ama bu

kez farklı bir Avrupa'ya yağar. Dün kimin cellat, kimin kurban olduğu sorulmazken, şimdi birden iyiyle kötü yüzlerini gizlemeye başlamıştır; yeni dünya henüz pek tanınmamaktadır; bilinmemektedir; anlaşılmazdır; anlatıcının emin olduğu tek şey vardır: hiçbir şeyden emin olmadığı. Bilmezliği bilgeliğe dönüşür. Malaparte *Kaputt*'ta, faşistlerle ya da işbirlikçilerle salon sohbetlerinde kendi düşüncelerini sürekli soğuk bir ironiyle gizliyor, böylece okura daha da açık göstermiş oluyordu. *Can Pazarı*'nda anlatım ne soğuktur ne de açık. Hâlâ ironiktir, ama umutsuz, sıklıkla coşkulu bir ironidir bu; abartır, çelişkiye düşer; sözleriyle kendine de, başkalarına da acı verir; konuşan kişi, acılı bir adamdır. Angaje bir yazar değildir. Şairdir.

5. *Can Pazarı*'nın kompozisyonu

Kaputt'un üçlü bölümlenmesine karşılık *Can Pazarı*'nda ikili bölümleme vardır yalnızca: Kısımlar yoktur; on iki bölümün hepsinin başlıkları vardır ve her biri, başlıksız, birer boş satırla ayrılmış birçok alt bölümden oluşur. Yani kompozisyon daha basit, anlatı daha hızlı ve kitabın tamamı, bir öncekinin dörtte üçü uzunluğundadır. Sanki *Kaputt*'un biraz tombul bedeni zayıflama kürüne tabi tutulmuş gibi.

Ayrıca güzelleştirilmiştir de. Bu güzelliği, beş alt bölümden oluşan, özellikle büyüleyici olan altıncı bölümle (Kara Rüzgâr) göstermeye çalışacağım:

Harika bir kısalıktaki ilk alt bölüm dört cümlelik tek bir paragraftan oluşur ve tek bir hülyalı imgeyi, "el yordamıyla ilerleyen bir kör gibi" dünyadan geçen, felaket habercisi "kara rüzgâr" imgesini geliştirir.

İkinci alt bölümde bir anı anlatılır: Malaparte savaş sırasında, kitabın şimdiki zamanından iki yıl önce, Uk-

rayna'da at sürmektedir; yol kenarına iki sıra halinde dikilmiş ağaçlarda, köyün Yahudileri çarmıha gerilmiş ölümü beklemektedir. Malaparte, acılarına son vermek üzere onları öldürsün diye kendisine seslendiklerini duyar.

Üçüncü alt bölümde de bir anı anlatılır; bu anı daha uzak bir geçmişte, Malaparte'nin savaştan önce sürüldüğü Lipari Adası'nda yer alır; köpeği Febo'nun öyküsüdür. "Asla bir kadını, bir kardeşi, bir dostu Febo'yu sevdiğim gibi sevmedim." Tutukluluğunun son iki yılı boyunca onunla birlikte olan Febo, özgürlüğüne kavuştuğu ilk gün de yanındadır.

Dördüncü alt bölümde Febo'nun öyküsü devam eder; günün birinde Febo Roma'da kaybolur. Malaparte zahmetli araştırmalar sonucu, köpeği bir serserinin kaçırdığını ve tıbbi deneylerde kullanılmak üzere bir hastaneye sattığını öğrenir. Köpeği hastanede "sırtüstü uzanmış, karnı yarılmış, karaciğerine bir sonda batırılmış halde" bulur. Ağzından bir inilti bile çıkmamaktadır, çünkü doktorlar ameliyat öncesinde bütün köpeklerin ses tellerini kesmişlerdir. Doktor Malaparte'ye acıyarak Febo'nun hayatına bir iğneyle son verir.

Beşinci alt bölümde kitabın şimdiki zamanına döneriz: Malaparte Roma'ya ilerleyen Amerikan Ordusu'na eşlik eder. Askerlerden biri ağır yaralıdır, karnı deşilmiştir, bağırsakları bacaklarına dökülür. Çavuş hastaneye nakledilmesi için ısrar eder. Malaparte hararetle itiraz eder: Hastane uzaktadır, ciple yolculuk uzun sürecek ve askere ıstırap verecektir; onu olduğu yerde tutmak, öldüğünü bilmeden ölmesine izin vermek gerekir. Sonunda asker ölür, çavuş Malaparte'nin suratına bir yumruk indirir: "Senin yüzünden öldü, köpek gibi öldü!" Ölümü doğrulamak üzere gelen doktor, Malaparte'nin elini sıkar: "Annesi adına size teşekkür ederim."

Alt bölümlerin her biri farklı bir mekân ve zamanda

yer almakla birlikte, hepsi birbirine sıkıca bağlıdır. Birincisinde, atmosferi bütün bölümü sarmalayacak olan "kara rüzgâr" metaforu geliştirilir. İkinci alt bölümde bu rüzgâr Ukrayna'dan geçer. Üçüncüde, Lipari'de rüzgâr yine mevcuttur, "suskun ve şüpheli, sürekli insanların etrafında dolaşan" görünmez ölüm takıntısı kılığına bürünmüştür. Ölüm bu bölümün tamamında varlığını hissettirir. Ölüm ve insanın ölüm karşısındaki tavrı: korkak, riyakâr, cahil, güçsüz, sıkıntılı, savunmasız. Ağaçlarda, çarmıha gerilmiş Yahudiler inilder. Teşrih masasının üstünde yatan Febo suskundur, çünkü ses telleri kesilmiştir. Malaparte çıldırmanın eşiğindedir, Yahudileri öldürüp acılarını dindirmekten acizdir. Febo'yu öldürecek cesareti bulur. Son alt bölümde ötanazi konusu tekrar karşımıza çıkar. Malaparte ölümcül yara almış bir askerin ıstırabını uzatmayı reddeder, çavuş onu yumruklayarak cezalandırır.

Bu kadar heterojen olmasına karşın bölümün tamamı, aynı atmosferle, aynı temalarla (ölüm, hayvan, ötanazi), aynı metaforların ve kelimelerin tekrarıyla (tükenmeyen soluğuyla bizi alıp sürükleyen bir ezgi yaratarak) olağanüstü bir bütünlük sergiler.

6. *Can Pazarı* ve romanda modernlik

Malaparte'nin bir deneme kitabının Fransızca basımının önsözünde *Kaputt* ve *Can Pazarı*, "bu müthiş çocuğun belli başlı romanları" olarak nitelenir. Roman mı? Gerçekten mi? Evet, katılıyorum. *Can Pazarı*'nın, biçim bakımından okur çoğunluğunun roman dediği şeye benzemediğini bilmeme karşın. Zaten bu nadir bir durum da değildir; ilk ortaya çıktıklarında yaygın olan roman kavramına benzemeyen çok sayıda büyük roman vardır. Ne olmuş? Büyük romanlar zaten daha önce var olanı

tekrarlamadıkları için büyük değil midir? Büyük romancıların kendileri de birçok kez yazdıklarının alışılmadık biçimine şaşırmışlar, kitaplarının türü konusunda anlamsız tartışmalardan kaçınmayı tercih etmişlerdir. Bununla birlikte, *Can Pazarı* örneğinde, okur kitabı tarihsel bilgisini artırmak için bir röportaj misali de, güzelliğiyle ve insan hakkındaki bilgisiyle kendini geliştirmek için edebi bir eser olarak da ele alabileceğinden, radikal bir farklılık söz konusudur.

Bir de şu var: Sanat tarihi bağlamında ele alınmadıkça bir sanat eserinin değerini (özgünlüğünü, yeniliğini, büyüsünü) kavramak zordur. *Can Pazarı*'nın biçiminde roman kavramına bile karşı görünen her şeyin, aynı zamanda önceki yüzyılın roman kurallarına karşı biçimlenen XX. yüzyılın yeni roman estetiğine uygun olmasını da anlamlı buluyorum. Örneğin: Bütün büyük modern romancılar, romanın bütünlüğünü sağlamak için artık vazgeçilmez bir temel olarak görmedikleri romanın hikâyesiyle, "*story*"yle biraz mesafeli bir ilişki kurmuşlardır.

Can Pazarı'nın biçiminde çarpıcı olan şudur: Kompozisyonun temeli bir "*story*", olayların nedensel zincirlenmesi değildir. Romanın şimdiki zamanını belirleyen, yola çıkış noktası (1943 Ekim'inde Amerikan Ordusu Napoli'ye girer) ve varış noktasıdır (Jimmy 1944 yazında, temelli Amerika'ya doğru yola çıkmadan önce Malaparte'yle vedalaşacaktır). Bu iki nokta arasında Müttefik Ordusu Napoli'den Apenninlere kadar ilerler. Bu süre içinde olup biten her şeyin (mekân, zaman, durum, anı ve kişiler bağlamındaki) olağanüstü "heterojenliği" dikkat çekicidir; altını çiziyorum: Roman tarihinde eşi görülmemiş bu heterojenlik, kompozisyonun bütünlüğünü katiyen bozmaz; on iki bölümün hepsinden geçen rüzgâr bu bölümleri aynı atmosferden, aynı

temalardan, aynı kişilerden, aynı imgelerden, aynı metaforlardan, aynı nakaratlardan oluşan tek bir evrene dönüştürür.

Aynı dekor: *Napoli*: romanın yola çıktığı, vardığı ve anısı her yerde varlığını hissettiren yer; "ay": Kitabın bütün manzaralarında, tepede mevcuttur; Ukrayna'da ağaçlara asılı Yahudileri aydınlatır; sokak serserilerinin varoşlarının üzerinde, "bir gül misali, gökyüzünü rayihasıyla bahçeye dönüştürüyordu"; "coşkun ve olağanüstü uzak", Tivoli'nin dağlarını aydınlatır; "devasa, kana bulanmış, iğrenç" cesetlerle kaplı bir savaş alanına bakar. Nakarata dönüştürülen kelimeler: *veba*: Napoli'ye Amerikan Ordusu'yla aynı günde gelir, sanki kurtarıcılar onu özgürlüğüne kavuşanlara bir armağan olarak getirmişlerdir; daha sonra bulaşıcı hastalıkların en beteri gibi yayılan kitlesel jurnalciliğin metaforu olur; ya da en baştaki *bayrak*: İtalyanlar onu krallarının emriyle "kahramanca" çamura atmış, sonra yeni bayrakları olarak tekrar dalgalandırmış, küfredercesine kahkahalarla tekrar yerlere fırlatıp tekrar dalgalandırmışlardır; kitabın sonuna doğru, adeta başlangıçtaki bu sahneye cevaben, bir tank tarafından ezilen bir insan bedeni, "bayrak gibi" yamyassı, havada sallanır...

Tekrarlar, çeşitlemeler, cevaplar halinde sürekli karşımıza çıkarak romanın bütünlüğünü sağlayan kelimeleri, metaforları, temaları sonsuza dek alıntılamaya devam edebilirim, ama kasıtlı olarak "*story*"den kaçınan bu kompozisyonun bir başka büyüsü üzerinde durmak istiyorum: Jack Hamilton ölür; Malaparte bundan böyle, yakınlarının arasında, kendi ülkesinde hep yalnızlık çekeceğini bilir. Oysa Jack'in ölümü, başka şeylerden de söz eden uzun bir paragrafta, tek bir cümleyle belirtilmiştir (yalnızca belirtilmiştir, nasıl ya da nerede öldüğünü bile bilmeyiz). "*Story*" üzerine kurulu herhangi bir romanda, bu kadar önemli bir kişinin ölümü uzun uzun anlatılır

ve muhtemelen romanın sonunu oluştururdu. Oysa Jack'in ölümü, garip biçimde, tam da bu kısalık sayesinde, bu utangaç tevazu sayesinde, hiçbir tasvir olmaması sayesinde, dayanılmaz derecede dokunaklıdır...

7. Psikolojinin geri çekilişi

Dengede denebilecek bir toplum oldukça yavaş adımlarla ilerlediğinde, insan (hazin şekilde birbirine benzeyen) benzerlerinden ayrılabilmek için, emsalsiz olmasını arzuladığı bireyselliğini tatma zevkini kendisine sağlayabilecek yegâne şeye, kendine özgü psikolojik özelliklerine büyük önem verir. Fakat Birinci Dünya Savaşı, o devasa ve saçma katliam, Avrupa'da yeni bir dönem başlatmıştır: tarihin bütün otoriterliği ve açgözlülüğüyle insanın karşısına dikilip onu yuttuğu dönem. Bundan böyle insan her şeyden önce "dışarıdan" belirlenecektir. Altını çiziyorum: Dışarıdan gelen bu şoklar, insanın eylemleri ve tepkileri üzerindeki bütün etkileriyle birlikte, en az bilinçdışının derinliklerinde gizli mahrem yaralar kadar şaşırtıcı, bir o kadar gizemli, bir o kadar anlaşılması zor; ve bir romancı için de bir o kadar büyüleyici olacaktır. Zaten yüzyılın insan hayatına getirdiği bu farklılığı, romancı herkesten iyi yakalayabilecektir. Ve pek tabii, bunun için de romanın o güne kadar alışılmış biçimini bozması gerekecektir.

Can Pazarı'nın kişileri son derece gerçektir, bununla birlikte, yazar biyografilerini anlatarak onları bireyselleştirmemiştir kesinlikle. Malaparte'nin en yakın arkadaşı Jack Hamilton hakkında bildiğimiz nedir? Bir Amerikan üniversitesinde hocalık yapmıştır, Avrupa kültürüne aşkla vâkıftır ve şimdi de tanımakta güçlük çektiği bir Avrupa karşısında rahatsızdır. Hepsi bu. Ailesi, özel hayatı hakkında hiçbir bilgi yoktur. XIX. yüzyıl romancıla-

rının bir kişiyi gerçek ve "canlı" kılabilmek için vazgeçilmez saydığı bilgilerin hiçbiri yoktur. *Can Pazarı*'nın bütün kişileri için aynı şey söylenebilir (roman kişisi sıfatıyla Malaparte de dahil: Kendi kişisel, özel geçmişiyle ilgili tek kelime etmez).

Psikolojinin geri çekilişi. Kafka notlarında ilan eder bunu. Gerçekten de K.'nın psikolojik kökeni, çocukluğu, anne babası, aşkları hakkında ne biliriz? Jack Hamilton'ın mahrem geçmişi hakkında bildiğimiz kadar az şey.

8. Güzelliğin hezeyanı

XIX. yüzyılda, bir romanda olup biten her şeyin gerçeğe benzemesi sorgulanmayan bir gereklilikti. XX. yüzyılda bu zorunluluk gücünü kaybetti; Kafka'dan Carpentier'ye ve García Márquez'e, romancılar "gerçeğe benzemezliğin şiirine" giderek daha duyarlı oldular. Malaparte de (ne Kafka âşığıydı ne de Carpentier'yle García Márquez'i bilirdi) aynı cazibeye kapıldı.

Malaparte'nin gecenin başında, çifte ağaç sırasının altından atla geçerken tepede konuşmalar duyduğu ve ay yükseldikçe bunların çarmıha gerilmiş Yahudiler olduklarını anladığı sahneyi tekrar hatırlatacağım... Gerçek midir? Hayal mi? İster hayal olsun, ister gerçek, unutulmazdır. 1920'lerde Paris'te sürrealistlerin hezeyan halindeki hayal gücü tutkusunu paylaşan, onlarla birlikte "doğaüstü"nün keşfine katılan, ama yirmi yıl sonra Caracas'ta kuşkuya kapılan Alejo Carpentier'yi düşünüyorum: Bir zamanlar büyülendiği şeyi şimdi "şiirsel bir rutin" gibi, "hokkabaz hilesi" gibi görüyordu; Paris sürrealizminden eski gerçekçiliğe dönmek üzere değil, bir başka "doğaüstü", daha gerçek bir doğaüstü, gerçekliğe, her şeyin gerçeğe benzemez göründüğü Latin Amerika gerçekliğine kök salmış bir doğaüstü bulduğunu dü-

şündüğü için uzaklaştı. Tahmin ederim Malaparte de benzer bir şey yaşadı; o da sürrealistleri sevmişti (1937'de çıkarmaya başladığı dergide Éluard ve Aragon çevirilerini yayımlıyordu); bu onları izlemesine sebep olmadı, ama belki çıldırmış gerçekliğin, "bir şemsiyeyle bir dikiş makinesinin" garip buluşmalarıyla dolu kasvetli güzelliğine hassaslaştırdı onu.

Zaten *Can Pazarı* da bu tür bir buluşmayla başlar: "Veba Napoli'de 1 Ekim 1943 günü, kurtarıcı Müttefik Orduları bu talihsiz kente girdiği gün patlak vermişti." Kitabın sonlarına doğru, dokuzuncu bölüm olan "Ateş Yağmuru"nda, benzer bir gerçekdışı buluşma, toplu bir hezeyana dönüşür: Kutsal Hafta'da Almanlar Napoli'yi bombalar, bir genç kız ölür, bir şatoda bir masanın üzerine yatırılıp sergilenir ve "aynı anda" Vezüv korkunç bir gürültüyle, "Herculaneum ve Pompei'nin canlı canlı külden mezarlarına gömüldükleri günden beri" görülmemiş şekilde lavlar fışkırtmaya başlar. Yanardağın patlamasıyla insanların ve doğanın çılgınlığı dizginlerinden boşanır: Küçük kuşlar bulutlar halinde tapınaklara, aziz heykelciklerinin etrafına sığınır, kadınlar genelevin kapısını kırarak çıplak orospuları saçlarından çeke çeke dışarı çıkarır, yollar, yüzleri "sanki kafalarının yerinde birer yumurta varmışçasına" beyaz külden bir kabuğun içine gömülü ölülerle kaplanır ve doğa ortalığı kırıp geçirmeye devam eder...

Kitabın bir başka pasajında gerçeğe benzemezlik korkunç olmaktan çok grotesktir: Napoli'yi çevreleyen deniz mayınlarla dolu olduğundan, balık avlamak imkânsızdır. Amerikalı generaller şölen verecekleri zaman balıkları büyük akvaryumdan almak zorunda kalırlar. Ama General Cork Amerika'dan gönderilmiş önemli bir hanım olan Bayan Flat'i ağırlamak istediğinde, kaynak tükenmiştir; Napoli akvaryumunda tek bir balık kal-

mıştır: "Neredeyse insan denebilecek biçimlerinden ötürü Antik Çağ'ın Sirenler efsanesine kaynaklık etmiş sirenoidler familyasının çok ender rastlanan bir türü" olan Siren. Balık sofraya geldiğinde müthiş bir sıkıntı yaşanır. Bayan Flat afallayarak, "Bu... bu... bu zavallı kızı yemeye mecbur etmeyeceksiniz beni umarım!" diye haykırır. General telaşa düşüp "şu korkunç şeyi" sofradan kaldırmalarını emreder, ama ordunun papazı Albay Brown bununla yetinmez: Balığı gümüş tabuta koydurup sedye üzerinde taşıtır ve Hıristiyanlığa uygun şekilde gömülmesini sağlamak için garsonlara eşlik eder.

1941'de Ukrayna'da bir Yahudi, bir tankın paletleri altında ezilir; "insan derisinden halı"ya dönüşür; birkaç Yahudi onu tozların arasından kazımaya koyulurlar; sonra aralarından biri "elindeki belin sivri ucunu kafasının olduğu yere batırıp bayrak gibi taşıyarak yola" koyulur. Bu sahne onuncu (başlığı da "Bayrak" olan) bölümde tasvir edilir ve hemen ardından Roma'da, Capitolino yakınındaki bir çeşitlemesi anlatılır: Bir adam Amerikan tankları geçerken sevinçle haykırır; ayağı kayar, düşer, tanklardan biri üstünden geçer; adamı bir yatağa yatırırlar; ondan geriye bir tek "insan biçiminde kesilmiş bir deri" kalmıştır: "Capitolino kulesinde dalgalanmaya layık tek bayrak."

9. "Doğum anında" yeni bir Avrupa

Can Pazarı'nda, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkan yeni Avrupa bütün gerçekliğiyle kavranmıştır; yani geriye bakıp değerlendirme yaparak düzeltilmemiş bir bakışla, doğum anındaki yeniliğiyle göz kamaştırıcı bir Avrupa sunar. Aklıma Nietzsche'nin düşüncesi geliyor: Bir olgunun özü, yaratılış anında ortaya çıkar.

Yeni Avrupa, tarihte benzeri görülmemiş muazzam bir yenilgiden doğmuştur; Avrupa, Avrupa sıfatıyla, bü-

tünüyle ilk kez yenilmişti. Önce Nazi Almanyasında cisimleşen kendi kötülüğünün çılgınlığına yenilmiş, ardından bir yanda Amerika, diğer yanda Rusya tarafından kurtarılmıştı. Kurtarılmış ve işgal edilmişti. Bunu ironisiz söylüyorum. Bu iki kelimenin her ikisi de doğrudur. Durumun kendine has niteliği, bu ikisinin birleşmesinden kaynaklanır. Her yerde Almanlara karşı çarpışmış Direnişçilerin (partizanların) var olması, özünde hiçbir şeyi değiştirmedi: Avrupa'nın (Atlas Okyanusu'ndan Baltık ülkelerine) hiçbir ülkesi kendi imkânlarıyla kendini kurtaramadı. (Hiçbiri mi? Bir istisna var: Yugoslavya. Kendi partizan ordusu tarafından kurtarıldı. İşte bu yüzden, 1999'da Sırp kentlerinin haftalar boyunca bombalanması gerekti: Avrupa'nın bu bölgesine de mağlup konumunu sonradan dayatmak için.)

Kurtarıcılar Avrupa'yı işgal ettiler ve değişim birden, açıkça ortaya çıktı: Daha dün (büyük bir doğallık ve masumiyetle) kendi tarihinin, kendi kültürünün bütün dünyaya örnek olması gerektiğine inanan Avrupa, küçüklüğünü hissetti. Amerika bütün ışıltısıyla, her yerde hazır ve nazırdı; Amerika'yla ilişkisini gözden geçirip yeniden şekillendirmek Avrupa'nın en önemli zorunluluğu haline geldi. Malaparte bunu gördü ve Avrupa'nın siyasi geleceğini, hakkında kehanette bulunma iddiası olmadan tasvir etti. Onu büyüleyen, bundan böyle Amerika'nın giderek baskınlaşan varlığı tarafından belirlenecek olan Avrupalının yeni "varoluş biçimi", "kendini Avrupalı hissetmenin" yeni biçimiydi. *Can Pazarı*'nda bu yeni varoluş biçimi, o sırada İtalya'da bulunan Amerikalıların kısa, özlü, çoğu komik portreler galerisinde sergilenir.

Birçoğu fesat, birçoğu da duygudaş olan bu taslaklarda olumlu ya da olumsuz bir taraf tutma yoktur: Bayan Flat'in kibirli aptallığı, Papaz Brown'un tatlı deliliği, büyük bir gala balosunun açılışını yapmak üzere Napoli'nin

soylu hanımefendilerinden birini onurlandıracağına güzel bir vestiyerci kıza yönelen General Cork'un kibar sadeliği, Jimmy'nin dostane, sevimli bayağılığı ve elbette Jack Hamilton, gerçek bir dost, sevilen bir dost...

Amerika o güne kadar hiçbir savaşı kaybetmemiş ve inançlı bir ülke olduğundan, yurttaşları bu zaferleri kendi siyasal ve ahlaki inançlarının Tanrı'nın iradesi tarafından doğrulanması olarak görüyorlardı. Yorgun ve şüpheci, mağlup ve suçluluk duygusu içindeki Avrupalı, dişlerin beyazlığının, "her Amerikalının, gülümseyerek mezara inerken, yaşayanların dünyasına son bir selam verir gibi gönderdiği" o faziletli beyazlığın büyüsüne kolaylıkla kapılıyordu.

10. Savaş alanına dönen bellek

Yeni kurtarılmış bir Floransa kilisesinin geniş merdiveninde bir grup komünist partizan, genç (hatta küçük) yaştaki faşistleri birbiri ardına infaz etmektedir. Avrupalının tarihinde önemli bir dönemeci haber veren bir sahne: Galipler her devletin kesin ve dokunulmaz sınırlarını çizdiğinden, Avrupa ulusları artık birbirini öldürmeyecektir; "artık savaş ölüyor, İtalyanların kendi aralarındaki katliam başlıyordu"; nefretler ulusların kendi içlerine kapanır; ama orada da savaşın özü değişir: Artık kavganın sebebi gelecek değil, bundan sonraki siyasal sistem değil (galipler geleceğin şeklini kararlaştırmışlardır zaten), geçmiştir; yeni Avrupa çekişmesinde savaş alanı yalnızca "bellek" olacaktır.

Can Pazarı'nda, Amerikan Ordusu İtalya'nın kuzeyini işgal etmişken, partizanlar gönül rahatlığıyla jurnalci yurttaşlarından birini öldürürler. Onu bir çayıra gömer, ayağını da pabucuyla birlikte mezar taşı niyetine toprağın dışında bırakırlar. Bunu gören Malaparte itiraz

eder, ama nafile, diğerleri, işbirlikçiden geleceğe bir uyarı gibi kalacak olan bu gülünçlüğe bayılırlar. Artık biliyoruz: Avrupa savaşın sonundan uzaklaştıkça, geçmiş suçları unutulmaz kılmanın ahlaki bir görev olduğunu giderek daha yüksek sesle haykırıyordu. Ve zaman geçtiği için de, mahkemeler giderek daha yaşlı insanları cezalandırıyor, ihbarcı taburları unutuşun çalılıklarını kuşatıyor, savaş alanı mezarlıklara kadar genişliyordu.

Malaparte *Can Pazarı*'nda, Amerikan uçaklarının fosfor bombası fırlattığı Hamburg'u tasvir eder. Kendilerini saran alevleri söndürmek için halk kentin içinden geçen kanallara atlar. Ama suda sönen alevler havayla temas edince anında canlanır, dolayısıyla insanlar sürekli kafalarını suya daldırmak zorunda kalırlar; bu durum "sudan milyonlarca kafanın çıkıp gözlerini oynattığı, ağızlarını açıp konuştuğu" günler boyunca sürer.

Savaşın gerçekliğinin gerçeğe benzerliği aştığı bir sahne daha. Merak ediyorum: Belleğin yöneticileri niçin bu dehşeti (dehşetin bu kara şiirini) kutsal bir anıya dönüştürmediler? Bellek savaşı yalnızca mağlupları vuruyor.

11. Fonda sonsuzluk: hayvanlar, zaman, ölüler

"Asla bir kadını, bir kardeşi, bir dostu Febo'yu sevdiğim gibi sevmedim." Bunca insan ıstırabının arasında bu köpeğin öyküsü, basit bir olay, bir dramın ortasındaki ara değildir kesinlikle. Amerikan Ordusu'nun Napoli'ye girişi, tarihin içinde bir saniyedir yalnızca, oysa hayvanlar insan hayatına ezelden beri eşlik etmektedir. İnsan bir başkasıyla yüz yüzeyken, asla kendi gibi olma özgürlüğüne sahip değildir; birinin gücü, diğerinin özgürlüğünü sınırlar; oysa bir hayvanın karşısında kimse odur. Zalim-

liğinde özgürdür. İnsanla hayvan arasındaki ilişki, insan hayatının sonsuz fonunu oluşturur, onu hiçbir zaman terk etmeyecek bir aynadır (korkunç bir aynadır).

Can Pazarı'nda olayların geçtiği süre kısadır, ama insanoğlunun sonsuz uzunluktaki öyküsü hep mevcuttur. Amerikan Ordusu, dünyanın en "modern" ordusu, Avrupa'ya "antik" Napoli kentinden girer. Son derece modern bir savaşın zalimliği en arkaik zalimlikler fonunda sergilenir. Böylesine köklü bir değişim geçirmiş olan dünya, aynı zamanda ne yazık ki değişemeyen yüzünü, değişmez insanlığını da gösterir.

Ve ölüler. Barış zamanlarında sakin hayatlarımıza tevazuyla girerler. *Can Pazarı*'nın geçtiği dönemde alçakgönüllü değillerdir; seferber olmuşlardır; her yerdedirler; onları taşıyacak cenaze aracı bulunamaz, ölüler evlerde, yataklarda kalır, çürür, kokar, istenmeyen fazlalıklardır; konuşmaları, belleği, uykuyu ele geçirirler: "Nefret ediyordum o ölülerden. Onlar bütün canlı insanların ortak yurdunda 'yabancı'ydılar, yegâne ve gerçek 'yabancılar'

Savaşın bitiş anı, temel olduğu kadar banal, unutulmuş olduğu kadar ebedi bir gerçeği aydınlatır: Ölüler, canlılar karşısında ezici bir sayısal üstünlüğe sahiptir; yalnızca savaş sonu ölüleri değil, bütün zamanların bütün ölüleri, geçmişin ölüleri, geleceğin ölüleri; üstünlüklerinden emin, bizimle alay ederler, yaşadığımız bu küçük zaman adasıyla, sayelerinde bütün anlamsızlığını, gelip geçiciliğini anladığımız bu yeni Avrupa'nın minicik zamanıyla alay ederler...

Bir Buluşma, Milan Kundera'nın, *Saptırılmış Vasiyetler*, *Roman Sanatı* ve *Perde* gibi akıllarda yer eden denemelerinden sonra okurlarına yeni sürprizi. Yazar, müzikten sinemaya, resimden edebiyata sanatın çeşitli dallarında eser vermiş, Danilo Kiš, Oscar Milosz, Goytisolo, Chamoiseau, Fuentes, Xenakis, Rabelais, Céline, Fellini, García Márquez, Malaparte, Philip Roth, Anatole France, Bacon gibi çağlarına damgasını vurmuş entelektüellerin izinden giderek, sanatın dünyayla, hayatla, gülmekle, ölümle, unutuşla, bellekle olan ilişkisini sorguluyor. XXI. yüzyılın en iyi yazarlarından biri olarak kabul edilen Kundera, dokuz bölümden oluşan bu deneme kitabında, bir yandan sanat ve edebiyat alanlarındaki tercihlerini, deneyimlerini paylaşırken, diğer yandan da kültürel mirasın gücünü, geçmişle kopan bağları, biçimlerin ve çağların ötesinde sanatsal platformda birleşen ilişkilerin altını çizmiş. Gülmeyi, sürgünü, günlük yaşamın dayanılmaz sıradanlığını ve kaos içinde denge yaratma gücünü yan yana koyup uzlaştırarak, her zamanki gibi keyifli bir okuma eşliğinde okuyucunun zihninde yeni ufuklar açmayı başarmış.



Kapaktaki desen: Milan Kundera

can

16 TL
KDV DAHİL

ISBN: 978-975-07-3648-3

canyayinlari.com twitter.com/canyayinlari facebook.com/canyayinevi