

rilke

sanat üstüne

cem yayınevi

KÜLTÜR DİZİSİ

SANAT ÜSTÜNE
Rainer Maria Rilke
Türkçesi: Kâmuran Şipal
1. Basım : Haziran 2000, Cem Yayınevi
Dizgi: Mustafa Balaban
ISBN 975-406-718-X
Baskı: Umut Matbaası
(0212) 637 09 34
Cem Yayınevi: İpek Sokağı No: 11
80060 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0212) 293 41 70 Faks: 244 15 33

Rainer Maria Rilke

Sanat Üstüne

– Denemeler –

Türkçesi:
Kâmuran Şipal

SANAT ÜSTÜNE
(1898)

Kont Lev Tolstoy pek çok ilgi gören "Sanat nedir?" isimli son kitabında, soruyu yanıtlamadan çeşitli dönemlerde yapılmış bir dizi tanımlamayı sunar okuyucuya ve Baumgarten'den Helmholtz'a, Shaftesbury'den Knight'a, Cousin'den Sar Paladin'e kadar değişik yazarların kimi aşırı uçlarda yer alan, kimi birbiriyle çelişen tanımlamalarına geniş yer verir.

Tolstoy'unki de içinde olmak üzere sanata ilişkin bütün bu görüşlerin ortak bir özelliği varsa, sanatın özünü yansıtmaktan çok, yol açtığı sonuçlardan kalkarak onu açıklamaya çalışmasıdır.

Şöyle denmektedir adeta: Güneş meyveleri olgunlaştıran, çayır çimenleri ısıtan ve çamaşırları kurutan güçtür. Ama şurası unutulur ki, çamaşırları kurutmanın rasgele bir soba da üstesinden gelir. Tanımlamalarla başkalarının ya da sadece kendimizin imdadına koşma olanağı herkesten çok biz modern yazarlara uzaksa da, belki bizler bu konuda içtenliğimiz, doğallığımız ve yaratı saatlerine ilişkin çığırtkanlıktan uzak bir anımızla bilgin kişilerden yine de ileri durumdayız. İlgili anı, sözcüklerimizin tarihsel vakar ve titizlik bakımından eksikliğini, onları bir sıcaklıkla donatarak gideriyor. Sanat da örneğin din, bilim ve sosyalizm gibi bir yaşam görüşüdür. Baş-

ka görüşlerden ayrıldığı tek nokta, belli bir zamandan kaynaklanmayışı, adeta en son amacın dünya görüşü olarak kendini açığa vuruşudur.

Bunu bir grafikle açıklamak ister de yaşam görüşlerinden her birini gelecek düzleminde bir çizgiyle belirtirsek, sanatın yaşam görüşünün bunların içinde en uzun çizgiyi oluşturacağı kuşkusuzdur. Belki çizgi de değildir bu, bir çemberin kenarından bir parçadır da, çemberin yarı çapının sonsuz uzunluğu dolayısıyla düz bir çizgi izlenimini uyandırmaktadır.

Tutalım ki dünya bir gün ayakları altında kırılıp döküldü, parçalanıp dağıldı, yaratıcı güç olarak sanat böyle bir yıkılıştan bağımsız, varlığını sürdürecektir; yeni dünyaların ve yeni çağların düşünsel olanaklılığıdır sanat.

Bu yüzdendir ki sanatın yaşam görüşünü benimseyen kimse sanatçıdır, en son amacın insanıdır, hiç yaşlanmadan, geride bıraktığı bir geçmiş olmaksızın yüzyıllar içinde yol alıp durur. Başkaları gelip gider, ama o kalır hep. Başkalarının ardında Tanrı bir anı gibidir; oysa sanatçı için en son, en derin bir ergidir (mazhariyet). Dindar kimseler "O var!", yaslılar "O vardı!" derken, sanatçı gülümseyerek şöyle söyler: "O var olacak!" Ve inancı, inançtan fazla bir şeydir sanatçının; çünkü Tanrı'yı kurup çatan kişidir. Her yeni görüşü, her yeni bilişiyle, küçük haz ve sevinçlerinden her biriyle bir güç ve bir isim bağışlar Tanrı'ya, sonunda torunlarının torunlarında onun tüm eksik ve kusurlardan arınmış, tüm güç ve isimlerle donatılmış olarak boy göstermesini sağlamayı amaçlar.

İşte sanatçıya düşen misyondur bu.

Ne var ki sanatçı söz konusu misyonu bugün'ün içinde yalnız bir kişi olarak yerine getirmeye çalıştığından,

elleri sağda solda zaman denilen nesneye toslar. Zaman bir düşmanlıkla karşısına dikilmezse de, duraksamayla, kuşkuyla ve güvensizlikle davranır, karşı koyar, diretir. İşte hal'deki bu eğilimle sanatçının zaman tanımayan yaşam görüşü arasındaki uyuşmazlıktan bir dizi küçük özgürlük doğup çıkar, sanatçının eylemi somut olarak açığa vurur kendini: Sanat yapıtı. Sanatçının naif eğiliminin bir ürünü değildir bu, onun her zaman bugün'e verdiği bir yanıttır.

Dolayısıyla, şöyle bir tanımlamaya gidebiliriz: Sanat yapıtı, sanatçının varlığının çok derinlerinden kopup gelen bir itiraftır; bir anıyı, bir yaşantıyı ya da bir olayı bahane olarak kullanıp kendini sunar bize, yaratıcısından kendini koparıp alarak tek başına varlığını sürdürür.

Sanat yapıtının söz konusu bağımsızlığı güzelliktir. Her sanat yapıtıyla yeni bir şey gelip katılır dünyamıza, onu biraz daha zenginleştirir.

Böyle bir tanımlama, Jehan de Beauce'in gotik katedrallerinden genç van der Velde'nin bir mobilyasına kadar tüm sanat yapıtları için geçerlidir.

Sanat yapıtına ilişkin olarak *etki*'yi temel alan tanımlamalar, daha çok şeye yer verirler kapsamlarında. Ama bir yanılgıdan da yakalarını kurtaramaz, güzellik yerine beğeniden, bir başka deyişle Tanrı yerine tapınmadan söz açarlar. Bu da onları inançsızlığa sürükler ve giderek karmaşık bir durum almalarına yol açar.

Şunu ister istemez belirtelim ki, güzelliğin özü etkide değil, varoluş'ta saklı yatar. Yoksa çiçek sergilerinin ve parkların, rasgele bir yerde kendi kendine varlığını sürdüren, kimselerin bilmediği yabanıl bir bahçeden daha güzel olması gerekirdi.

II

Sanatı bir yaşam görüşü olarak niteliyorsam, bununla düşünsel bir şeyi kastediyor değilim. Yaşam görüşüyle anlatmak istediğim yaşam biçimi, yani belli amaçlar uğrunda kendini dizginleyip sınırlamak değil, tasa ve kaygılara kapılmaksızın kendini koyvermek, sağlam bir amaca güven duyarak davranmaktır, temkinlilik değil, sevilen bir kılavuzun peşine takılmış bilge bir körlük, sessiz sedasız, yavaş yavaş büyüyen bir servete ulaşmak değil, tüm değişken değerleri durup dinlenmeden saçıp savurmaktır. Görülüyor ki, böyle bir varoluş biçimi naif ve istem dışı bir yanı içermekte, bilinçsizlikle yaşanan, en güzel belirtisini kıvanç dolu bir güvenin oluşturduğu o döneme, yani çocukluk çağına benzemektedir. Çocukluk, büyük adaletin ve engin sevginin ülkesidir. Bir çocuğun elindeki nesnelerden hiçbiri bir ötekinden daha değerli değildir. Altın bir broşla oynadığı gibi kırda gördüğü beyaz bir çiçekle de oynayabilir bir çocuk. Yoruldu mu, her ikisini de dikkatsizce düşürür, atar elinden. Nasıl her ikisi sevincinin ışığında aynı parıltıyla parıldamışlarsa, yine öylece unutulup giderler. Kaybetmekten korkmaz bir çocuk. Dünya kendisi için hiçbir şeyin içinde yitip gitmeyeceği bir kâse gibidir. Ve bir kez gördüğü, bir kez hissettiği ya da duyduğu şeyi mal eder kendine. Bir kez karşısına çıkan her şey onundur. Nesneleri belli bir yerde kalmaya zorlamaz. Esmer derili göçebelerden bir kafile halinde, bir zafer takı altından geçer gibi kutsal ellerinden geçip gider nesneler. Bir süre ışıl ışıl parıldarlar sevgisinde, ardından yine kararır, yavaş yavaş görünmez olurlar. Ama hepsi de ister istemez geçer bu sevgi çemberinden. Bir yol sevgide çakıp parıldayan şey im-

ge olarak geride kalır, bundan böyle yitip gitmez. Ve imge çocuğun malı olur. Bu yüzdendir ki çocuklar işte öylesine zengindir.

Kuşkusuz, çocukların serveti, zenginliği bildiğimiz sikkelerden değil, işlenmemiş ham altından oluşur. Ve eğitim denen şey çocukları sultası altına aldığı ölçüde, çocuklardan o ilk, o istem dışı ve tümüyle bireysel izlenimleri bir kenara itip geçmişten devralınmış, bir tarih boyutu içinde oluşmuş kavramları yerlerine geçirdiği, gelenek ve göreneğe uyarak nesnelere damgasını vurup onları önemli, önemsiz, ele geçirilmeye değer ya da varlığıyla yokluğu bir gibi sınıflara ayırdığı ölçüde söz konusu altının giderek azalır değeri. Sonunda o kritik dönem gelip çatar; çocuktaki zengin imgeler hazinesi yeni bilgilerin saldırısından ya hiç yara almaksızın kurtarır yakayı ya da o eski sevgi bu beklenmedik yanardağların kül yağmurları altında can veren bir kent gibi yıkılır, göçer. Ya yeni bir duvar oluşturup çocukluk yaşamından bir parçayı koruyup saklar arkasında ya da bir sel olup çocukluğun üzerinden acımasızca geçip gider. Bir başka deyişle çocuk ya yurttaşlık doğrultusunda büyüyüp gelişerek aklı başında birine dönüşür, hayırlı bir vatandaşın çekirdeğini oluşturur, yaşadığı *zamanın* dinine girip kutsamalarıyla kutsanır ya da öz varlığının alabildiğine derinliklerinden, o tamamen kendine özgü çocukluğundan aldığı besinlerle hiç istifini bozmaksızın ileride de sürdürür gelişimini, bir başka deyişle *bütün* zamanların ruhuna yanıt veren bir insana, kısaca bir sanatçıya dönüşür.

Okul günleri ve okul yaşantılarında değil, söz konusu derinliklerdedir ki gerçek sanatçıların kökleri dal budak salar. Söz konusu derinliklerin sıcacık toprağında karanlıklar içindeki gelişimlerinin hiçbir şeyin bozamadı-

ğı sessizliğini, zaman ölçütünden tümüyle habersiz yurt edinirler kendilerine. Güçlerini eğitimden, yüzeydeki değişikliklerin serin toprağından alan ağaçlar, kökleri alabildiğine derinlerde yatan sanatçı ağacından belki daha çok boy atabilir. Sanatçı ağacı, güzlerin ve baharların içlerinden geçip gittiği ölümlü dallarını Tanrıya, bu oldum olası yabancı varlığa doğru uzatmaya kalkmaz, köklerini serinkanlılıkla açıp yayar çevresine, nesnelerin arka planında eğleşen Tanrı'yı toprağın pek sıcak ve karanlık derinliklerinde kucaklamaya bakar.

Sanat ağacı tüm oluşumların sıcaklığı içinde çok daha derinlere indiğinden, çok *değişik* özsular gövdelerinden yukarılara tırmanıp meyvelere ulaşır. Sanatçılar daha geniş bir çember oluşturur, çizdikleri yörünge üzerine durmadan yeni varlıklar gelip yerleşir. Başkaları üstü örtülü sorularla ortada dolaşıp dururken, sanatçılar itiraflarda bulunabilen tek kişilerdir.

Kaç kulak olduğu kestirilemeyen kuyulara benzetilebilir sanatçılar. Öyle kuyular ki, başlarında çağlar dikilir, yargı ve bilgilerini taş parçaları gibi bilinmedik derinliklerinden içeri bırakır ve çıkacak sese kulak kabartırlar. Ama atılan taşların düşmesi binyıllar boyu hâlâ sona ermemiştir. Geçmiş çağların hiçbiri, kuyuların dibine vuran bir taşın sesini işitebilmiş değildir şimdiye kadar.

III

Tarih, dünyaya vakitsiz gelenlerin bir çizelgesidir. Ve kalabalıkta sık sık biri uyanır, gözlerini açar; kalabalık içinde işi olmayan biridir bu ve kalabalıktaki varlığı buradakilerden daha kapsamlı yasalardan kaynaklanır.

Topluma yabancı gelenekleri taşıyıp getirir yanında ve alçakgönüllükten uzak davranışlar için kendisine yer açılmasını ister. Varoluşuyla bir zorbalık hayata açar gözlerini ve bir istem taşlar üzerinden yürüyüp gider gibi korkuların ve saygıların üzerinden yürüyüp gider. Gelecek, hatır gönül tanımaksızın dile gelir ağzından ve yaşadığı çağ kendisini nasıl değerlendireceğini bilemez, bu bocalama dolayısıyla da ona sahip çıkamaz, çağının bu kararsız tutumuna da toslayıp yıkılır sanatçı. Çevresindekiler tarafından tek başına bırakılmış bir kumandan gibi hayata yumar gözlerini ya da tezcanlılığına uyuşuk toprağın akıl erdiremediği vakitsiz çıkagelmiş bir bahar günü gibi ölüp gider. Ne var ki, yüzyıllar sonra, heykellerinin çelenklerle bezendiği, rasgele bir yerdeki mezarının üzerini yeşil otlar bürüdüğü zaman gözlerini yeniden hayata açar, uzaklardan yakına gelir, torunlarının ruh dünyasında yaşamaya koyulur.

Şimdiye kadar pek çoğuna tanık olduk bunların; prensler ve filozoflar, şansölyeler ve krallar, anneler ve bir dava uğruna can verenler, yaşadıkları çağın kendileri için bir hezeyan, bir ayakbağı oluşturduğu bütün bu kişiler, çığırtkanlıklardan uzak, yanı başımızda yaşamlarını sürdürmekte, artık kimsenin gürültülü ve çirkin şeyler gözüyle bakmadığı bir zamanki düşüncelerini gülümseyerek bizlere sunmaktadır. Yanı başımızda son bulmakta, ölümsüzlüklerini yorgun sona erdirmekte, bizi sonsuzluklarının varisi yapıp kendilerini gündelik ölümün eline teslim etmektedir. Dünya durdukça duracak bir yaşantı gibi bizde varlıklarını sürdürmeye başladıklarından, heykelleri ruhsuzlaşmış, tarihçeleri gerekliliğini yitirmiştir. Dolayısıyla, geçmiş çağlar tamamlanan yapının önünde yıkılıp giden iskelelere dönüşmüştür; ama bizler biliyo-

ruz ki, tamamlanmış bütün yapılar yeniden iskelelere dönüşmekte, yüzlerce yıkılışın ardında saklı o en son yapı, bizlere kale ve tapınak, ev ve yurt olacak yapı giderek yükselmektedir.

Ancak bu yapı tamamlandığı zamandır ki, onu tamamlayıp bitirenlerin çağdaşları olma sırası sanatçılara gelecektir. Çünkü sanatçılar alabildiğine uzak bir geleceğin insanları kimliğiyle yanı başımızda yaşamış, ama bizler içlerinden en değersizlerini bile tanıyamamış, onların bizim kardeşlerimiz sayıldıklarını bilememişizdir. Belki düşünceleriyle bize yaklaşmakta, şu ya da bu yapıtlarıyla bize seslenmekte, bize el etmektedirler; ama bizler ancak bir an için onların günümüzde yaşayıp öldüklerini düşünememekteyiz. Dağları yerinden oynatacak, ağaçları yerinden sökecek gücü kendimizde buluruz da bu ölülerden bir tanesinin olsun gözlerini, o gören gözlerini kapayacak gücü gösteremeyiz.

Zamanımızın sanatçıları bile, henüz bir yurda yuvaya kavuşamamış o büyükleri buyurup konukları olmaya çağıramamaktadır; çünkü zamanımızdaki sanatçıların kendileri de bir yurt yuvadan yoksundur, bekleyen kişilerdir henüz, geleceğin yalnızlık içinde yaşayan insanları, sabırsızlık içinde yaşamlarını sürdüren yalnızlarıdır. Kanatlanmış yüreklerinin karşısına dört bir yanda çağın duvarları dikilmektedir. İçlerinde yaşadıkları hücreleri, hücrelerin kafes pencerelerinde bir ağa yakalanmış gibi duran gök parçasına, ayrıca yuvasını bir güven duygusuyla hüzünleri üzerinde bir yere yapan kırlangıcı sever bilge kişiler olsalar da, yine de içleri özlemle dolup taşar, katlanmış çamaşırların ve üst üste yığılmış duran sandıkların başında sürekli beklemek istemezler. Sıklıkla bir dürtü uyanır ruhlarında, dokunmuş kumaşları sandıklar-

dan alarak önlerinde açıp yayarlar, bakışları karşısında kumaşları dokuyanın yarattığı desen ve renklerin bir anlam, bir tutarlılık kazanmasına çalışır, rafları, çekmeceleri dolduran kap ve altınları karanlık mülkiyetlerden kullanımların aydınlığına çekip çıkarmayı amaçlarlar.

Ne var ki, vakitsiz gelmişlerdir dünyaya. Bu yaşamda kendilerine ödenmemiş alacaklarından yapıtlarını yaratır, onları öbür kalıcı kardeş nesnelerin yanı başına koyarlar; yaşamamışlığın hüznü söz konusu yapıtların üstündeki gizemsel güzellikleri oluşturur. Ve oğullarıyla varislerini kutsar bu güzellikler. Böylece yaratıcılıklarda henüz yaşamayan, yaşayacakları zamanı gözleyen bir sanatçılar soyu sürdürür varlığını.

Ve sanatçı, devinimleri yaşadığı hücrenin karşısına çıkardığı zorunlu sınırlamalara çarparak kırılan bir dansçıya benzer. Adımlarında ve kollarının sınırlı devinimlerinde dile gelemeyen şey, bir yorgunluk içinde dökülür dudaklarından ya da vücudunun henüz yaşanmamış çizgilerini yaralı parmaklarıyla duvarlara kazır ister istemez.

GOETHE'NİN "YOLCU" ŞİİRİNDE DÜŞÜNCELER DİZİSİ VE ŞİİRİN ANLAMI (1893)

Ozan, gerçek ve yüce sanata, anlatacağı olayları, içinde yaşadığı zamanı ve çevresini adeta unutturacak gibi bir canlılıkla okuyucuların gözleri önüne sererek ulaşabilir ancak; böyle bir sanatın okuyucuları sanat yapıtını duyumsamakla kalmayacak, yapıtın arı duru doğallığı karşısında sanatın kendisini unutup öykülenen olayları bizzat yaşayacaklardır. Yine böyle bir sanatta okuyucular sanki kendilerine bir seyir kutusunda (peep show) eşsiz güzellikte bir kır manzarası sunuluyormuş izlenimine kapılacaktır; öyle bir manzara ki bütün derinliğiyle içine dalacak, çiçeklerin kokusunu duyduğunu sanacak, usul usul hışırdayan yaprakların sesini işitiyor gibi olacaktır. Aynı kutudan içeri bakan binlerce diğer kişi yalnızca *bir resim* görmesine karşın, o, söz konusu algılamalarından ötürü utanç hissetmeyecektir. Her sanat yapıtının gerçek alıcısını bulması ve her sanat yapıtının gerçek terazilerde tartılması gerekir. Böyle bir teraziyi de yapıtın kendisi buyur edecektir okuyucuya. Bazı kimseler vardır, üzerinde bir yargıya varmak için yaklaşır bir yapıta. Bu ise aptalca bir davranıştan başka şey değildir, çünkü duyumsa-

dığı her şey üzerinde *hiç vakit geçirmeden* kendi kendine hesap vermeye kalkan kimse, onu sarıp sarmalayacak bir büyüden her zaman koparıp alır kendini, oluşturacağı yargı da hiçbir sıcaklığı içermez. Ayrıca, sanat yapıtları iki türlüdür: Okuyucuyu tutsak alan ve onu önüne katarak kendisiyle sürükleyip götürenler, beri yandan övgü dolu güzel güzel eleştirilere karşın gönüllerde hiçbir yankı uyandırmayanlar. Bunlardan birincilerdir ki, sanat yapıtı ismini gerçekten hak eder; ötekilere gelince, bu ismi yalancıktan taşırlar.

Biz de şimdi burada, ilk türe giren yapıtlardan biri üzerinde kısaca duracağız: Goethe'nin *Yolcu*'su. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu şiirin büyüsü hiçbir zaman yakamı bırakmamıştır. Ve pek bir yer yoktur ki, bu şiirdeki olayın geçtiği yer kadar somut biçimde canlandırabileyim hayalimde. Zengin yeşillikleri üzerine batı kızıllığının kırmızımsı ışıltılarının saçılıp döküldüğü yamacı gözlerimin önünde görüyorum; kucağında oğlanla anneyi ve yabancı adamı görüyorum ayrıca, otlar ve çalılarla kaplı yolun daracık taş basamaklarından tırmanıp yukarı çıkıyorlar. İtalyan köylü kadınını görüyorum, sırtında hafif, dalgalanan bir giysi, zarif başını taşıyan esmer boynunda kırmızı mercanlardan bir kolye. Biraz kesin bir kavisle yukarıdan inen dar ve ince burnu İtalyanlara özgü pervasızlıktan biraz bir şeyler barındırıyor kendisinde ve koyu gözlerinin ateşi kor gibi için için yanıyor. Biraz açık duran koyu kırmızı dudaklarının arasında ışıl ışıl parıldayan dişleri seçiliyor. Kırmızı bir eşarp koyu siyah saçlarını sarıyor sımsıkı. Kadının kucağında oğlan uykuda dinleniyor. Birkaç basamak çıktıktan sonra, hafiften soluklanarak gözlerini arkadan gelen yabancıya çeviriyor kadın, yüz hatlarında sevinç taşan bir gülümsemenin

aydınlığı okunuyor, dolgun göğüslerinin alçakgönüllü inip kalkışlarında sessiz bir memnunluk açığa vuruyor kendini. Yabancı adam acele etmeden basamakları çıkıyor, gözleri sağda solda yer yer yosun bağlamış taşlara takılıyor; üzerlerine yazılar ve resimler kazınmış taşları, Eskiçağın bu tanıklarını kucaklıyor sevgiyle. Ama gözleri dönüp dolaşıp boylu boslu kılavuzuna çevriliyor. Yabancının dalgınlığını ilkin fark etmiyor kadın, konuşa konuşa önden gidiyor. Ama farkına varıyor sonunda. "Taşlar sizi pek ilgilendiriyor demek. Yukarıda, benim kulübenin yanı başında çok var bunlardan." Ve yalan da değildir, kulübe baştan aşağı bu taşlardan kurulup çatılmıştır. Eski bir tapınağın kalıntılarıdır taşlar. Biraraya getirilip yeni bir tapınak yapılmamışsa da kutsallığına gölge düşürülmemiştir. Hayır! Hatta *eskisinden de çok,* her zamankinden çok kutsallıkla, Tanrının kutsal soluğu olan barışın kutsallığıyla donatılmıştır. Ve birden düşüncelere dalıyor yolcu. Eskiden Tanrılara tapınılan yerde, Tanrıların büyüklüklerinin kalıntıları üzerinde – küçük ve masum bir çiçek gibi – insan mutluluğu filizlenip yeşermektedir. Ve düşüncelere dalıyor yolcu. Bir sevinç aydınlığıyla ışımış gönlünde bir dilek dünyaya açıyor gözlerini, inanç dolu, hayırlı bir dilek: Bu insan mutluluğu da Tanrıların o büyüklüğü gibi acımasız yazgı tarafından yerle bir edilmese keşke! Ansızın kadının sesini işitiyor yolcu: "Kalın yanımızda, konuk olun akşam soframıza." Ardından ekliyor kadın: "Hiç değilse şimdilik biraz ekmek alıp geleyim içeriden." Uyuyan oğlanı usulcacık adamın kollarına bırakıyor. Ansızın gözlerini açıyor oğlan ve dost bakışlarla yabancı adama gülümsüyor. Ve yabancının yüreği mutlulukla çarpmaya başlıyor, bu tatlı dilli, güler yüzlü insanların yanında kendisini işte öylesine rahat his-

sediyor. Gece yanlarında kalmaya gelince kalamaz; kalamayışı içindeki havanın çevresindeki huzur havasıyla bağdaşmayışındandır belki. Kadına teşekkür ediyor, sağlıcakla kalın diyerek ayrılıyor oradan. Güneş dağların ardında çoktan batmıştır. Hava gibi hafif, lacivert bir gökyüzü sonsuz uzaklıkta kucaklıyor dünyayı. Aşağıdaki ovalardan hafif sis bulutları yükseliyor, bataklık çayırlardan soğuk soğuk bir hava esip geliyor. Yabancı, daha bir sıkı sarınıyor paltosuna.

Cumae'ya kadar üç millik yolu vardır. Goethe olayın geçtiği yeri öylesine ustaca tanımlamıştır ki, daha sonra Felix Mendelssohn bu yeri saptadığını ileri sürmüştür. – İşte dünyayı bir başkasının gözüyle yaratan gerçek şairin ruhu size. Bir şair bir yere kapatılıp kır ve bayır, ağaç ve çiçek görmesi kesinlikle engellense bile, hayal gücü bütün bunları aralıksız kendi içinden yaratıp ortaya koyardı, hatta hiç güçlük çekmeden, olduğundan daha güzel yaratırdı hepsini. Şair içinde dünyalar taşır, bu yüzdendir ki her zaman zengin biridir, hatta açlıktan ölse bile.

Goethe'nin bu şiirinde Antikçağa karşı bir özlem açığa vurur kendini, daha İtalya gezisinden önce yaratılmış yapıtlarının bazısında Goethe bu özlemi dile getirmiştir. Ama ben bu şiire simgesel nitelikte bir başka anlam yüklemekten kendimi alamayacağım. Şiirde iki karşıt kişi öylesine belirgin çizgilerle karşımıza çıkarılıyor ki, bunları görmeden geçmemiz olanaksızdır. Halinden memnun, mutlu köylü kadın ve gözü yukarılarda delikanlı yabancı. Delikanlıdan şiirde *yolcu* olarak söz açılması boşuna değildir, böylelikle kuşkusuz onun iç dünyasındaki huzursuzluk da belirtilmek istenir; delikanlıyı hep ilerilere çekip götüren, kadının davetini de geri çevirmesine yol açan huzursuzluktur bu, bilme tutkusuyla

insanın ruhuna ekilen ve genel olarak yaşam boyu bir daha oradan çıkmayan bir huzursuzluktur. Ancak etkinliğini aralıksız sürdüren bilme dürtüsünün parlak yalancı ışığının ayartısına karşı durup çaresizlik batağında soluğu almaktan yakasını kurtaran kişidir ki, kendi içinde kendini mutlu kılacak huzura erişebilir. Cumae dolayındaki mutlu anne gibi tıpkı.

Mutlu kadın! – O kutsal huzuru elden çıkarmamaya bak ki, kulüben dünya durdukça mutluluk tapınağı olarak kalsın! Bana gelince, yolum bir gün Cumae'ye düşerse senin kulübenin eşiğini, o kutsal eşiği öpecek, daha sonra yoluma devam edeceğim, ben zavallı, dur durak bilmeyen yolcu.

NESNELERİN MELODİSİ ÜSTÜNE NOTLAR (1898)

1. Tümüyle başındayız, görüyorsun. Her şeyden önce olduğu gibi. Arkamızda bin bir düş ve eylemsizlik.

2. İnsanı mutlu kılabilecek tek bir şey düşünebiliyorum: Yeni başlayan biri olmak. Yüzyıllar uzunluğundaki tirenin ardından ilk sözcüğü yazan biri.

3. İnsanları gerçek ilkeller gibi hâlâ altın yaldız bir zemin üzerine resmettiğimizi görünce, şunlar geliyor aklıma: Belirsiz bir nesne önünde dililiyor insanlar. Bazen altın yaldızdan bir arka plan, bazen de bir grilik önünde. Işık içinde bazen, çokluk da arkalarında dipsiz bir karanlık.

4. Bu da anlaşılmayacak bir şey değil. İnsanları tanımak için soyutlamak gerekiyordu onları. Ne var ki, uzun bir deneyimin ardından tek tek gözlemler arasında ilişki kurmak, olgunluk kazanmış bakışlarla insanların geniş kapsamlı tavırlarını izlemek uygun olacaktır.

5. Trecento döneminde altın yaldız zemin üzerine yapılmış bir resmi, erken dönem İtalyan ustalarının

resme geçirilen kişilerin adeta bir Santa Conversione* için Umbria bölgesinin aydınlık havasında, ışıl ışıl bir kır önünde biraraya geldiği çok sayıdaki kompozisyonlarından biriyle karşılaştırın. Altın yaldız zemin üzerindeki kişilerden her birini soyutlarken, erken dönem İtalyan ustalarının resimlerinde kır, bu resimlerdeki kişilerin gülümseme ve sevgilerinin kaynaklandığı ortak bir ruh gibi ışıldayıp durur.

6. Ayrıca, yaşamın kendisini düşünelim. İnsanların pek çok şişkin tavırlar sergileyip inanılmayacak derecede büyük laflar ettiğini anımsayalım. Yalnızca bir an için Marco Basaiti'nin o güzelim ermişleri gibi bir dinginlik ve zenginlik içinde boy gösterebilselerdi, onların arkasında da hepsini kucaklayan doğayı bulurduk ister istemez.

7. Ve öyle anlar vardır ki, insan görkemli görünüşünden sıyrılıp çıkarak sessiz ve belirgin dikilir karşında. Bunlar senin için asla unutulmayacak seyrek şölenlerdir. Söz konusu insanı seversin artık. Bir başka deyişle, tanıyacak olduğun kişiliğinin silüetini narin ellerinle çizmek için çaba harcarsın.

8. Sanatın da yaptığı aynı şeydir. Ne de olsa kapsamı daha geniş, daha az alçakgönüllü bir sevgidir sanat. Tanrı'nın sevgisidir. Tek kişiye bağlanıp kalamaz; tek kişi yaşamın kapısıdır sadece ve sevgi bu kapıdan geçmek zorundadır. Yorulmak yasaktır kendisine. Misyonunu yerine getirebilmek için, herkesin tek kişiye dönüştüğü yerde etkinliğini açığa vurması gere-

* Kutsal sohbet toplantısı (Ç.N.)

kir. Bu tek kişiyi ödüllendirmeye görsün, uçsuz bucaksız bir zenginliğe boğulur herkes.

9. Sanatın böyle bir şeyden ne kadar uzak olduğunu sahnede görebiliriz. Yaşama, ideal dinginliği içinde tek bireye değil, devinime ve insanların birbirleriyle düşüp kalkmasına nasıl bir gözle baktığını sahnede açığa vurur ya da vurmak ister sanat. İnsanları Trecento döneminin resimleri gibi yan yana koyar, arka planın griliği ya da altın yaldızı üzerinden birbirleriyle dostluk kurmalarını, onların kendilerine bırakır.

10. Ve bu yüzden insanlar sözcük ve jestlerle birbirine ulaşmaya çalışır. Kolları nerdeyse burkulup çıkacak gibi olur yuvalarından, jestler fazlasıyla kısa tutulur çünkü. Heceleri birbirlerine fırlatıp atabilmek için sonsuz çaba harcarlar, gelgelelim topla oynamanın hiç de doğru dürüst üstesinden gelemediklerinden, atılan topları yakalama becerisini de gösteremezler. Dolayısıyla, eğilip topu aramakla geçer zamanları – yaşamda olduğu gibi tıpkı.

11. Ve sanat, çokluk içinde yaşadığımız karmaşayı gözlerimizin önüne sermekten başka şey yapmamıştır. Yatıştırıp sakinleştirecekken korkutmuştur bizleri. İçimizden her birinin bir başka adada yaşadığını kanıtlamıştır; ne var ki, adalar birbirinden yeterince uzak değildir; dolayısıyla, her türlü tasa ve endişenin uzağında yalnız başına bir yaşam olanaksızdır. Bir adadaki öbür adadakine rahatlık vermeyebilir ya da elde mızrak onun peşine düşebilir – ama hiç kimse ötekine yardım elini uzatamaz.

12. Adadan adaya geçebilmenin tek yolu vardır: Yalnızca ayakların değil, başka organların da zarar görebileceği tehlikeli sıçrayışlar. Bir o yana, bir bu yana ardı arkası kesilmeyen sıçrayışlar kimi rastlantıların ve komik sahnelerin eşliğinde gerçekleşir; çünkü bazen öyle olur ki, iki ada sakini aynı zamanda sıçrayıp biri ötekinin yanına gelmek ister, dolayısıyla birbiriyle ancak havada karşılaşırlar ve bu zahmetli yer değiştirme sonucunda daha önce ne kadar uzaksalar, yine öyle uzak kalırlar birbirlerine.

13. Nihayet fazla şaşılacak şey değildir bu; çünkü üzerinden güzel güzel, güle oynaya yürünüp geçilecek köprüler gerçekte *içimizde* değil, tıpkı Bartholome'nin ya da Leonardo'nun peysajlarındaki gibi bizim arkamızdadır. Ortada öyle bir durum var ki, tek kişilikler yaşamın doruk noktalarını oluşturuyor, yol ise bir doruktan ötekisine engin ovalar içinden geçerek uzanıp gidiyor.

14. İki, üç insanın biraraya gelmesi onların birlikteliğini göstermez. Telleri değişik ellerde kuklalar gibidir bu insanlar. Ancak *bir elin* onları yönetmesi durumundadır ki, birlikteliğe kavuşur ve birliktelik ya o *tek* elin önünde eğilmeye ya da elin üzerine yürümeye zorlar kendilerini. İnsanın güçleri de, tellerin sona erdiği yerde onları tutup bırakmayan egemen bir elin içindedir.

15. Ancak ortak yaşanan bir saatte, ortak yaşanan bir fırtınada, rastlantı sonucu içinde karşılaşılan bir mekânda birbirini buluyor insanlar. Ancak geride bir

arka planın oluşmasından sonra birbiriyle konuşup görüşmeye başlıyor. *Bir* vatana yaslanmak zorundadırlar çünkü, yanlarında taşıyıp hepsi de aynı hükümdarın simge ve mührünü içeren onay belgelerini birbirlerine göstermeleri gerekiyor.

16. İster bir lambanın cızırtısı olsun, ister bir fırtınanın uğultusu, ister akşamın soluyuşu olsun, ister seni sarıp kuşatan denizin iniltisi, her zaman arkanda binlerce sesten dokunmuş engin bir ezgi sürdürür varlığını ve ezginin ancak orasında burasında senin solo müziğine yer vardır. *Ne vakit söz konusu ezgiye katılacağın,* yalnızlığında yatan gizdir; bunun gibi, başkalarıyla gerçekten ilişki kurabilme sanatı, yüce sözlerden aşağılara inip ezgiye katılmakta saklıdır.

17. Marco Basaiti'nin ermişlerinin birbirlerine mutlu yanyanalıklarından başka açıklayacakları bir şey olsaydı, içinde yer aldıkları resmin ön planında ince uzun ve yumuşak ellerini birbirlerine uzatmaz, gerilere çekilip biri öteki gibi küçülür ve kulak kabartmış bekleyen doğanın derinliklerindeki minik köprüleri geçip birbirlerine ulaşırlardı.

18. Biz ön plandakiler de tıpkı öyleyiz. Kutsayan özlemler. İsteklerimiz uzaklarda, ışıl ışıl parıldayan arka planlarda gerçekleşir. Orada istem ve devinim vardır. Orada karanlık başlıkları bizler olan tarihsel olaylar gerçekleşir. Birleşme ve ayrılmalarımız orada, avuntu ve hüzünlerimiz oradadır, ön planlarda dolaşıp dururken gerçekte oradayız bizler.

19. Belli bir saati birlikte yaşamadan birarada gördüğün insanları anımsa. Gerçekten sevilen birinin ölümle pençeleştiği odada buluşan hısım ve akrabaları anımsa örneğin. İçlerinden bazısı bu, bazısı şu anının derinliklerine gömülmüştür. Ağızlarından çıkan sözler, birbirlerinden habersiz, birbirlerinin önünden geçip gider. İlk şaşkınlıkta yanılır elleri, uzanacakları yere uzanmaz. – Taki acı, arkalarında geniş boyutlara ulaşsın. O zaman oturur, başlarını eğip susarlar. Adeta bir ormanın hışırdadığı duyulur başları üzerinde. Daha önceleri hiç görülmedik ölçüde birbirlerine yaklaşırlar.

20. Büyük bir acı insanları aynı sessizlik içine çekip almadıkça, arka plandaki ezgiyi biri daha çok, biri daha az işitir. Pek çok kişi de vardır ki, hiçbir şey duymaz kulakları. Bunlar köklerini unutmuş ağaçlara benzerler; güç ve yaşamlarını dallarında gezinen hışırtı oluşturur. Yine pek çok kişi vardır, ezgiyi işitecek zaman bulamaz, çevrelerine kulak verecek bir saati ele geçiremezler. Varoluşlarının anlamını yitirmiş zavallı yurtsuzlardır bunlar, parmakları günlerin tuşlarını döver durur, aynı yitik ve tekdüze sesi çıkarırlar sürekli.

21. Dolayısıyla, yaşamın gizlerine ortak olmak istedik mi, iki şeyi düşünmemiz gerekir:
Biri nesnelerin ve kokuların, duyuların ve geçmiş zamanların, alacakaranlıkların ve özlemlerin oluşumunda pay sahibi engin melodi, öbürü bu zengin koroyu bütünleyip yetkin kılan tek tek sesler.
Ve bir sanat yapıtını, bir başka deyişle bugünkünden daha derin yaşamın resmini her zaman karşılaşılabi-

lecek yaşantılarda gereken temele oturtmak için, belli bir saatteki sesle bu saat içinde yaşayan belli bir insan grubunun sesi arasında doğru ilişkiyi kurmak ve dengeyi sağlamak zorunludur.

22. Böyle bir amaca ulaşabilmek için yaşam ezgisinin her iki öğesini ilkel biçimleriyle tanımak, denizin gümbürtülü curcunasından dalgaların ritmini soyup almak, günlük konuşmaların karmaşık ağından öteki iplikleri kendisinde taşıyan o diri ipliği çözüp alabilmek, saf ve temiz renkleri yan yana koyup aralarındaki karşıtlık ve benzeşmeleri saptamak gerekir. Önemli'yi yakalayabilmek için çokluk'tan el çekilmesi zorunludur.

23. Aynı derecede sessiz iki insanın kendi yaşadıkları saatin ezgisinden söz etmesi doğru değildir. Ezgi aslında onların ortak malıdır. Bir mihrap gibi her ikisinin arasında yer alır, her ikisi de ağızlarından çıkacak seyrek sözcüklerle onun kutsal alevini huşu içinde beslerler.
Bu iki insanı amaçsız varoluşlarından çekip alarak sahneye çıkarmakla, amacım besbelli seyircilere iki sevgiliyi göstermek ve mutluluklarının nedenini açıklamaktır. Gelgelelim, sahnede mihrap görünürde yoktur ve seyircilerden hiç kimse bu özverili iki insanın tuhaf jestlerine bir anlam veremez.

24. Bu durumda iki çıkar yol vardır:
Ya insanlar ayağa kalkacak, pek çok sözle ve insanın aklını karıştıracak jestlerle önceki yaşantılarını açığa vurmaya çalışacaktır.

Ya da ben, onların bir derinliği içeren eylemlerinde hiçbir değişikliğe gitmeyerek bizzat şu sözleri söyleyeceğim: Burada bir mihrap var, üzerinde de kutsal bir alev. Parıltısını bu iki insanın yüzlerinde görebilirsiniz.

25. Bunlardan ikincisi, bana sanatsal nitelik taşıyan tek çıkar yol görünüyor. Böyle bir yolun izlenmesiyle önemli hiçbir şey kaybolup gitmeyecektir oyunda. İki yalnız insanı birleştiren mihrabı bütün seyircilerin algılayıp varlığına inanabileceği gibi anlatayım yeter ki, basit öğelerin işe karışması olaylar dizisinde bir bulanıklığa yol açmayacaktır. Oyunun çok ileri-deki bir evresinde seyirciler alev sütununu kendiliklerinden görebilecek, benim bu konuda artık bir açıklamaya başvurmam gerekmeyecektir.

26. Ama mihrap yalnızca bir benzetidir, üstelik pek rasgele seçilmiş bir benzeti. Önemli olan, kişilerin konuşmalarının arkasındaki ortak yaşanan saati dile getirmektir. Yaşamda gündüzün ve gecenin binlerce sesine, ormanın hışırtısına ya da saatin tik taklarıyla ürkek ve çekingen vuruşlarına terk edilmiş bu ezgi, sözlerimizin ritmini ve tonunu belirleyen arka plandaki bu zengin koro, sahnede bir kez aynı araçlara başvurularak sergilenemez.

27. Çünkü 'hava' denilen ve yeni oyunlarda da bir ölçüde uygulanan şey, insanların, sözlerin ve işaretlerin arka planında bir doğanın varlığını duyurmaya yönelik ilk ve yetersiz bir girişimden başka şey değildir, seyircilerin çoğu tarafından farkına varılmaz, çığırt-

kanlıktan uzak mahremiyeti dolayısıyla seyircilerin tümü tarafından algılanması olanaksızdır. Tek tek seslerin ya da ışıkların teknik yoldan güçlendirilmesi komik kaçar, böyle bir yöntem binlerce ses arasından yalnızca birini sivriltip öne çıkarır çünkü, bu da olaylar bütününün tek bir köşeye takılıp kalmasına yol açar.

28. Arka plandaki ezginin hakkını verebilmenin tek yolu, onun tüm gücüyle sesini duyurmasını sağlamaktır. Böyle bir şey bizim sahnelerin olanaklarıyla üstesinden gelinemeyeceği gibi, duruma kuşkuyla bakan seyirci kitlesinin görüşü karşısında da gerçekleşemez. – Denge, ancak sıkı bir stilizasyona başvurularak sağlanabilir. Bir başka deyişle, bunun tek yolu, sonsuzluğun ezgisini oyundaki olayın elleri altındaki tuşlar üzerinde çalmak, yani büyük ve sözsüz olanı sözlere indirgemektir.

29. Bu da oyun kapsamına bir koronun alınmasıyla gerçekleştirilebilir ancak; koro, aydınlık ve pırıl pırıl konuşmaların ardında dürülü bir halı gibi açılıp yayılır. Sessizliğin tüm boyutları ve ağırlığıyla varlığını sürekli duyurması sonucu sözler bu sessizliği bütünleyen doğal ögeler işlevini görür, böylece yaşam ezgisinin derli toplu anlatımı sağlanır; korkuların ve karanlık duyguların sahnede sergilenmeyişi nedeniyle başka yoldan böyle bir anlatımın gerçekleştirilmesi olanaksızdır.

30. Bunu pek küçük bir örnekle açıklamak isterim: Akşamdır. Küçük bir oda. Ortadaki masanın üstünde

bir lamba yanmakta, altında iki çocuk karşılıklı oturmaktadır; başlarını bir isteksizlikle defterler, kitaplar üzerine eğmişlerdir. Her ikisi de hayal ve düşünceleriyle uzaklarda, çok uzaklarda dolaşırlar. Önlerindeki kitaplar odadan kaçıp gidişlerini gizler. Düşlerinin engin ormanında kaybolmamak için zaman zaman birbirlerine seslenir, daracık odalarında renkli ve fantastik serüvenler yaşar, savaşlara girer, zaferler kazanırlar. Yurtlarına dönüp gelir, evlenip yuva kurar, çocuklarına kahramanlık dersi verirler. Hatta ölürler sonunda. Ben bütün bunlara oyunun olaylar örgüsü gözüyle bakmaktan kendimi alamayacağım.

31. Ama tavandan sarkan o ışıl ışıl modası geçmiş lamba, odadaki eşyaların soluyuşu ve iç çekişleri, evin çevresinde dolanan fırtına olmasa ne anlam taşır böyle bir sahne. Serüvenlerini çocukların iplik iplik içinden çekip çıkardıkları bütün bu arka plan olmasa ne anlam taşır. Çocuklar bahçede bulunsalar örneğin, daha başka düşler görecek, bu düşler deniz kıyısında daha değişik, bir sarayın terasında daha farklı olacaktır. Örülen örgü ipek midir, yoksa yün mü, birbirinden ayrı şeylerdir bunlar. Odadaki akşamın sarı kanaviçesinde, çocukların, kendi yılankavi desenlerinin birkaç kaba çizgisini bir güvensizlik içinde yinelediklerinin bilinmesi gerekir.

32. Bu durumda ben, bütün bu ezginin oğlanların işittikleri oyunda yankılanmasını sağlamayı düşünüyorum. Çığırtkanlıktan uzak bir ses gibi söz konusu ezginin sahne üzerinde süzülmesi gerekir ve görünmez bir işaretle çocukların minik sesleri ezgiye katılır, ezgi-

nin geniş ırmağı dar odaya doluşmuş akşam içinden akıp dururken çocuk sesleri de ırmakla sürüklenip gider.

33. Bu gibi pek çok sahne biliyorum, daha kapsamlı pek çok sahne. Belirgin, diyeceğim enine boyuna bir stilizasyonla ya da bu stilizasyonun ima yollu anlatımıyla sahnede koro yerini alır, sürekli uyanık durumdaki varlığıyla da etkinlik gösterir ya da sahnedeki rolü ortak yaşanan saatin fermantasyonundan, geniş ve kişisellikten uzak, yükselip çıkan sese sınırlı kalır. Antik koro gibi bu ses de kesin olarak bilgece bir bilgiyi içerir, oyunda olup bitenleri yargıladığından değil, çığırtkanlıktan uzak ezginin kendini çözüp aldığı, sonunda daha bir güzelleşmiş olarak ezginin sinesine dönüp geldiği temeli oluşturması, bunu sağlar kendisine.

34. Bu durumda stilize, yani gerçekle bağdaşmayan anlatımı, bir geçiş evresinin anlatım üslubu olarak görmekteyim; çünkü yaşama benzerlik gösteren ve bu 'dışsal' anlamda 'gerçek' olan oyunlar sahnede her zaman seyircilerin en çok beğenisini toplayacaktır. Ne var ki, böyle bir sanatın yolu da kendi kendini derinleştiren bir 'iç gerçek'ten geçecektir: İlkel öğeleri bilip tanımak ve oyunda kullanmak. Bir ilk denemenin ardından kavranmış temel motiflerin daha bir özgürce ve inatla kullanılması öğrenilecek, böylece zamansal sınırlı gerçeğe yeniden yaklaşılacaktır. Ama öncekinden yine de farklı olacaktır bu gerçek.

35. Ben, bu yolda çalışmalar yapılmasını zorunlu görmekteyim; çünkü uzun ve ciddi bir uğraş sonucunda

tamnabilen ince duygular sahnenin gürültü patırtısı içinde başka türlü hiçbir vakit sesini duyuramayacaktır. Bu da üzücü bir şeydir. Belli bir tandansa yer vermeden ve vurgulamaya kaçılmadan yapılması durumunda yeni yaşam sahneden seyircilere iletilebilir, yani kendi içlerinden gelen bir dürtüyle ve kendi güçleriyle yeni yaşamın jestlerini öğrenemeyen kişilere de bu yaşamın ne olup olmadığı gösterilebilir. Hani sahneden seyircilere belli bir inancın benimsetilmesi diye bir şey söz konusu değildir. Ama en azından seyirciler şunu öğrenebilir ki, zamanımızda hemen yanı başımızda varlığını sürdüren yeni yaşam diye bir şey vardır. Bu da insanı yeterince mutlu kılacak bir şeydir.

36. Çünkü arka plandaki ezgiyi bir yol ele geçirmeye görsün, insanın bundan böyle konuşacağı sözlerde sıkıntıya düşmeyeceğini, kararları üzerindeki karanlığın yerini aydınlığa bırakacağını görüp anlaması nerdeyse bir din kadar önemlidir. Bir ezginin parçası olduğuna, bir başka deyişle belli bir konumu haklı olarak elinde bulundurduğuna, en küçük şeyin en büyük şey kadar değer taşıdığı kapsamlı bir yapıtta belli bir ödevi yerine getirdiğine ilişkin yalın bir kanı, tasa ve endişeden uzak bir güven duygusu içinde yaşatır insanı. Bilinçli ve rahat büyümenin ilk koşulu, sayısal fazlalığa kaçmamaktadır.

37. Bütün ikilem ve yanılgının kaynağı, aralarındaki ortak bağı insanların *arkalarındaki* nesnelerde, ışıkta, doğa parçasında, başlangıçta ve ölümde arayacakken *kendi içlerinde* aramaya kalkmalarıdır. Bu da

onların kendi kendilerini yitirip karşılığında ise hiçbir şey ele geçirememelerine yol açar. Birleşemedikleri için, birbirlerinin arasına karışıyorlar. İki kişi yan yana duruyor, ama ayaklarını yere sağlam basamıyorlar; çünkü her ikisi de gereken güçten yoksundur ve olduğu yerde sallanmaktadır. Birbirlerini karşılıklı desteklemeye çalışarak bütün güçlerini boşa harcıyorlar, dolayısıyla, dışa yönelik bir girişimden iz eser görülmüyor.

38. Her birlikteliğin koşulu, birbirinden değişik bir dizi yalnız insanın varlığıdır. Böyle bir birliktelikten önce aralarında hiçbir ilişki olmaksızın her biri tek başına yaşayıp giden bir topluluk oluşturur bu insanlar. Topluluk ne yoksul, ne zengindir. Değişik parçalarının anne birlikteliğine yabancılaştığı andan başlayarak, kendi parçalarıyla bir karşıtlık içine girer; çünkü parçalar geçirdikleri gelişim sonucunda topluluktan uzaklaşır. Ama topluluk elinden bırakmaz onları. Meyvelerden hiç haberi olmasa da, kök onları beslemesini sürdürür.

39. Ve bizler meyveler gibiyiz. Acayip biçimde birbirine dolanmış dalların yükseklerinden sarkarız aşağı. Pek çok rüzgâr yeriz. Sahip olduğumuz bir şey varsa, olgunluğumuz, tatlılığımız ve güzelliğimizdir. Ama bunun için gereksindiğimiz güç, hepimizin içinde yaşayan ve dünyaları kapsamına alacak kadar geniş bir alana yayılan *bir* gövdeden çıkıp gelir. Söz konusu güce tanıklık etmek istedik mi, her birimizin ona alabildiğine derin yalnızlığında başvurmamız gerekir. Ne kadar çok yalnız kişi varsa, birliktelikle-

ri o kadar görkemli, duygulandırıcı ve güçlü nitelik taşır.

40. Ve özellikle en yalnız kişilerdir ki, birliktelikte en büyük pay sahibidirler. O engin yaşam ezgisinden kimilerinin çok, kimilerinin az bir şey işitebileceğini daha önce söylemiştim. Buna göre, büyük orkestrada söz konusu kişiler küçük ya da önemsiz bir görev üstleneceklerdir. Ezginin tümünü işitebilecek kimse ise, hem herkesten daha çok yalnız, hem herkesten daha çok birliktelik duygusuna sahip biri olacaktır; çünkü kimsenin işitmediği şeyi işitecek, özellikle de başkalarının belli belirsiz ve yarım yamalak duyduğu şeyin anlamını, eriştiği o *mükemmellik* sayesinde kavrayabilecektir.

PEYSAJ
(1902)

Antikçağdaki resim sanatı konusunda fazla bilgimiz yoktur, ama bu çağdaki ressamların insanlara tıpkı daha sonraki çağların ressamlarının peysaja baktıkları gibi baktıklarını varsaymakla pek ileri gitmiş olmayız. Vazolar üzerine kondurulan resimlerde, büyük bir resim sanatının bu unutulmaz anılarında çevrenin (ev ya da yol) yalnızca ismi geçer, adeta bir kısaltma işleminden geçirilir çevre, sadece baş harfleriyle belirtilir; çıplak insanlar ise her şeydir, meyvelerle ve meyve hevenkleriyle yüklü ağaçlar, çiçeklerle bezenmiş çalılıklar, kuşların şakıyıp durduğu bahar mevsimleri gibidir. Antikçağın resminde insan vücudu sürülüp işlenen bir tarla, uğrunda bin bir çaba harcanan ekin, elde bulundurulan değerli bir mülktür, seyir konusu bir güzelliktir; önem taşıyan bütün varlıkları, tanrıları ve hayvanları, yaşamın bütün anlamlı nesnelerini ritmik diziler halinde sinesinde barındıran bir tablodur. Binyıllardır var olmasına karşın, kendi kendisi için henüz yeniydi insan; kendi güzelliğiyle büyülenmiş gibiydi adeta, gözlerini kendi üzerinden ötelere çevirecek ya da kendi kendini bir yana bırakacak durumda değildi. Kırlar bayırlar, üzerinde yürüdüğü, içinde koşup durduğu arenaydı, bir Yunanlının günlerini geçirdiği oyun ve dans yerleriydi. Ordunun biraraya toplandığı

ovalardı, serüvenlere yelken açılan ve daha sonra yaşlanıp kocanmış durumda, işitilmemiş anıları yüklenerek dönülüp gelinen limanlardı. Şölen gündüzleriydi, gündüzleri izleyen gümüşten tınılarla süslü gecelerdi. Tanrılara yükselişti, mihrap çevresinde dönüp dolanmaydı. İçinde yaşanan kırlar bayırlardı işte bunlar. Ama insan suretinde Tanrıların yaşamadığı dağ insanlara yabancıydı, dağın uzaklardan görülebilecek bir heykelin yer almadığı tepeleri, hiçbir çobanın sürülerini otlatamadığı yamaçları yabancıydı insanlara, sözü edilmeye değmezdi. Bütün bunların hepsi sahneydi ve boştu sahne, hayatının sevinç ve yaşantılarıyla sahneyi şenlendiren insandan yoksundu. Her şey insanı bekliyordu, insan nerede boy gösterirse her şey önünde geriye çekiliyor, kendisine yer açıyordu.

Hıristiyanlık döneminde sanat, insanla arasındaki söz konusu ilişkiyi yitirmiş, ama bu onun doğaya gerçek anlamda yaklaşmasını sağlayamamıştı. İnsan ve nesneleri harfler gibi gören bu dönemin sanatı, başharflerden oluşan bir alfabe aracılığıyla uzun ve renkli cümleler döktürmüştü. İnsanlara giysiler gözüyle bakmış, ancak cehennemde onları bir vücut sahibi varlıklar olarak tasarlamıştı. Doğa denince akla seyrek olarak yeryüzü gelmiş, insanın hoşuna giden bir doğa parçası hemen her zaman bir cennet köşesi bilinmiş, insanın içine korku salan vahşi ve asık suratlı bir doğa parçası ise bir sürgünyeri, dünya durdukça bir daha bellerini doğrultamayacak yitiklerin yurdu sayılmıştı. Bu yitikler görülebilmekteydi şimdiden, çünkü insanlar incelip çelimsizleşmiş, saydam bir durum almıştı. Ama doğayı ölümlü bir nesne, altlarında cehennemin, üstlerinde ise tüm varlıklarca özlenen gökyüzü cennetinin yer aldığı yeşilliklerle örtülü bir gömüt-

lük olarak duyumsamak, Hıristiyan sanatçılarının belirleyici bir özelliğiydi. Göz açıp kapamadan üç ayrı mekân doğup çıkmıştı ortaya, kendilerinden pek çok söz edilen üç ayrı konut: Gökyüzü, yeryüzü ve cehennem. Mekânın belirlenmesi ivedi bir zorunluluk kazanmış, mekânı gözlemleyip resme geçirmek gereği duyulmuştu. Erken İtalyan resim sanatının üstatlarında doğanın resme geçirilmesi, gerçek amacının dışına taşarak bir mükemmelliğe ulaşmıştır. Peysaj görüşünün daha o zamanlar bağımsız nitelik kazandığını görmek için, Pisa'da Campo Santo gömütlüğündeki resimleri anımsamak yetecektir. Resimlerde belli bir mekânın anlatılması amaçlanıyor, bunun dışına çıkılmak istenmiyorsa da, alabildiğine içtenlikli ve özverili bir tutumla yapılıyordu bu. Yeryüzünün insanlar tarafından yadsınan ve kuşkuyla bakılan nesnelerinden öylesine sürükleyici ve canlı bir dil, öylesine büyük bir sevgiyle söz açılıyordu ki, bugün böyle bir şey, ermişlerin de katılmasıyla söylenen bir ilâhi izlenimini uyandırıyor bizde. Ve görülen tüm nesneler yeniydi, dolayısıyla bakmak eylemiyle sürekli bir hayret ve sayısız keşiflerden alınan haz duygusu birleşiyor, bir araya geliyordu. Dolayısıyla, kendiliğinden gerçekleşen bir olay sonucunda yeryüzüyle birlikte gökyüzü de övgü konusu yapılıyor, gökyüzünü tanımak özlemiyle yeryüzünün tanınmasına çalışılıyordu. Çünkü derinliğine bir dindarlık yağmura benzer, dönüp dolaşıp kaynaklandığı yeryüzüne dökülür yeniden, tarlalara bet bereket getirir.

Bir çayır çimenden, bir dereden, çiçeklerle bezenmiş bir bayırdan, meyvelerle yüklü yan yana dizilmiş ağaçlardan çevreye yayılan sıcaklık, mutluluk ve görkem, bu yolda bilinçli bir çaba harcanmaksızın duyumsanmış, resme geçirilen Madonnalar bir mantoyla sarılır gibi bir

zenginlikle sarılıp sarmalanmış, zenginlik bir taç gibi Madonnaların başlarına oturtulmuş, doğa bayrak bayrak açılarak Madonnalar övülüp ululanmak istenmiştir; çünkü onların övgüsü için bundan daha cümbüşlü bir şölen düşünülememiş, ele geçirilecek tüm güzellikleri onlara buyur edip kendileriyle kaynaştırmaktan daha üstün bir özveri, bir teslimiyet saptanamamıştır. Bundan böyle doğaya belli bir mekân gözüyle bakılmaktan vazgeçilmiş, doğa gökyüzü olarak bilinme özelliğini yitirmiş, aydınlık renkleriyle çın çın yankılanan bir Meryem Ana ilâhisi gibi söylenmeye başlanmıştır.

Bunun sonucunda da büyük bir gelişim gerçekleşmiştir. Resme aktarılan doğayla doğanın kendisi değil, bizzat resmi yapan sanatçı dile gelmiştir. Doğa insanın içindeki duyguların açığa vurulmasında bir bahane oluşturmuş, insan sevinci, insan saflığı ve dindarlığı için bir simge rolünü üstlenmiş, kısaca sanata dönüşmüştür. Nitekim Leonardo da bu açıdan bakmıştı doğaya. Tablolarındaki peysajlar onun alabildiğine derin yaşantı ve bilgisinin dışavurumlarını içermişti, gizli yasaların düşüncelere gömülmüş, kendi kendilerini seyredip durduğu mavi aynalardı bu peysajlar, uzaklıklardı gelecekler kadar büyük ve onlar gibi sırları çözülememiş. Başlangıçta insanları, yaşantıları ve içinden tek başına yürüyüp geçtiği yazgının tecellilerini resme geçiren Leonardo'nun, doğayı da nerdeyse anlatılamayacak yaşantıları, derinlikleri ve hüzünleri dile getirmede bir araç olarak kullanması rastlantı değildi kuşkusuz. Geleceğin pek çok sanatçısıyla boy ölçüşebilecek olan Leonardo, sanatın tüm dallarında alabildiğine büyük bir ustalıkla at oynatmış, pek çok dille konuşur gibi bu sanat dallarında yaşamından, yaşamında yer alan gelişmelerden ve uzaklıklardan söz açmıştır.

Leonardo'ya gelinceye kadar kimse doğayı, Madonna Lisa tablosunun arka planındaki derinlik gibi gerçek anlamda doğa, beri yandan kendi iç itirafı ve kendi sesi olarak resme geçirmemiştir. Sanki insana özgü ne varsa Madonna Lisa'nın o sonsuz sessizliğe gömülmüş portresinde, bütün geri kalan şeyler, insanın önünde bulunan ve onu aşıp geçen ne varsa dağların, ağaçların, köprülerin, göklerin ve suların o gizemsel ilişkilerinde saklı yatmaktadır. Madonna Lisa'da doğa belli bir izlenimin resme dönüşmüş şekli, bir insanın dinginlik içindeki nesnelere ilişkin görüşü değildir. Bir oluşum sürecinde ortaya çıkan doğadır, oluşan bir dünyadır bu. Ve bu doğa henüz keşfedilmemiş bir adada içine ayak atılmamış bir orman kadar insana yabancıdır. Bağımsız bir sanata araç ve vesile oluşturması isteniyorsa, doğaya kendi içinde gerçekleşen uzak ve yabancı, sapa ve sevimsiz bir nesne gözüyle bakmak gerekiyordu, çünkü yazgımız bakımından esenliğe kavuşturucu bir simge niteliği kazanabilmesi için bizden uzak ve bizden apayrı nitelik taşıması kaçınılmazdı. Nesneleriyle varlığımıza yeni bir yorum kazandırabilmesi için, yüce umursamazlığında adeta düşmanlık duygularıyla dolu olması zorunluydu.

Leonardo da Vinci'nin içinde bir önsezi olarak yaşayan peysaj sanatı bu anlamda gerçekleşti. Yüzyıllar içinde, yalnızların elinde olgunlaşıp ileri bir aşamaya ulaştı. Geride bırakılacak yol uzun mu uzundu, çünkü bundan böyle gördüğü her şeyi kendisiyle, kendi gereksinimleriyle ilişkisi bakımından değerlendiren önyargılı insanın gözüyle doğaya bakmayacak kadar dünyadan uzaklaşmak kolay değildi. Aralarında yaşadığımız nesneleri nasıl bir çarpıklıkla gördüğümüzü biliyoruz, çokluk uzaklardan birinin gelip çevremizin ne gibi nesnelerle sarılıp kuşatıl-

dığını bize göstermesi gerekiyor. Kendilerine daha adil ve daha serinkanlı şekilde, daha az bir teklifsizlikle ve huşu dolu bir uzaklıktan yaklaşabilmek için, ilkin nesneleri kendimizden itip uzaklaştırmak zorundayız. Çünkü doğanın eskisi gibi kavranılır olmaktan çıkmasıyla başlamıştır doğanın kavranılması. Doğanın bize yabancı, bize kollarını açacak duyulardan yoksun ilgisiz bir varlık olduğunun bilinmesiyle böyle bir anlayışa varılmıştır. Ancak bunun gerçekleşmesiyle doğanın dışına çıkılmış, yalnız bir dünyadan yalnızlıklar içine ayak atılmıştır.

Peysaj sanatçısı olmak için bunun da yapılması şarttı. Bundan böyle bizim için taşıdığı önem bakımından doğanın tema değil, var olan büyük bir gerçek gözüyle bakılıp somut biçimde ele alınması gerekiyordu.

Büyük büyük resimlerinin yapıldığı dönemde insanlara da bu açıdan bakılmıştı; ama insan sallanıp sendelemeye başlamış, bir kesinlik taşımaktan çıkmıştı; görüntüsü bir değişim süreci içindeki akıp giden suya benzemiş, pek kavranılmaz nitelik kazanmıştı. Doğada bir kalıcılık ve büyüklük vardı, tüm devinimler daha geniş boyutluydu doğada ve daha yalnızdı. İnsanın içinde, elindeki yüce olanaklarla doğa gibi gerçek bir şeydan söz açarcasına kendinden söz açmak özlemi yaşıyordu. Böylece kapsamında hiçbir olayın yer almadığı peysajlar dünyaya açtı gözlerini. Boş denizler resme geçirildi, yağmurlu günlerde beyaz evler, üzerinde kimselerin gidip gelmediği yollar ve tarifsiz yalnızlıklar içinde sular ayrıca. Coşku ve heyecan azaldı, kayboldu giderek. Bu dili anlamada ulaşılan başarı ölçüsünde, dilin kullanımında da büyük bir sadelik ön plana çıktı. Nesnelerin engin dinginliğine bir dalıştır başladı; nesnelerin nasıl belli yasalar uyarınca, beklenti ve sabırsızlıklardan uzak, varlıklarını sürdürdü-

ğü sezilip duyumsandı. Ve söz konusu nesneler arasında hayvanlar sessiz sedasız dolanıp duruyor, gündüz ve geceleri tıpkı nesneler gibi sırtlanıyor, onlar da nesneler gibi bol sayıda yasaların sultası altında yaşıyorlardı. İnsan sonradan bu çevreye çoban olarak, köylü olarak ya da sadece peysajın derinliklerinde yer alan bir figür olarak ayak atar atmaz, tüm büyüklenmeleri sıyırıp attı üzerinden, kendisi de nesnelerden bir nesne olmak isteğini duydu.

Peysaj sanatının filizlenip boy atarak dünyanın yavaş yavaş doğalaşması, insanlığın kapsamlı bir gelişimini gerektirmiştir. Bakmalardan ve çalışmalardan öylesine amaçsız doğup çıkan bu tabloların içeriği, yaşadığımız çağın ortasında bir geleceğin başladığını haber veriyor bize: İnsan bundan böyle kendi gibileri arasında bir toplumsallık duygusuyla gezip dolaşan dengeli biri olmaktan çıkmıştır; akşamların, sabahların, yakınlıkların, uzaklıkların kendisi için yaratıldığı biri de değildir artık. Bir nesne olarak nesneler arasına yerleştirilmiştir sonsuz yalnızlıklar içinde. Bütün birliktelikler bundan böyle nesneler ve insanlardan kendilerini çekip geriye alarak, tüm varlıkların köklerini besleyen ortak bir derinliğin içine gömülmüştür.

MANZARA RESSAMLIĞI*
(1902-03)

Manzara ressamlığının tarihçesi henüz kaleme alınmış değil, oysa yıllardır beklenip gözlenen kitaplardan biri de budur. Böyle bir kitabı yazacak kimse, az rastlanan o büyük ödevlerden birini üstlenmiş demektir. Öyle bir ödev ki, işitilmedik yeniliği ve derinliği insanı şaşkına çevirir. Portre ya da ikona ressamlığının tarihçesini yazıya geçirecek birinin geride bırakacağı uzun bir yol vardır; bir kez derli toplu bir bilgi küçük bir kitaplık gibi böyle birinin elinin altında bulunacak, bakışlarındaki güven ve şaşmazlık gözlerinin belleği gibi güçlü olacaktır; renkleri görebilecek, renkleri sözcüklere dökülebilecektir; önündeki malzemenin zenginliği karşısında apışıp kalmamak için bir yazarın dili, bir hatibin serinkanlılığı ve hazırcevaplığıyla donatılmış bulunacak, anlatım yönteminin terazisi en ince ayrımları kayda geçirip ibresindeki açık seçik sapmalarla gösterebilecektir. Söz konusu kişi bir tarihçi kimliğiyle yetinmeyip hayatı kendisine öğretmen yapmış bir psikolog olacak ayrıca, Mona Lisa'nın yüzündeki gülümseme gibi Tizian'ın elinden çıkmış V. Karl'ın yüzündeki yaşlanmanın ifadesini ve Amsterdam müzesindeki Jan Six'in dalgın, yitik bakışını sözcüklerle yineleyebilecek bir bilgin olacaktır. Ama hep insanlarla dü-

* *Warpswede* yapıtının girişinden bir bölüm. (Ç.N.)

şüp kalkacak, hep insanlardan söz açacak, insanı tanıyıp onu baş tacı edecektir. Çevresi alabildiğine ince ve zarif yüzlerle sarılıp kuşatılmış, dünyanın en güzel, en vakur, bellekten bir daha çıkmayacak gözlerin bakışları kendisine yöneltilmiş, etrafında gülümseyen ünlü dudaklar, üzerinde kendilerine özgü bağımsız bir yaşamı sürdüren ve sımsıkı sarılmış onu bırakmayan eller, böyle bir kişi insana asıl inceleme konusu gözüyle bakmaktan, nesne ve hayvanların suskun ve bilinçsiz yaşamlarının amacı ve yetkin modeli olarak oy birliğiyle gösterdiği insanı en önemli varlık bilmekten bir an geri kalmayacaktır. Oysa manzara ressamlığının tarihçesini kaleme alacak kişi, yabancı ve kavranılmaz bir nesnenin ocağına düşmüştür, çaresizlik içinde hisseder kendini. Bizler karşımızda bir vücutla donatılmış figürler görmeye alışmışızdır, doğanın ise bir vücudu yoktur; bizler devinimlerden yola koyularak bunlara yol açan istemsel edimlere ilişkin bir yargıya varmaya alışmışızdır, oysa doğanın devinimlerinin arkasında istemsel bir edim yer almaz. Sular akar ve içlerinde nesnelerin görüntüleri sallanır, titreşir. Ve yaşlı ağaçlarda hışırtıyla esen rüzgârda genç ormanlar yetişir, bizim göremeyeceğimiz bir gelecekten içeri. Genellikle ellerine bakarak insanlara ilişkin pek çok şeyi, yüzlerine bakarak da hemen her şeyi öğrenebiliriz. Öyle yüzler ki, söz konusu insanların ruhlarını taşıyıp beşik sallar gibi onları sallamış saatleri bir kadran üzerinde görür gibi bu yüzlerde algılarız açıkça. Oysa doğanın elleri yok, yüzü yoktur; elsiz, yüzsüz durur karşımızda, ya da tümüyle yüzdür doğa, hatlarının büyüklüğü ve uçsuz bucaksızlığı, korkunç ve ezici, bastırır insanın üzerine, bu haliyle Japon ressamı Hokusai'nin ünlü resmindeki 'hayalet'e benzer. Çünkü ne diye saklayalım, doğa bizim için yabancı bir nesne-

dir; çiçeklenen ağaçlar altında, önümüzden akıp giden çayların başında müthiş yalnız hissederiz kendimizi. Ölmüş biriyle yalnız kalan kimse, hiç de ağaçlarla yalnız kalan biri kadar çaresiz durumda değildir. Çünkü ölüm ne denli gizemsel nitelik taşırsa taşısın, bizim sayılmayan, bize karşı ilgi göstermeyen, bize dönüp bakmaksızın bayramlarını kutlayan, tesadüfen çıkıp gelmiş konuklar gibi bir başka dil konuşan bizlerin belli bir sıkıntıyla söz konusu bayramları izlemekten başka şey yapamadığımız yaşamdan daha gizemsel değildir.

Elbet, içimizden bazıları doğayla akrabalığımızdan dem vuracak, soyca doğadan geldiğimizi, yukarılara doğru tırmanan büyük bir soy ağacının son meyvelerini oluşturduğumuzu ileri sürecektir. Ne var ki, bizlerden yola koyularak bu soy ağacını dalcık dalcık, dal dal geriye doğru izledik mi, onun çok geçmeden karanlıklar içinde yitip gittiğini de söz konusu kişiler yadsıyayacaktır. Öyle bir karanlık ki, soyu tükenmiş devcileyin hayvanların yurdudur, canavarları ve düşmanlıkları barındırır kendisinde; gerilere doğru ne kadar ilerlesek, o kadar daha yabancı, o kadar daha acımasız varlıklar çıkacak karşımıza, dolayısıyla bize hepsinden daha yabancı ve zalim bir yaratık olarak arka planda doğayı bulacağımızı kabullenmemiz gerekecektir. İnsanların binlerce yıldan beri doğayla düşüp kalkmaları da bu gerçeği fazla değiştirmeyecektir; çünkü söz konusu düşüp kalkmalar hayli tekyanlı nitelik taşır. Görüldüğü kadarıyla, doğa topraklarını sürüp ektiğimizi, sahip olduğu güçlerin bir bölümünden korka çekine yararlandığımızı bilmez asla. Çalışmalarımızla kimi yerlerinde doğanın verimliliğini artırıyor, kimi yerlerinde ise kurduğumuz kentlerin kaldırımlarıyla toprağın kabuğundan fışkırmaya hazır bekleyen ilkba-

harları havasızlıktan boğup atıyoruz. Yollarını değiştirip ırmakları fabrikalarımıza akıtıyoruz, ama çalıştırdığı makinelerden ırmakların haberleri olmuyor. Kendilerine birtakım isimler vererek kavrayamadığımız karanlık güçlerle ateşle oynayan çocuklar gibi oynayıp duruyoruz. Ve bir an bize öyle geliyor ki, adeta bütün enerji dışımızdaki nesnelerin içinde hayli zaman kullanılmadan kalmış, derken biz çıkıp onu nesnelerden koparıp alarak gelgeç yaşamımızın hizmetine sokmuş, bu yaşamın gereksinimlerinin giderilmesinde kullanmaya başlamışız. Ne var ki, binyıllar içinde nesnelerde saklı güçler kendilerine yakıştırdığımız isimleri ikide bir silkip atmışlar üzerlerinden, baskı altında tutulan toplumsal bir sınıfın insanları gibi küçük efendilerine başkaldırmışlardır; sadece *küçük efendilerine karşı* olsa iyi, düpedüz isyan bayrağını çekmiş, omuzlarından uygarlıkların patır patır döküldüğü yeryüzü yeniden eski büyüklük ve enginliğine kavuşmuş, denizleri, ağaçları ve yıldızlarıyla yeniden baş başa kalmıştır.

Sadece bir tek saati, bütün davranışlarında sesini duyuran o görkemli yüceliği ve umursamazlığıyla doğanın bizi, bizim umutlarımızı, bizim yaşamımızı tepeleyip geçtiği saatlerden bir tanesini anımsadık mı, yeryüzünün kabuğunu değiştirmemiz, ormanlarına, çayır çimenlerine çeki düzen vermemiz, sanki bizim için yetişiyorlarmış gibi ağaçlarından meyveleri devşirmemiz ne anlam taşır. Doğa habersizdir bizlerden. Ele geçirilen başarılardan hiçbiri, sevincini doğanın insanlarla paylaşacağı kadar büyük, uğranan düş kırıklıklarından hiçbiri acısını doğanın insanlarla paylaşacağı kadar ağır değildir. Kimi vakit tarihin büyük ve bitimsiz saatlerine gümbür gümbür öten güçlü müziğiyle eşlik eder doğa ya da insanlığın aldığı bir

kararı rüzgârlarını susturup nefesini tutarak sessizce izler ya da topluca yaşanan masum bir neşe anını havada uçuşan çiçekler, havada süzülen kelebekler ve hop hop sekip giden rüzgârla sarıp kuşatır adeta, ama hemen ardından yüz çevirip her şeyi kendisiyle paylaşır göründüğü insanı yine yüzüstü bırakır.

İnsanlar arasında yaşayan ve doğayı ancak kendisiyle dolaysız ilişkisi ölçüsünde algılayan sıradan bir kişi, bu bilmecemsi ve netameli durumun seyrek ayrımına varır. Kendisinin ve kendi gibilerin yüzyıllardır yarattıkları nesnelerin yüzeyini görür, bir tarlayı ekip biçebildiğine, ağaçlarını kesebildiğine, ırmakları üzerlerinde gemiler işleyebilecek gibi düzenleyebildiğine bakıp bütün yeryüzünün kendisiyle bir paylaşım içinde bulunduğuna inanmaktan hoşlanır. Hemen sadece insanları seçecek gibi ayarlanmış gözünün bu arada doğayı da elden geldiğince yararlanılması gereken bir nesne gibi algıladığı olur. Oysa çocuklar bir başka gözle bakar doğaya; erişkinler arasında büyüyen yalnız çocuklardır bunlar daha çok; bir çeşit kafadarlık duygusuyla doğaya yaklaşır, küçük hayvanlar gibi doğa içinde yaşar, ormanda ve gökyüzünde olup biten olaylara kendilerini teslim ederler, onlarla görünürde masum bir uyum içinde yaşamlarını sürdürürler. Ama derken delikanlılar ve genç kızların derinliğine duyumsadıkları pek çok hüznün titreşimlerini kendisinde barındıran yalnızlık dönemi gelip çatar, özellikle bedensel olgunlaşma sürecinin yaşandığı günlerde, tarifsiz bir yalnızlığın içine yuvarlanır, *bundan böyle* doğanın kendilerine ilgi göstermekten çıktığını, insanlarınsa *henüz* kendileriyle ilgilenmeye başlamadığını fark ederler. Bir hüzün çöker yüreklerine, ama onların bu hüzünlü hallerine karşın bahar sesini duyurur yeniden; ölmek isterler,

ama güller açar, geceler bülbüllerle dolup taşar yeniden. Sonunda bir kez daha bir gülümseme dudaklarında yeşerir, ama artık hazan mevsimi gelip dayanmıştır kapıya, kasım ayının kasvetli günleri adeta ardı arkası kesilmeksizin bir bir düşer gökyüzünden, bu günleri uzun ve ışıksız bir kış izler. Öbür yandan, aynı şekilde kendilerine yabancı ve ilgisiz insanlara bakıp durur, uğraşıp didinmelerini, tasa ve kaygılarını, başarı ve sevinçlerini izler, işlerine bir türlü akıl erdiremezler. Sonunda bazıları kaderlerine razı olup boyunlarını büker, insanlar arasına karışır, işlerini ve yazgılarını paylaşır onların, kendilerine yararlı olmaya bakar, yardımlarına koşar, bu yaşamın boyutlarının genişlemesine katkıda bulunurlar. Yitirdikleri doğadan el çekmeye yanaşmayan diğer bazıları ise onun peşini bırakmaz, bundan böyle bilinçli şekilde tüm istem güçlerini seferber ederek çocukluklarında doğru dürüst ayrımına varmaksızın doğayla aralarında yaşadıkları ilişkiyi yeniden kurmayı denerler. Bu sonuncuların sanatçı kişileri oluşturacaklarını anlamak zor değildir; yazarlar, ressamlar, besteciler ya da mimarlar bunların arasından çıkar, temelde yalnız insanlardır hepsi; doğaya yönelerek ölümsüzlüğü geçiciliğe, alabildiğine derinliklere uzanan yasallığı geçici nedenlere yeğlediklerini gösterir, doğayı kandırıp kendilerine ilgi göstermesini sağlayamadıklarından, kendileri doğayı anlamaya çalışır, onun büyük ilişkiler ağının bir köşesinde yer almayı, doğayla bütünleşmeyi görev bilirler. İşte bu tek tek yalnız kişiler sayesinde bütün insanlık doğaya yaklaşır. İnsan ve doğanın, figür ve dünyanın karşılaşıp birbiriyle buluştuğu ortamı oluşturması, sanatın sonda gelen bir ödevi sayılamayacağı gibi,belki de alabildiğine kendine özgü misyonunu oluşturur. Gerçekten insan ve doğa birbirinden habersiz

yaşar yan yana, resimde, mimaride, senfonide, tek kelimeyle sanatta adeta birbiriyle yüz yüze gelir, kâhince bir doğru'da buluşur, birbirine yaslanıp omuz verir, sanki birbirini bütünleyerek sanat yapıtlarının özündeki o kusursuz birlik ve bütünlüğü sağlarlar.

Bu açıdan bakıldığında, sanki bütün sanatın işlediği tema ve varmayı güttüğü amaç, birey ve evren arasında bir denge durumunun yaratılmasıdır; sanki bir yücelişin gerçekleştiği an, sanatsal-önemli bu an, terazinin iki gözünün denge konumunda bulunduğu andır. Ve gerçekten böyle olduğunu çeşitli sanat yapıtlarını ele alarak kanıtlamak, nasıl bir senfoninin fırtınalı bir günde duyulan sesleri kanımızın uğultusuyla kaynaştırdığını, nasıl bir mimari yapının yarı bizim, yarı bir ormanın modelini oluşturabileceğini göstermek doğrusu hayli ilginçlik taşırdı. Bir portre yapmak, insana bir doğa parçası gözüyle bakmak değil midir? Kendilerini gören kişiyi anlatmak özlemle içleri dolup taşan figürlerden yoksun bir peysaj resmi var mıdır? Figürlerle doğa arasında şaşılacak ilişkiler söz konusudur. Bazen zengin ve verimli bir kontrast ilişkisi içinde yan yana yer alır figürler ve doğa, bazen insan doğadan, bazen doğa insandan kaynaklanıyor gibi görünür, bazen de bir denklik ve kardeşlik havası içinde birbiriyle uzlaşmış, barışık birarada sürdürürler yaşamlarını. Hatta kimi zaman doğa kentleri bir kır görünümüyle donatarak insana, kimi zaman da insan damarlarında Böcklin kanını taşıyan santorlar, deniz kızları ve deniz yaşlılarıyla doğaya yaklaşır. Ama her vakit önemli olan aradaki bu ilişkidir. Özellikle yazınsal yapıtlarda böyledir durum; söz konusu yapıtlar doğadan söz açtıkları zamandır ki, insan ruhu konusunda söyleyecek çok şey bulurlar. Oysa Goya'nın kendisini götürüp koymaktan hoş-

landığı o kıyısız ve boş mekândaki insan hakkında pek derin şeyler bulup söyleyememek umutsuzluğa düşürür kendisini.

Sanat, doğayla ilgilenmeden önce insanı tanıdı. İnsan, doğa önünde duruyor ve onu kapıyordu. Madonna, kucağında oynayan çocukla o sevimli, narin İtalyan kadını doğa önünde dikilmiş duruyor, çok arkalarda bir gökyüzü ve bir arazi parçası Ave Maria'nın başlangıç sözleri gibi birkaç nağmeyle yankılanıyordu. Umbria ve Toskana yörelerine ilişkin resimlerin arka planlarında açılıp uzandığı görülen doğa, tek elle hafifçecik çalınan bir refakat müziğidir, gerçeğin dürtüsü ve uyarısını taşımaz içinde, ağaçların, yolların ve bulutların kopyalarından oluşur, tatlı bir anıyı kendisinde barındıran bir rol oynar sadece. Önemli olan insandır, sanatın asıl temasıdır insan, mücevherlerle süslenip bezenen güzel kadınlar gibi doğanın kırık dökük parçalarıyla süslenip bezenir; doğayı bir bütün olarak görme yeteneği insanlarda henüz gelişmemiştir.

Sonradan daha başkaları çıkmış, kendi soydaşlarını bir yana bırakıp kıra, o büyük, umursamaz ve güçlü doğaya çevirmişlerdir gözlerini. Örneğin, Jacob Ruyadael bu insanlardan biri, çocuklar misali büyükler arasında yaşayan, unutulup yoksulluk içinde ömrünü tamamlayarak bu dünyadan göçüp giden yalnızlardan biriydi. İnsan eski önemini yitirmiş, kendisini aşan, kendisinden sonra da varlığını sürdüren o büyük, yalın, amansız nesneler karşısında geri plana çekilmiştir. Ne var ki, bu durum ressamları insanı tasvirden el çekmeye yöneltmemiş, tersine yeterince titizlik ve özenle davranılıp doğayla ilgilenilmesi, insanın eskisinden daha iyi ve daha doğru şekilde görülerek anlatımını sağlamıştır. İnsan

küçülmüş, dünyanın merkezini oluşturmaktan çıkmıştır; ama beri yandan büyümüş, çünkü doğaya bakan aynı gözlerle insana bakılmaya başlanmış, insan bir ağaçtan daha çok değer taşımasa da yine büyük bir değer kazanmış, çünkü ağacın kendisine verilen değer büyümüştür.

Acaba Rembrandt'ın gizi ve yüceliği de onun insanları doğa parçaları gibi görerek resme geçirmesinden kaynaklanmıyor mu? Rembrandt sabahın özünü ya da akşamın sırrını ele geçirmede başvurduğu ışık ve karanlığı kullanarak resmini yaptığı kişilerin yaşamından söz açıp durmuş, yaşamın kendisi de bu sayede bir dinginlik ve bir görkeme kavuşmuştur. Temalarını Kutsal Kitap'tan alan resimlerinde ve eskizlerinde insanları ağaçlar ve çalılıklar gibi kullanmak için ağaçlardan ne çok el çektiğini görmek bayağı şaşırtır bizi. Yüz Gulden eskizini anımsayalım örneğin. Burada dilenciler ve sakatlar topluluğunun etrafa hayli dal budak salmış çalılıklar gibi duvarlar boyunca süründüğü, İsa'nın ise yıkıntı kenarında tek başına bir ağaç gibi dikildiği görülmez mi? Rembrandt'tan pek çok manzara resmi yoktur elimizde; ama yine de onun bir peysaj ressamı, hatta belki gelmiş geçmiş peysajcıların en güçlüsü, kısaca en büyük ressamlardan biri sayılacağını söyleyebiliriz. Rembrandt portre ressamlığı yapabilmişse, nedeni, insan yüzlerinin derinliğine engin ufku, yüksek, bulutlu ve devingen göğüyle bir ülkenin içine bakar gibi bakabilmiş olmasıdır. Ancak Böcklin'in elinden çıkmış az sayıdaki portrede (özellikle onun kendisini yansıtan portreleri aklıma geliyor burada) nesnelerin Rembrandt'takine benzer biçimde, bir manzara resmi gibi tuvale geçirildiğini görüyoruz. Normalde portre ressamlığı Böcklin'i fazla ilgilendirmemiş,

hatta portre yapmaya karşı içinde bayağı hoşnutsuzluk duymuşsa, nedeni, yüzüne bir peysaj gibi bakabildiği az sayıda kişinin varlığı olmuştur. Doğadaki sınırsız zenginliğin şımarttığı Rembrandt için insan bir sınırlama, bir kısıtlama anlamını taşıyor, Rembrandt'ın yaşamına egemen olan o çığıl çığıl engin duygu akışını aksatıp sekteye uğratmaktaydı. Yapıtlarında insana gereksinim duydu mu, onun yerine çeşitli figürleri geçiriyordu. Ağaçlardan doğup çıkmışa benzeyen yaratıkların Rembrandt'ın resimlerinde yer aldığı görülür, resme geçirdiği deniz gülen bir yaşamla dolup taşar. Doğadaki tüm öğeler (elementler) doğurgan nitelik taşır adeta, insanın ayak atmadığı dünyayı bu elementlerin oğulları ve kızları şenlendirir gibidir. Başka hiçbir ressamda karşılaşmadığımız bir tutkuyla doğayı kavramaya çalışan Böcklin, onu insanlardan ayıran uçurumu görmüş, Leonardo'nun kadını resme geçirişine benzer bir tutumla onu bir giz gibi kendi içinde kapalı, umursamaz, kendimize mal etmeye çalışır çalışmaz elimizden kayıp giden bir gülümsemeyle resme geçirmiştir. Aralarından sadece ikisini alarak diyebiliriz ki, Anselm Feuerbach'ın ve Puvis Chavannes'nin de manzara resimlerinde sessiz, zaman boyunu yoksayan figürlere rastlarız, resimlerin derinliğinden çıkıp gelir bu figürler, adeta bir aynanın arkasında yaşamlarını sürdürürler. İnsandan kaçınma bütün manzara ressamlarında söz konusudur. Manzara ressamlarının en büyüklerinden biri sayılan Thèodore Rousseau figürlerden tümüyle el çekmiştir, öyleyken resimlerinin hiçbirinde bunların eksikliği hissedilmez. Beri yandan, matematiksel açıdan nerdeyse kusursuz dünyasında insan gerçekliğini düpedüz yitirmiştir. Diğer bazı peysajcılar ise, resimlerindeki yolları ve çayırları yürüyen ya da otlayan hayvanlarla

şenlendirme yöntemini seçmişlerdir; inekler görülür bunların resimlerinde örneğin, o geniş boyutlu miskinlikleri resmin yüzeyini masif ve durgun kaplar; koyunlara rastlanır, yünsü sırtlarında akşam göğünün aydınlığını alacakaranlıklar içinden taşıyıp götürür; kuşlar çıkar karşımıza, çevreleri havanın titreşimleriyle sarılmış, ağaçların yüksek tepelerine konarlar. Derken sürülerle birlikte çobanların da resimlerde boy gösterdiğine tanık oluruz. Devcileyin yalnızlıkta ilk insanlardırlar adeta. Bir ağaç gibi sessiz dururlar Millet'nin resimlerinde, o geniş Barbizon ovasında dikine konumda tek varlıklardır. Hiç kımıldamaz, koyunlar arasında gözleri kör biri gibi öylece dikilmiş dururlar, koyunların hiç yabancısı olmadıkları nesnelerdir adeta. Giysileri toprak gibi ağır, rüzgârın, fırtınanın aşındırıp oyduğu bir taş gibi delik deşiktir. Kendilerine özgü dikkate değer bir yaşamları yoktur. Yaşamları, çevrelerini saran ovanın, göğün ve hayvanların yaşamıdır. Bir bellekleri yoktur, çünkü bütün izlenimlerini yağmur oluşturur, rüzgâr oluşturur, öğle vakti ve güneşin batışı oluşturur, bunları da belleklerinde tutmaları gerekmez, çünkü dönüp dolaşıp yeniden karşılarına çıkar hepsi. Ve Millet'nin resimlerindeki bütün figürler de buna benzer, silüetleri gökyüzü karşısında tıpkı ağaçlar gibi dikilmiş durur ya da sürekli esen rüzgârın yana yatırdığı vücutları esmer toprakla kontrast oluşturur. Birinde Thore'ye şöyle yazar Millet: "İsterdim ki, resme geçirdiğim yaratıklar tümüyle kendi durumları içinde kalsın, olduklarından bir başka şey olabilecekleri gibi bir düşünce asla akıllarına gelmesin." Söz konusu yaratıkların içlerinde bulunduğu durum ise çalışmadır. Tamamen belirli, gündelik bir çalışma, denizden esip gelen rüzgârın kumulların kenarındaki üç, beş ağacı biçimlendirmesi gibi

kendilerini biçimlendiren toprak üzerinde sürdürülen bir çalışma. Kendilerine yiyecekleri besini sağlayan bu çalışma onları güçlü bir kök gibi toprağa bağlar, taşlı topraktan zar zor nafakalarını çıkaran dayanıklı, direşken bitkiler gibi bu toprağın malıdırlar. İsimlendirdikleri nesnelerle hiçbir ortak yanı kalmamış dil gibi, kent insanlarının büyük çoğunluğunun davranışları da toprakla her türlü ilişkisini yitirmiştir, adeta boşlukta asılı durur, sağa sola salınır, yerleşip kendilerine yurt tutacakları bir yer edinemezler. Millet'nin resmini yaptığı bütün köylülerde en kısa yoldan toprağa yönelen az sayıda eşsiz ve yalın büyük devinimleri hâlâ gözlemleyebilmekteyiz. Kentlerin gözü yukarıda ve asabi sakini olan insan, duyguları küntleşmiş bu köylülerde kendini soylulanmış hisseder. Hiçbir şeyle uyum içinde bulunmayan kent insanları, köylüleri doğanın daha bir yakınında yaşamlarını sürdüren varlıklar olarak görür, hatta kendileri gibi onlara da aynı ölçüde hoyrat ve ilgisiz davranmasına aldırmayarak doğaya yakınlıklarını korudukları için köylülere kahraman gözüyle bakar, belki zaman zaman, doğayı ve doğanın güzellik diye nitelediğimiz yüce vurdumduymazlığını görmemek için kentlerin kurulmuş olduğu, adeta kocaman aynalarda kendilerini ve insanı yineleyip duran bina denizlerinin yapay doğasıyla avunulduğu sanısına kapılırlar. Millet, nefret etmişti Paris'ten. Dostu Rousseau gibi köyden de çıkıp hep karşıt yöne yönelmek istemişse, belki nedeni, kendi içinde kapalı bir bütün oluşturan ormanın kentteki darlık ve sıkışıklığı hâlâ fazlasıyla anımsatmasından, ulu ağaçların bir tutukevinden kaçar gibi aralarından kaçtığı duvarlar izlenimini kolaylıkla üzerinde uyandırabilmesindendir. Çizdiği figürlere bakarak sanatının yalnızlık ve devinim diye niteleyebileceğimiz

öğeleri, aslında söz konusu figürlerin karşılıkları olan kırsal değerlerdir. Yalnızlığın karşılığı ovadır, devinimin karşılığı ise altında gerçekleştiği gökyüzüdür. Millet de bir peysajcıdır, resimlerinde figürler büyüklüklerini kendilerini sarıp sarmalayan doğadan alır, ayrıca kendilerini çevrelerinden ayıran çizgi sağlar onlara bu büyüklüklerini. Ovadan ve gökyüzünden söz eder Millet'nin resimleri ve Millet bunların her ikisini de resim sanatına mal etmiştir; ne var ki, o devcileyin gökyüzünün dört bir yanından akıp gelen ışığı değil de, çokluk sadece konturu yansıtmada başarı göstermiştir. Konturlar bir büyüklüğü içerir Millet'de, bir sağlamlık, anıtsal bir nitelik taşır, sanatçının yapıtlarında dünya durdukça duracak bir değer oluşturur, ama sıklıkla bir ressamdan çok bir grafikçiyi ya da bir plastik sanatçıyı ele verir.

Burada Segantini'nin Berlin Ulusal Müzesi'nde sergilenen ünlü tablosundaki böğüren inek aklına geliyor insanın. Hayvanın sırtını gökyüzünden ayıran unutulmaz çizgi, Millet'nin resimlerinde karşılaştığımız bir gücü ve açık seçikliği içerir, ama devingenlikten de yoksun olmadığı görülür. Yalnızlık içindeki bu yüce dağ dünyasının saf aydınlığının üzerinde gezindiği bir sazın teli gibi ses verir, titreşir. Segantini, Millet'ye sanıldığından daha çok akraba bir ressamdır. Dağlar, Segantini için insanı yeni ovalara taşıyan basamakları oluşturur; öyle ovalar ki, üzerlerinde Millet'ninki gibi görkemli bir gökyüzü yükselir, ama Millet'dekinden daha aydınlık, daha derin ve daha renkli bir gökyüzüdür bu. Bütün yaşamı boyunca Segantini bu gökyüzünün peşine düşmüş, onu ele geçirir geçirmez de dünyadan göçüp gitmiştir. Kimselerin oturmadığı yaklaşık 3.000 metre yükseklikte son nefesini verirken, doğa sağır bir büyüklükle çetin ölümünün çevre-

sinde yer almış, Segantini'ye karşı da ilgisiz kalmıştır. Ne var ki, anneyle çocuğunun resmini yapıp o ayak atılmamış dünyanın sınırsız parıltısı içine yerleştirdiği zaman, insan yaşamına da, öbür yaşama, doğanın kendisini çevreleyen o yüce yaşamına da aynı derecede yakın bulunmaktaydı.

Alman romantiklerinin doğaya büyük bir sevgiyle yöneldiğini görüyoruz. Ne var ki, bu sevgi Turgenyev'in bir nuvelinde kahramanın bir kıza duyduğu sevgiyi anımsatır bize; kahraman sevdiği kızla ilgili olarak şöyle der: "Yanında oturup da kendisine sırtımı döndüğüm, yani onu düşündüğüm, onu hayalimde canlandırdığım zaman, özellikle de akşam vakitleri, terasta, hepsinden çok hoşlanıyordum Sophia'dan." Belki bu romantik ressamlardan yalnızca biri doğanın yüzüne bakmıştır ve bu da Bülbüllü Çalılık'ın ve Sabah'ın ressamı Hamburg'lu Philipp Otto Runge'dir. Güneşin doğuşunun büyük mucizesini onun gibi ustalıkla resme geçiren biri daha çıkmamıştır. Yukarıda sessiz sedasız, ışıl ışıl yıldızlara yükselen ve giderek büyüyen aydınlık, yeryüzünde ise sabah denilen küçük ve çıplak bir çocuğun içinde yatmakta olduğu, gecenin güçlü ve çiğli derinliğine tıka basa doymuş lahana tarlası. Bu sahne gözle görülmüş, tekrar tekrar görülmüştür. Ressam Runge'nin güneş doğmadan yataktan kalkıp, ruhunda bir beklentinin titreyişi, o görkemli oyunun her sahnesini görmek, başlayacak olan meraklı ve ilginç sürecin hiçbir anını kaçırmamak üzere evden çıktığı pek çok sabahın serinliği duyumsanır resimde. Sabah resmi, heyecanla, coşkuyla yapılmıştır. Sanatçının yaşamında bir işaret taşı oluşturur, doğaya götürecek bir değil, binlerce yeni yolu açar önümüzde. Runge'nin kendisi de bunun farkındaydı. 1842'de yayınlanan "ölüm son-

rası yazıları"nın bir yerinde şöyle der: "... her şey kırsala, doğaya koşuyor, doğanın belirsizliğinde belirli bir şey arıyor. Ne var ki, bizim sanatçılar yeniden geçmişe el atıyor ve yollarını şaşırıp kalıyorlar. Bu yeni sanatta deyim yerindeyse manzara ressamlığında da erişilecek yüksek bir nokta yok mudur? Belki öncekilerden daha da güzel bir nokta?"

Philipp Otto Runge on dokuzuncu yüzyılın başında bu cümleleri yazmıştır; ne var ki, çok daha sonraları "manzara ressamlığı"nın Almanya'da nerdeyse ikinci derecede önemli bir uğraş sayıldığını ve akademilerimizde pek ciddiye alınmadığını görüyoruz. Söz konusu öğretim kurumları, daha Dürer'in huşu dolu bir saflıkla işaret ettiği doğa rekabetinden korkup çekinmekte yerden göğe haklıydılar. Genç sanatçılar yüksek okulların tozlu salonlarından akın akın dışarı atıyor kendini, köylerin peşine düşüyor, görmeye başlıyor, köylülerin ve ağaçların resimlerini çiziyor, bütün bu yaptıklarını daha yarım yüzyıl önce denemiş Fontainebleau üstatlarına övgüler döşeniyorlardı. Hiç değilse bu akımın temelinde içtenlikli bir gereksinim yatmaktaydı, ama bir akımdı nihayet, akademinin aslında kendilerine dar gelmediği pek çok kişiyi de önüne katıp sürüklemişti belki. Beklemek gerekiyordu. O zamanlar kentlerden çıkıp gidenlerden pek çoğu arada geçen zaman içinde bir şey öğrenmeden, hatta temelde bir değişiklik geçirmeden çıktıkları kentlere dönüp geldiler. Bazıları da bir doğa parçasından bir doğa parçasına koşturup durdular, her gittikleri yerde yeni bir şeyler öğrendiler, seçmeci (eklektik) kişilerdi, dünyayı okul yaptılar kendilerine, aralarından kimi tanınıp ünlendi, pek çoğu da silinip gitti sahneden, onları yargılayacak yeni sanatçılar yetişmeye başladı.

Philipp Otto Runge'nin *Sabah* resmini yaptığı aynı yerde, adeta aynı gökyüzü altında ilginç bir yerleşim birimi bulunuyor; okullardan memnun olmayan, kendi kendilerini bulma özlemiyle yanıp tutuşan, yaşamlarını şu ya da bu yoldan kendi ellerine almaya kararlı birkaç genç sanatçı biraraya geldi. Bundan böyle de söz konusu yerden ayrılmadılar hiç, hatta uzun süreli gezilere çıkmaktan geri durdular, kendileri yokken bulundukları yerde olup bitecek güzel şeyleri yaşama fırsatını kaçırmaktan korktular, yeri doldurulamayacak bir guruptu bu örneğin, rasgele gri bir sonbahar gününü ya da fırtınalı gecelerden sonra baharı müştulayan ilk çiçeklerin yerden başlarını çıkarışıydı. Dünyanın önemli olayları silinip gitti gözlerinden, bütün değerlerdeki o büyük değişimi yaşamaya başladılar, onlardan önce Constable'de yaşamıştı aynı şeyi ve Constable bir mektubunda şöyle yazmıştı: "Dünyanın ucu bucağı yoktur, iki gün birbirinin aynı değildir, hatta iki saat bile; dünya yaratıldı yaratılalı birbirinin aynı olan iki ağaç yaprağı görülmemiştir." Bu bilgiye ulaşan kişinin yapacağı şey yeni bir hayata başlamaktır? Böyle birinin arkasında hiçbir şey yoktur, her şey önündedir onun: "Dünya uçsuz bucaksızdır."

Yıllar yılı sabırsızlık ve sıkıntıyla akademi sıralarında oturan bu gençler, Runge'nin yazdığı gibi "doğaya koşmuş, bu belirsizlikte belirli bir şey aramışlardır." Doğa belirlidir, rastlantıya yer yoktur doğada, ağaçtan düşen her yaprak bu düşüşüyle evrenin alabildiğine büyük yasalarından birinin gereğini yerine getirir. Asla duraksamaksızın, kararsızlık göstermeden her an serinkanlı, hiç istifini bozmaksızın sesini duyuran bu yasallık, doğayı genç insanlar için alabildiğine büyük bir yaşantıya dönüştürür. Onların aradıkları da işte budur; çaresizlikleri

içinde bir üstada kavuşmanın özlemini duymuşlarsa, bu üstatla murat ettikleri, gelişim süreçlerine durmadan burnunu sokacak ve kendilerini sarsıp silkerek ruhlarının kristal oluşumunun gerçekleştiği o gizemli saatlere gölge düşürecek biri değil, kendilerine sadece örnek olanak bir kişidir. Bir yaşam görmeyi istiyorlar yani başlarında; başları üstünde, çevrelerinde onları umursamadan yaşanan bir yaşam. Geçmişteki büyük kişiler böyle bir yaşam sürmüş, ama göze görünmekten çıkmışlardır, onları görebilmek için gözleri kapamak gerekir. Ne var ki, genç sanatçılar gözlerini kapamaktan hoşlanmaz, hele ressamlar doğaya çevirirler yüzlerini, doğayı arayarak kendi kendilerini keşfetmeye çalışırlar.

Her yeni kuşağı, doğanın, bir başka yönüyle eğitip geliştirerek etkilediğini görmek doğrusu ilginçtir. Bir kuşak, ormanlarda gezip dolaşarak bir açıklığa ulaşmak için çaba harcar. Bir başka kuşak kendi kendini bulmak için dağlara ve kalelere gereksinim duyar. Ruhumuz babalarımızın ruhundan değişiktir; babalarımızın manzaralarını seyrederek büyüdükleri şatoları ve uçurumları anlamıyor değiliz, ama bu yoldan bizlerin bir yere varması olanaksızdır. Duygularımızın yeni bir nüansla zenginleşmesini sağlamaz bu, düşüncelerimizi bin katına çıkarmaz, içlerinde bir geleceğin düşünülemeyeceği modası biraz geçmiş mekânlarda yaşıyormuşuz gibi hissederiz kendimizi. Babalarımızın kapalı seyahat arabalarında sabırsızlıkla ve sıkıntıdan ölerek önünden geçip gittikleri doğadır bizim aradığımız. Babalarımızın ağızlarını açıp esnedikleri yerlerde, bizler görmek için gözlerimizi açarız, çünkü bizler ova ve gökyüzü burcunda yaşarız. İki sözcüktür bunlar, ama aslında tek bir yaşantıyı içerirler, o da ovadır. Ova büyümemizi, gelişmemizi sağlayan duygu-

dur. Ovayı anlayıp kavrarız, ova bizim için bir örnek değerini taşır, ondaki her şey anlamlıdır bizim için; ufkun kocaman çemberi anlamlı, bir sadelik ve önemle gökyüzü karşısında duran az sayıdaki nesne anlamlıdır. Kararıp aydınlanmasından bir çalıdaki binlerce yapraktan her birinin başka başka söz eder göründüğü, gece indi mi kentlerin, ormanların ve dağların üstündeki o sıkışık ve dar gökyüzünden daha çok yıldızı içinde barındıran gökyüzünün kendisi anlamlıdır ayrıca.

İZLENİMCİLİK
(1898)

Bu yazıda Berlin'deki Keller ve Reiner galerisinde yeni izlenimcilerin açtığı ilk sergiden söz edeceğiz. Bu huzur taşan çerçeveli sanat karşısında seyirciler çaresiz durumda hissediyor kendini, dolayısıyla tiyatro oyunlarının prömiyerlerindekinden daha centilmence bir tutum sergiliyor. Gülmeler, bağırıp çağırmalar, ıslıklar bu ağırbaşlı resimler karşısında, minik seyircileri aşıp geçerek güneşe uzanan bu yabancı, bu derin bakışlar karşısında ne işe yarar?

Resimlerin insanda uyandırdığı ilk duygu: Işık dize getirilmiştir. Çerçeveli tuvalde güneydeki bir yaz gününün olanca görkemi gözler önüne seriliyor. Ve uçsuz bucaksız bir parıltının eşliğinde iniyor akşam. Işık, gelgeç bir gülümseme gibi nesneler üzerinden yuvarlanıp giden o eski ışık değil, tüm kenar, köşeler ardında pusuya yatmış gölgelerden korkular içindeki eski ışık değildir artık. Bu yeni ışık nesnelerin ruhudur, uzun uzun dalgalarıyla kıyılarını döven, bir an parıldadıktan ssnra gerisin geri kendi içine devrilen bir denizdir adeta. İşte size ışığın panteizmi.

Ve panteizmin çıkıp geldiği yer kocaman bir sevgidir, gerçek bir inançtır. Ne zaman insanlar Tanrı karşısında eli açık ve lütufkâr bir davranış sergileseler, söz konu-

su dönemler yaşanmaya başlanır? Ne zaman Tanrı'nın uzak bir gökyüzünde kendine yetecek bir mekân bulabildiğine akıl erdiremeseler, her şeyi tutup armağan etseler ona, gördükleri, duyumsadıkları ve bildikleri her şeyi kendisine buyur ederek onun rahatçacık gerinip uzanmasını ve dinlenmesini sağlamak isteseler başlanır yaşanmaya. Dünyaların üstünde, yükseklerde oturup kalkan Tanrı, beli bükük, zahmetli bir yaşamı sürdürüp duruyor, yeri dar mı dar. Önünde tüm evrenin kapısı açılmaya görsün, binlerce nesnenin geniş yatağına bırakacak kendini, açılıp kapanmamaktan eklemleri yorgun düşmüş kol ve bacaklarını uzatıp düşlere dalacak.

Ne mutlu Tanrı'nın dinlenmeye çekileceği o dönemlere! Ellerinin sessiz devinimleriyle Tanrı'nın dinleneceği yatağı hazırlayanlar, yaratıcı kişilerin sonsuz sevgisinden biraz bir şeyler taşırlar içlerinde, gerçek sanatçılara benzerler.

Bu yüzden yüreklerinde bir panteizmi barındıran sanatçılar, büyüye büyüye kendilerinin hayli üstüne, kendi zamanlarının enikonu üstüne çıkarlar. Resim mi yapıyorlar, bundan çok daha fazlasının üstesinden geleceklerine inanılır hep. 'Eskilerden' pek çoğu karşısında içte uyanan bir duygudur bu. Yeni izlenimciler ilk panteist sanatçılar değildir, Trecento'nun ilkelleri temelden panteist kişilerdi. Ama Tanrıları karanlık, tanrılarının tavırları pitoresk olmaktan uzaktı. Seurat'la onun yanı başındakilere gelince, alabildiğine aydınlık bir Tanrı'yı, ışığın kendisini seçtiler ve aynı söylenceyi (mitos) dile getirdiler tablolarında.

Aslında tüm sanatlar artık onu duyuruyor bize, çünkü günden güne daha yalın araç ve gereçlere başvuruyor, dolayısıyla hepsi de o büyük tek varlığa ulaşmaya

çalışıyorlar, ayrımların birbiriyle uzlaştığı, çok'un sessiz sedasız ve tümüyle içinde eriyip çözüldüğü o tek varlığa. Sonunda hepsi de yüz değil, sadece yedi renkle yetinmek istiyor; yedi renk saftır çünkü, temeldir, prizmadan geçmeden önceki güneştir kısaca. Ve prizmanın kristal yumruğu spektrumun yedi renkli dizginini koyvermesin, bu yedi renk biraraya gelir tekrar ve önceki gibi ışığa dönüşür.

Son yıllardaki tüm akımlar, sanatların alabildiğine yalın ve temel gereçlere yönelmesinden doğup çıkıyor; ne kadar rengârenk görünüm taşısa, ne kadar açılım gösterse de, sonunda her sanat yapıtı başa dönüp ışık olmayı amaçlıyor çünkü.

Yeni izlenimcilerin de çıkıp geldiği yer burasıdır. Pek çok mahrem itirafın zorlamasıyla büyümüş o derin sanatsal gereksinimleri, ister istemez ikinci sırada pek çok teknik sorunun doğmasına yol açmıştı. Sözcükler ele geçirilmişti; artık yapılması gereken, onların nasıl dile getirileceğini ya da yazıya dökületeceğini saptamaktı. Denemeler ve uzlaşmalar sonucunda bir okul dünyaya açtı gözlerini, söz konusu sanatın gramerini ve yazım kılavuzunu oluşturdu. Renk öğretisinin yasaları, bu okulun yasalarıdır. Haklı nedenlerden paleti temiz tutmanın ve ebemkuşağının yedi rengini elden geldiğince kirlenmelerden uzak sade tonlar halinde tuvale aktarmanın zorunluğu anlaşıldıktan sonra, yedi kardeş renk arasındaki ilişkide etkin kuralların, ışınların yayılması, giderek gücünü yitirmesi ve kontrastla ilgili yasaların dikkate alınması kaçınılmazdı. Değişik yer ve günün değişik zamanlarına göre güneş ışığının kırmızıyla sarı arasında ve buna uygun olarak gölgenin de maviyle mor arasında değişeceğinin bilinmesi gerekiyordu. Işıktaki rengin lokal

renk tonuyla asla kaynaşmayarak onunla söyleşiye koyulacağını, ona ters düşeceğini ya da onunla aynı görüşü paylaşacağını, beri yandan boşboğaz yansımaların lokal tonla sürdürülecek söyleşi içine serpiştireceği sözleri de dikkate alacağını göz önünde tutmak zorunluğu başgöstermişti. Bu arada anlaşılmıştı ki, söz konusu söyleşilerin çözümü, seyircinin gözünden küçük küçük renk ögelerinin belli yasalara göre karışımıyla gerçekleşecektir; bir başka türlü söylemek istersek, bu karışımın daha önce tuvalde gerçekleşmesiyle göz daha sonra yapacağı bir işten kurtarılmış olacaktır.

Görülüyor ki, renk değerlerinin seçimi keyfî nitelik taşımamakta, sanatçılar kendilerinden önceki büyüklerin değişik görüşlerle yola çıkıp içlerindeki sezgilere dayanarak uyguladıkları yasaların gereğini kendi yapıtlarında bilinçli olarak yerine getirmektedir. Fizik ve kimya alanında günümüzde sağlanan ilerlemeler sanatın da işine gelmekte, onun plastik bir dile kavuşmasına katkıda bulunmaktadır. Yeni dışavurum biçimindeki istemsellik ve amaca yönelikliğin o dâhiyane körlüğü etkileyip mahvedeceğinden korkmak için neden yoktur. Bir sanatçının söyleyecekleri ne kadar çok olursa, sezgilerle ele geçireceği şeyler de o kadar çok olur. Bilinçli yoldan sağlayacağı bir etkinin gerisinde bekleyen pek çok etki daha vardır ki, ansızın karşısına çıkarak şaşırtır kendisini. Ve eli yüzü düzgün her sanat yapıtında saklı yatan yüzlerce güzellik vardır ki, ortaya çıkışlarında sanatçının istemi hiç rol oynamaz. Belli bir şeyi büyük bir ustalıkla dışa vuran sanatçı, bu davranışıyla o büyük şey için, zorlamalar ya da uğraşıp didinmelerle asla ele geçirilemeyen, kendini ancak armağan olarak sunan o büyük şey için yer açar yalnızca.

Ama sadece işi ciddiye alan kişiler ve yalnızlar içindir armağan. Kalabalıklara götüren ağaçlıklı gezi yolunu değil de, kendi kendilerini götüren o çetin yolu seslerini çıkarmadan yürüyenler içindir.

ÇOCUĞUN YÜZYILI
(1902)

1900 yılının aralık ayında bu isimle Ellen Key'in bir kitabı yayınlandı. Şu sıra Almanca çevirisi de elimizde bulunuyor. Kitap sessiz, etkileyici ve sevimli haliyle üzerinden atlanıp geçilemeyecek bir olay, bir belge niteliğini taşıyor. Yeni başlayan bu yüzyılın akışı içinde dönülüp dolaşılıp söz konusu kitap gündeme gelecek, alıntılar yapılacak içinden, yadsınacak, bir referans kitabı olarak başvurulacak kendisine, karşı çıkılacak, ama hiçbir durumda görmezden gelinemeyecektir. Ayrıca, başka kitaplar için bir maya oluşturacaktır; çünkü öyle kaleme alınmıştır ki, birbirinden değişik yönlerden geliştirilip zenginleştirilebilir içeriği, kaleme alınacak yeni kitaplarla sürdürülebilir. Hatta sanırım bazı kimselerin çıkıp kitapta savunulan görüşlere uygun bir hayatı yaşamaya başlayacaklarını, kitabın böyle bir sonuca yol açacağını ileri sürmekle fazla ileriye gitmiş sayılamam, çünkü gerçeklerle dolup taşan bir kitap bu ve gerçeklerse, ne kadar sürpriz niteliği taşırsa taşısın, insanlar tarafından yaşama geçirilmek için ayak direrler.

Ellen Key, daha kadın sorununa ilk katkısı olan *Kötüye Kullanılan Kadın Gücü* broşürüyle öne çıktığı zaman, ileride hangi yolu izleyeceği sezilmekteydi. Tandanslı bir tek yanlılıkla kendi cinsiyetindekilerin yeni is-

teklerini temsil edip savunacak bir feminist sayılamayacağı açıktı. Uzağı gören çağdaş bir insan söz konusuydu ve feminizmi gerilerde bırakmıştı bu insan, dolayısıyla başkalarının hâlâ kör bir yobazlıkla dolu dizgin yollarına devam ettikleri bir dönemde feminizmin içine düştüğü yanlışları ve tehlikeleri görmüştü. Kadınların elde etmeye çalıştığı erkeklerle tam eşitlik yerine, annelik olayı dikkate alınarak kadınların durumlarında bazı hafifletici koşullara yer veren ve onlara istisnai bazı haklar tanıyan *Kadın Koruma Yasası,* 1909 yılında Londra'da düzenlenen kadın kongresinde erkeklerle tam eşitliğin sağlanmasını tek doğru yol gören kadınlarca eleştirilmiş, söz konusu yasaya karşı çıkılmıştır. Ellen Key bu kadınlar arasında yer almıyordu; ileriyi gören biri olduğundan, kadına annelik için seçilmiş bir varlık gözüyle bakmıştı hep; ona göre, etkinliğini en başta gelen, hepsinden önemli sayılan ödeviyle uyum içinde yürütmesi, kadının yaşamını bir güzellik ve ahenkle donatacaktı. Daha *Kötüye Kullanılmış Kadın Gücü* kitabında kadını koruyucu kanatları altına alan Ellen Key, bu davranışıyla onun belki günün birinde dünyaya getireceği çocuğu korumak istemiştir. Çocuğun avukatlığına ve havariliğine soyunmuştur Ellen Key. İçinde yaşadığı çağdan memnun değildir, umudunu geleceği simgeleyen çocuğa bağlamıştır ve bu geleceğin büyük, mutlu bir gelecek olmasını ister, dolayısıyla topluma yeni bir biçim vermek için çalışanlarla aynı paralelde buluşur. Ne var ki, Ellen Key günümüzde erişkinler arasında egemenliğini sürdüren koşullarda reformlara başvurularak gerçek bir ilerleme sağlanabileceğini olanaksız görmekteydi. Çocuklar ilerlemenin kendisidir ve Ellen Key'in kitabında dönüp dolaşıp insanlara öğretmeyi amaçladığı, söylemek ve öğüt-

lemek istediği şey şudur: Çocuğa güvenin! Kitabın olağanüstülüğü, suçlamaya ve yakınmaya yer vermemesidir, eğitim konusunda pek çok hata işleyen günümüz anne ve babalarından yüz çevirip adeta çocuğa hakkını teslim edecek geleceğin eğiticilerine yönelmemesidir. Çocuğun hakkından söz açar Ellen Key'in kitabı ve kitapta birden açığa vurulur ki, kadının yüzyıllar boyu sürmüş köleliğinden kurtulmasından sonra ilk yapılacak şey, çocuklara özgürlüklerini vermektir. Kadınlar erişkin insanlar olarak kendi haklarını kendileri ele geçirebilir. Erişkinler karşısında boyunları kıldan ince çocukların hakkı ise bilge anne ve babalarla eğiticiler tarafından verilmeli ve koruma altına alınmalı, özgür çocuklar yaratmak bu yüzyılın en yüce misyonu olmalıdır. Çocukların köleliği ağır ve korkunç bir köleliktir; doğumlarıyla başlar bu kölelik, sonunda onların da erişkinler arasına karışmaları, anne ve baba olmaları, bir başka söyleyişle yeni çocukları baskılayan kimselere dönüşmeleriyle sona erer. Günümüzdeki koşullar dikkate alındı mı şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, gerek iyi, gerek kötü anne ve babalar, gerek iyi, gerek kötü okullar çocuk karşısında haksız konumdadır. Çocuğu düpedüz tanımazlıktan gelir, yanlış bir varsayımdan yola çıkarlar; pek yüce kişilerin çocuğa kendilerine eşit ve eşdeğer varlıklar gözüyle bakmaya çalıştıklarını görmeyerek, çocuklar karşısında üstünlük duygusuyla davranan erişkinlerin varsayımından yola koyulurlar. İsa söylememiş midir, "Çocuklar gibi olmazsanız..." diye. Ama ne yazık ki, çocuklar çocuk olarak var olamazlar. İyi niyetli anne ve babalar tarafından bile bin türlü kısıtlamalar getirilir var olma haklarına. "Uslu" oldular mı kedi yavrusu davranışı görür, "yaramazlık" yaptılar mı kendilerine cani gibi dav-

ranılır, asla insan yerine konmazlar. Çocuklarına ilk günden başlayarak yeni bir kişiliğin sahibi gözüyle bakıp bu kişiliğe saygı gösteren bir anne ve baba henüz çıkmamıştır, oysa dünyaya gelen her çocuk böyle bir kişiliği tohum halinde kendisinde taşır. En iyi anne ve babalar 'çocuklarını adam yapmaya' çalışır, bu tutumlarıyla nasıl bir yaşam suçu işlediklerini sezmezler; oysa adam yapılmak değil, öncelikle bakılıp beslenmek ister çocuk. Çağın en çok özlemini çektiği şey, zamanımızdakine benzemeyen yeni, büyük kişiliklerin varlığıdır, çünkü gelecek hep onlarla beraber olmuştur. Ne var ki, çocukta kişilik denen şey kendini açığa vurmasın, aşağılama ya da küçümsemeyle karşılık görür, bazen de alayla karşılanır. Sanki kendilerine özgü hiçbir şeye sahip değillermiş gibi davranılır çocuklara, onları besleyip yaşatan engin zenginlikler değersiz kılınıp kendilerine beylik nesneler sunulur. Erişkinlere karşı artık öyle davranılmasa bile, çocuklara karşı hoşgörüsüzlük ve sabırsızlıkla davranılır. Büyüklere tanınan kendine özgü bir görüş sahibi olma hakkı esirgenir çocuklardan. Günümüzdeki durumuyla bütün eğitim çocukla arkası gelmeyen bir savaştan oluşur ve bu savaşta sonunda iki taraf da en aşağılık çarelere başvurur. Okula gelince, okul anne ve babaların başlattıkları şeyi sürdürür sadece. Kişiliğe karşı sistemli bir savaştır bu, bireyi hor görür, istek ve özlemlerini ayak altı eder, onu baskılayıp kitle düzeyine indirgemeyi kendine görev bilir. Bütün büyük insanların yaşamöykülerini okuyunuz, ne olmuşlarsa her zaman okul sayesinde değil, okula *karşın* olmuşlardır. Büyük düşünceler okulda tüm canlılığını yitirmiş, soyut ve sıkıcı düşüncelere dönüşmüş, çünkü içlerine eğitim ve öğretim gibi bir amaç monte edilmeye çalışılmıştır. 'Genel kül-

tür' denen şey dengesiz biçimde büyümüş, kişisellik dışı nitelik kazanmış bilgi stokundan başka bir şey değildir, bir ansiklopedi kadar ölü, onun kadar içsel bir tutarlılıktan yoksundur. Çocuğa istediği şey değil, onu hiç ilgilendirmeyecek belli bir miktarda hazır bilgi sunulur. Bütün bir yıl süren okul döneminde çocuğun kendisini, çocuğun gereksinimlerini, sıkıntı ve umutlarını tek bir kez dile getirmesine fırsat verilmez; sadece belli söz ve formüllerle ilgili bir reprodüksiyon makinesi olarak kullanılan çocuk, sınavların işkence çarkına gerilerek belli söz ve formülleri yinelemek zorunda bırakılır. Yıllar bu arada gelip gider, falan ya da filan insanın nedir gereksindiği, hâlâ sorup eden çıkmaz. Okulun ölçüsüz söz kalabalığı kül yağmuru gibi genç ruhların üzerine yağar, altında gömer onları. Genç insanların istemleri bozguna uğratılır ve gençler nihayet okulu bitirdiklerinde, başlangıçta neyi amaçladıklarını bilemez duruma düşerler? Büyük çoğunluğu, yaşam karşısında her türlü hazırlıktan yoksun, çaresizlik içinde dikilip kalır. Gerçeğe tümüyle yabancılaşmış, kişilik sahibi kimselere değil, makinelere gereksinim gösteren mesleklerden rasgele birini seçerler. Sınavlar verilmiş, okuldaki 'eğitim ve öğretim' amaca ulaşmıştır; çocuklar bundan böyle öğrendiklerini unutmaya başlayabilirler ve bu unutma ilerideki yaşamlarını doldurur tümüyle. İçinde hâlâ biraz çocukluğun, biraz zenginliğin ve bir türlü baskılanamayan az buçuk kişiliğin varlığını sürdürdüğü birileri kalmışsa, okulun ve okulda gördüğü eğitim ve öğrenimin ıssız ve çorak toprağında o ağır ve bunaltıcı dönüş yolunu tutar, yeni bir başlangıca, kendine özgü yeni bir yaşamın başlangıcına, geç kalmış ve mahzun, ulaşmaya çalışır. Bu noktada çarçur edilmiş bir insan gücünden söz açabiliriz ve o

acılı dönüş yolculuklarında heba edilen güç belki de en iyilerin gücüdür.

Ellen Key genç insanların gelişimini engelleyen, onları doğru yollarından saptıran, alabildiğine kişisel istemlerini köreltmeyi başarıp birbirinden değişik yüzlerce sabırsız gücü kendisinden yeni bir şey beklenemeyecek ilgisiz bir miskinliğe dönüştüren okulun ne kadar haksız bir tutum izlediğini kızmadan, yantutmaksızın gözler önüne serer. İşlenen tüm yanlışlara parmak basar, genel okulların herkes için geçerli genel bir eğitim ve öğretimle yetinmeleri gerektiğini, bunun da son derece az bir şey olacağını belirtir. Ellen Key'e göre, okulun yapması gereken, her öğrencinin özgür olarak düşünmesini, çalışma ve öğrenmesini sağlayacak gücü onlara kazandırmaktır, bundan daha ileriye gitmesi savunulamaz. İçlerinden birini incitmeden bir topluluktaki insanlar karşısında dile getirilebilecek pek az doğru vardır; işte bu doğruların öğretimini yapmak okulun görevi olmalı, okul her şeyden önce sınıfları değil, tek tek öğrencileri dikkate alacak gibi davranmalıdır. Yaşam, ölüm ve yazgı da nihayet tek kişiler için vardır; yeniden dirilip belini doğrultmak istiyorsa, okulun bütün bu saydıklarımızla, bütün bu büyük ve gerçek olaylarla ilişki içinde olması gerekmektedir.

Ellen Key bu bağlamda, özellikle İngiltere'deki reform girişimlerine değinmeyi de ihmal etmez ve ilgili konuda bize aktardığı düşünceleri okumak doğrusu son derece ilginçtir.

Beri yandan, Ellen Key şunu çok iyi sezmiştir ki, yanlış varsayımlar üzerine kurulup düpedüz çıkmaza girmiş, istenen başarıyı sağlayamamış eğitim yöntemi reformlarla ayağa kaldırılamaz. Söz konusu eğitim yönteminin üzerine bir çizgi çekip işe baştan başlamak zorun-

ludur. Yapılması gereken, çocuğa ilişkin pek fazla bir şey bilmeyen erişkinlerin görüş açısından değil, çocuğun kendisinden yola koyulmaktır. Çocuğun yaşamını haklı ve bağımsız bir yaşam olarak kabullenip buna saygı göstermektir. O zaman kendiliğinden bir başka okul, sınavlardan ve yarışmalardan arındırılmış bir okul hayata gözlerini açacak, yaşamı gözden uzak tutmayarak hep o doğrultuda etkinlik gösterecektir. Böyle bir okul yararlı biricik okul, öğrencileri engellemeyip kendilerine yardım elini uzatan, öğrencilerin kişiliklerini daha tohum halindeyken boğup atmayarak her öğrenciye varlığının en içsel isteklerini gerçekleştirme olanağını sağlayan tek okul olacaktır.

Ellen Key ilginç ve canlı kitabının pek çok yerinde çocukla sanatçıyı aynı kefeye koyar. Sanat akademilerinin sanatçılar yetiştirecekken onların canına okuduğu, sanatçının gelişimini hazırlayan normal ve alabildiğine elverişli koşulun, sanatçı kişiliğinin akademilerin düşünce ve görüşlerinin bozguncu etkisinden uzakta çiçeklenip yeşermesiyle sağlanabileceğine de, Ellen Key 'düşlerinde yaşattığı' okulu destekleyici bir gerçek olarak başvurabilirdi. Günümüzde pek çok yazar şimdiden böyle yetişmekte, ancak kendi yollarını izleyerek güç ve beceri sahibi olmaktadır. Nasıl akademilerdeki sıkıcı öğrenimin döneminin ardından, söz konusu sanatçılarla yeni ve diri bir dönem başlıyor görünüyorsa, okulun korkunçlukları olmasın yeter ki, çocuklar da yaşamın parlak bir dönemine ayak atacaklardır. Ellen Key, bu dönemin pek yakın olmadığını bilecek kadar deneyimlidir. Bir reform önerisi yerine "yeni bir okul düşünü" ortaya atmış, sözlerini yantutmazlık ve ılımlılıkla, tasarılarını ise düşlerin diri ve somut gerçekliğiyle donatmıştır. Ve gerçekten bu şaşıla-

cak derecede olgun ve adil kadının yaşamının ilk günlerinde kurduğu düşün son günlerinde gerçekleşmesi durumunda, bu yüzyıl, geçmiş ve gelecek yüzyılların en büyüklerinden biri niteliğine kavuşacaktır. Belki günün birinde bu yüzyılın insanları, söz konusu düşün gerçekleşmesinde ne ölçüde çaba harcadıklarına bakarak değerlendirilecektir. Ellen Key'in kitabı izlenecek yeni yolda atılmış ilk adımdır. Çocukların henüz imdadına koşamayacaktır bu kitap, ama şimdilerde yetişen gençler arasında yeni eğiticilerin, yeni anne ve babaların oluşturulmasına katkıda bulunacaktır. Ve her şeyden önce yapılması gereken budur.

MODERN ŞİİR*

(5 Mart 1898'de Prag'da Yapılan Konuşma)

Konuşmama başlamadan önce hoşgörülü ve sabırlı olmanızı rica edeceğim sizlerden. Tam bir saat boyu şiirler üzerine söylenecek sözlere kulak vermenizin az şey sayılamayacağının tamamen bilincindeyim. Böyle bir konuşmanın yapılacağı gazetelerde yer almayıp tatsız bir kesinlikle saptanmamış olaydı, sizinle hiç durmayıp kimseye belli etmeden şöyle daha canlı bir konu bulur, örneğin Zola ya da Prof. Schenk ya da bir başkası üzerinde söyleşir, ancak salondan çıkarken lirik bir esenliğe kavuşmuş yüzler takınıp dışarıdakileri şiir üzerinde konuştuğumuza inandırırdık. Bu yüzden, duruma pek üzüldüğümü belirterek hoşgörünüze ve sabrınıza sığınmama lütfen izin veriniz. Beri yandan, içinizi ferahlatmak için hemen belirteyim ki, sizi sıkacak bir şeyle karşılaşmayacaksınız konuşmamda ve sizlerin doğrusu şu ana kadar lirik gözüyle baktığınız şeyden fazla söz açmayacağım. Size anlatacaklarım çok daha değişik şeyler olacaktır. Bunları dile getirirken bazılarını sert bir vurgulamayla açığa vurursam, gençliğime veriniz lütfen; bazen de dün'e karşı haksızlık ediyor gibi görünürsem, o zaman da yine beni bağışlamanızı isteyeceğim, çünkü bir büyük Yeni ile

* Sadece bir bölümü çevrildi (Ç.N.).

dolu içim, bu yeni konusunda size bazı yüce ve görkemli şeyleri açıklamadan duramayacağım.

Evet, konumuz *ultra modern* şiir olacak böylece.

Dinleyiniz şimdi: Bireyin geçici olayların seli altında kendini bulmak için çaba harcamaya başlamasından, günün gürültü patırtısı ortasında kendi varlığının alabildiğine derin yalnızlıklarına kulak kabartmaya koyulmasından beri vardır modern şiir. Bunun da başlangıç tarihi yaklaşık – korkup irkilmeyiniz lütfen – 1292 yılı, Dante'nin ilk körpe sevgisinin öyküsünü *Vitae Nuova*'da anlattığı büyük Rönesans'ın hazırlık dönemine rastlayan yıldır.

Soyağaçlarına düşkün olanlar, *Divina Comedia*'nın yazarını rahatlıkla bizim genç şair kuşağının ilk atası diye görerek bu kuşağın kökü eskilere uzanan soylu bir aileden geldiğini açıklayabilir. Soyağacına düşkün olmayanlara ise şunu kesinlikle söyleyebilirim ki, o yüce Floransalı örneği her yaratıcı kişi için atasız bir ilk kişi olmak güvencesini oluşturur, yeter ki kendi varlığının derinliklerine dikkatle kulak verip henüz o dile getirilmemiş'in, kendisiyle başlayan yeni'nin sesini işitebilsin. Ancak okullarda edinilmiş alışkanlıklardan el çekerek, başkalarının duygularını paylaşımları geride bırakarak kendi doğasının alabildiğine derin kuyusuna uzanan tek kişilerdir ki, sanatla yakın ve mahrem bir ilişkiyi kurabilirler aralarında: *Sanatçı olurlar.* Sanatçı olmanın biricik ölçütüdür bu. Geri kalan şeyler, sanatçının fırçayla çalışması, çalışırken kalem ya da keski kullanması kişisel alışkanlık kapsamına girer, tek kişiler ve çevreleri için örneğin sigara içmek ya da başparmağını döndürmek gibi umursanmayacak ya da rahatsız edici nitelik taşırlar. Söz konusu alanlarda da yadsınamayacak bir beceriyle donatılmış ki-

şiler eksik değildir. Ancak ben, tüm ustalıklarına karşın bu kişilerin gerek kitlelerin içlerindeki belirsiz dürtünün, gerek yalnız kişilerin gönüllerindeki o sevgiyle dolup taşan aydınlık güvenin özlediği büyük gelişim sürecine istenen katkıyı yapacaklarına pek inanmıyorum. Çünkü unutmayınız ki, sanat bir amaç değil, bir yoldur. Böyle olmadı mı ressam son amacını dünyayı renklerle bezemekte, müzisyen son misyonunu seslerden tını sarayları kurmakta görecektir; öyle saraylar ki, evrendeki uyumu, o *eşsiz büyük düzeni,* ortaya koyacağı yetersiz minyatür yapıtlarla bozup çıkar ve bu düzene öykünmekten başka bir anlam taşımaz. Sanatın misyonunun dış dünyayı ister idealize ederek, ister aslına elden geldiğince uygun biçimde yinelemek olduğu görüşü, bu talihsiz görüş ikide bir duyurmaktadır sesini. Böyle bir batıl inancın uyanmasına yol açan zamanımız, beri yandan dönüp dolaşıp sanatçının etkinliğiyle yaşam arasındaki sözde uçurumu yaratıp ortaya koymaktadır. Böyle davranması, onu ister istemez hatasının kaçınılmaz sonuçlarıyla yüz yüze getirecektir. Gerçekten, çağın sandığı gibi bir misyonları olsaydı, sanatçıların çocuklardan kalır yeri olmaz ya da başkaları silah kuşanmış ortada dolaşırken, kendileri iskambillerden evler yapan ya da aptalca gülümsemeleri renkli cam kürelerin parlak yüzeylerinde yansıyan budalalardan geri kalmazlardı. Aralarında aklı başında, olgun tek bir kişi olsa, korkarak gizlendiği delikten kırbaçlanarak, bin bir aşağılamayla çıkarılırdı sanıyorum.

Büyük yaşam yolunda sanatçıları dışlanmış kişiler olarak bağrına basan bu moda görüş, sanatı en aşağılayıcı anlamda bir heveskârlıkla karıştırdığından, aslında onlara hiç zarar vermemesi gerekirdi. Gelgelelim, böyle hatalı bir görüşten kaynaklanıp gerçek sanatın içerlerine

kadar uzanan ve burada birtakım zararlara değilse de gecikmelere yol açan tepkesel davranışlar bulunmaktadır. Bir örnek: ne zaman yüzünden maskesi sözde alaşağı edilip çocuksu bir lüksten başka şey olmadığı sonucuna varılsa, sanat istem dışı bir çabuklukla davranıp yaşamla yakın ve zorunlu ilişkisini göz önüne sermeye çalışır; bir telaşla günlük yaşamın en dikkate çarpan olaylarına sarılır, bir savaşı, bir kralı ululayıp yüceltir, daha daha partilerin politik ya da sosyal küçük çıkarlarına hizmet etmeye koyulur, kısacası güdümlü niteliğe bürünür. Ama varoluşuna yine haklı ve – özgürce davranıp kullanacağımız birsözcükle – yararlı gözüyle bakılmaya başlanır başlanmaz, her zamankinden az sanat durumuna indirgenir. Çünkü günün geçici ve önemsiz olaylarına ateş püskürerek ya da alkış tutarak eşlik eden bir sanat istediği kadar vatanseverlikle dolup taşsın, eğitici ve kültürel değeri kuşkusuz küçümsenmeyecek şiirli ya da resimli bir gazeteciliğe dönüşür, ama *sanat* olmaktan çıkar. Ezgilere düşkün Almanya'da bir dönem yaşanmış, özellikle şiir bu eğitici ve kültürel rolü üstlenmiştir. Söz konusu dönemin ezgi albümleri bugün edebiyat tarihiyle uğraşanlardan çok, sosyal politika ve kültür tarihiyle uğraşanlar için ilginç nitelik taşımaktadır. Ne var ki, o dönemden bu yana Almanlarla şairlerinin şiirleri arasındaki uçurum yeniden derinleşmiş ve sonunda süreğenlik kazanmıştır. Zaman zaman bir oyun ya da roman yazarına az buçuk bir varoluş hakkı tanımak lütfunda bulunacaklar çıksa da, şaire genellikle bazen komik, bazen antika, ama her vakit fazladan bir kişi gözüyle bakılmaktadır. Öyle bir kişi ki, şiir yazmasının nedeni şiir yazmayı gereksinmesidir. Bu yakında Westfalyalı bir baronun ve bir stajyer öğretmenin şikâyeti üzerine Richarda Dehmel'in *Kadın ve Dünya*

isimli kitabından bir sayfanın çıkartılması yetkili makamlarca uygun görülmüş, böylelikle Alman okuyucu topluluğuna fena halde haksızlık yapılmıştır. Çünkü söz konusu topluluk bir şiir sanatına sahip olduğunu çoktan unutmuş bulunuyor, dolayısıyla kitaptan çıkarılan tek sayfa kendisi için asla tehlike oluşturamaz ya da ahlakını bozamazdı.

İnanmayacaksınız ama, bizim şiirimiz zorla içine itildiği yalnızlık yıllarını alçalmadan, günün modasını benimseyeyim demeden göğüsleyebilmiştir; ben de işte buradayım şimdi size şiirimiz yaşıyor demek için. Ayrıca, bir şeyi daha saklayıp gizlemeden söyleyeyim: Şiirimiz sağlıklıdır, gelişmiştir ve güçlüdür.

Dolayısıyla, bana öyle geliyor ki, burada sizlere ve sizlerin şahsında Alman okuyucu topluluğuna şiire karşı gösterdiği sürekli ve süreğen ilgisizlik için ister istemez teşekkür etmem gerekiyor. Çünkü bu ilgisizlik, gözden uzak kalmış şiir alanında tüm sanatlardaki özün alabildiğine saflıkla varlığını korumasını sağladığı gibi, söz konusu ilgisizlik dolayısıyla Yeni, Tatbiki Sanatlar aracılığıyla el altından yanınıza sokulan Yeni, hayata gözlerini açmış bulunuyor. Bu yeninin büyük kitlenin davranışında yol açtığı sakıncalar büyütülecek gibi olmayıp, isimlerini yeterince çığırtkan bulmayan birkaç gencin kimselere duyuramayacakları iyi şiirler yazmayı bırakıp kötü oyunlar ve öyküler kaleme almalarından ileriye gitmemiştir.

Daha önce belirttiğim gibi, sanatın doğası, şiir türü içinde o denli saf ve yapmacıklıktan uzak biçimde varlığını korumuştur ki, sanatın, yeni sanatın tanımını doğrudan doğruya şiirden alıp getireceğim. Ve çok rica ederim, en azından bu konuşma süresince lütfen kabul buyurun

bu tanımı, çünkü söz konusu tanım olmaksızın bundan böyle söyleyeceklerimin hiçbir geçerliği kalmayacaktır.

Bana göre sanat, tek kişilerin dar ve karanlık mekânlar üzerinden en küçüğünden en büyüğüne kadar tüm nesnelerle iletişim kurmaya çalışması, bu tür sürekli diyaloglarla yaşamın çığırtkanlıktan uzak en son kaynaklarına yaklaşmasıdır. Nesnelerdeki gizler, tek kişilerin alabildiğine derinliklerinde saklı yatan duygularıyla kaynaşır ve sanki onların kendi özlemleriymiş gibi seslerini yükseltirler. Bu içtenlikli itirafların zengin dili de güzelliktir.

Yani görüyorsunuz ki, sanatçının yaşamdan dışlanmış biri olmaması bir yana, tersine sanat normalden daha devingen, alçakgönüllülükten daha uzak bir yaşam biçimi oluşturur, sanatçı yakarış dolu sorularıyla en suskun nesnelerin yanına sokulmaya çalışır, alacağı hiçbir yanıtla yetinmeyerek boyuna daha ilerilere uzanmaktan kendini alıkoyamaz. Sanatların tümü güzellik dilinin deyimleriyse eğer, alabildiğine ince duygu dışavurumlarıyla hepsinden daha açık karşılaşılacak yer, duyguları kendisine konu yapan şiir sanatıdır kuşkusuz. Ne var ki, ister akşama kucak açan hava, ister baharı kucaklayan kır olsun, bana öyle geliyor ki, şiire konu seçilen bu duygunun ne akşamla, ne çiçekli gündüzle bir alıp vereceği yoktur, yalnızca bunları fırsat bilip sanatçı ruhundan koparak özgür duruma geçen çok daha ince, çok daha kişisel itirafların dile getirilmesi için bir bahaneden başka şey değildir. Dolayısıyla, bana inanınız ki, zamanımızın alabildiğine derin, alabildiğine gizli umutlarına kulak verebileceğimiz bir yer varsa, o da şiirdir; çünkü özellikle şiirde diğer sanatların hepsinden çok *bahane olarak sanat*'ın gerisinde *amaç olarak sanat* bütün saflığıyla

kendini açığa vurur. Böyle bir şey gerçekleşebiliyorsa, nedeni, her zaman bir bahane gözüyle baktığım konunun diğer bütün sanatlardan çok daha saydamlık, devingenlik ve değişkenlikle şiirde yer almasıdır. Ressamda örneğin kır resim konusu olarak, yani ressamın ruhunun alabildiğine derinliklerinde yatan kimi duyguların dışavurumu için bir bahane olarak kendini açığa vurmasına karşın, şairde ruhunun alacakaranlığından kopup gelen tek tek özel hislerin içerisine yansıtıldığı geniş ve soluk bir kır duygusu söz konusudur. Ne var ki, kesinlikle belli bazı araçlardan yararlanarak resimlerini yaratan ressam konu olarak seçtiği kıra bağımlıdır, yani kırın sunduğu, bu kırla sınırlı mekân içine tüm itiraflarını yerleştirecektir. Oysa şairde öyle olabilir ki, başlangıçtaki duygu alanı sonradan gelip eklenen tek tek duyguların aşırı bolluğu ve gücü altında kalır, örtülür üzeri, değişikliğe uğrar; örneğin, o alabildiğine narin ve derunî kır duygusu bir akşam atmosferine ya da denizle ilgili genel bir duyguya dönüşür; kabaca söylemek istersek, bunu natürmort bir resme başlayan, ama çalışma ilerledikçe natürmorttan peysaja geçen, en sonunda da dışavurumcu bir portreyi tuvale oturtan bir ressamın davranışına benzetebiliriz. Böyle bir şeyle ressamlarda karşılaşmak hayli gülünç kaçar, ama bildiğim kadarıyla ressamlar söz konusu durumu yaşamamışlardır. Buradan yola koyularak resmin çerçevesinde eklemelere yer verilmesini giderek büyüyen bir gereksinim olarak görmekteyim, yaratı sürecinde bir başka motifle ilgili olarak duyulan eğilim ve gereksinimler en azından sanatsal kısaltmalarla not edilebilirdi. Çünkü asıl önemli şey, konusun kendisi değil, sözü geçen gereksinimlerin derinlerde saklı nedenleri, yani kişinin özel duyguları olduğundan, bunla-

rın da hakkını teslim edilip konunun sınırları dışında bir yerde kendilerini açığa vurmalarının sağlanması zorunludur. Ludwig von Hoffmann ya da Fidus gibi ressam-şairlerin herkesten çok bu görüşü benimsemeleri, ikide bir sanatlarının aceleci ve inatçı avadanlığıyla çelişkiye düşmeleri dikkate değer bir noktadır.

Ama şimdi bu eli açıklığa tamamen izin veren, içinde konunun el altından sürekli değişip durduğu ve bu değişkenliğin sınır tanımadığı bir sanatın üstün yanlarını görmemiz, ne çok kişisel itirafın bir tek yapıtın, bir tek şiirin mekânında seslerini duyurabileceğine karar vermemiz gerekiyor. Böyle bir şiirde arka plandaki duygu bir Laterna Magica'nın gözler önünden kayıp giden görüntülerine benzetilebilir; söz konusu benzetmede o içsel duygu itirafları görüntülere eşlik eden müziğin yerini tutacaktır. Ne var ki, böyle bir karşılaştırmada ancak hayli yüzeysel bir doğruluk payı vardır; ses ve görüntü arasındaki o gizli, derin ve nedensel ilişki, her ikisinin birbirini ateşlemesi, birbirini armağanlara boğması hiçbir kıyaslamaya başvurularak açıklanacak ya da kanıtlanacak gibi değildir.

Şiirin o büyük, belki de alabildiğine güçlü öneminin, şaire kendisi ve kendisinin dünyayla ilişkisi üzerine sınırsız itirafları açığa vurmasını sağlamasından kaynaklandığını, ancak itiraf edeceği şeyi olduğunu hisseden bir dönem tarafından anlaşılabilecektir. Bu da çeşitli çağların ne ortaları, ne de sonlarıdır. Çünkü ortalar bir yandan fazla rahattır, beri yandan anlatacağı pek çok şey olamayacak kadar fazla aktiftir. Çağların sonları ise fazlasıyla yaşlı, üstelik fazlasıyla yorgundur. İtiraf edeceği bir şeyi olan sadece başlangıçlardır; ancak başlangıçlardır ki kendilerini içtenlikle, yalan dolana kaçmadan ele verecek

güveni besler ruhlarında; ne durumda olduklarını içtenlikle, aldatmacaya başvurmadan açığa vuracak güvenle donatılmışlardır. Dante büyük Rönesans'ın eşiğinde yaşamış bir sanatçıdır, sözü edilen zengin genç sanatçı kuşağının yüzlerce duyu bakımından yeni bir dönemin eşiğinde ne kadar güzel ve güçlü bir şekilde beklediğini, gelecekteki hedeflerin sezgilerinin, tıpkı *Divina Comedia*'nın kâhince sözlerinde Cinqoecentonun şahane günlerinin önceden sezinlenmesi gibi büyük bir güçle şiirlerinde yankılandığını sizlerin hepinizin de duyumsamanızı isterdim.

Lirizmin böyle bir anlam taşıdığını yenilerden ilk kez kimin farkında olarak ya da olmayarak kanıtladığını bilmiyorum. Ancak, bildiğim bir şey varsa, günümüzde bütün yeni şairler lirizmin böyle bir misyon taşıdığının bilincindedir ve kendilerini yeni bir dönemi müjdeleyen ilk sesler olarak görmektedir; bu da başkalarından daha iyimser olmalarından değil, sanatları sayesinde yaşamda seslerini fazla çıkarmayıp kulak kabartarak dinleyen birkonumu ellerinde bulundurmalarından ve yaşam fırtınaları içinden bayram çanlarının uzaklardan yankılanışını çağdaşlarından daha önce işitmelerinden kaynaklanıyor. Nasıl ki etkisini belli bir yerde göstermeden en küçük bir elektrik yükünün varlığı altın elektroskopunun soyutlanmış yapraklarında kanıtlanabiliyorsa, yeni çağın soluğu da kalabalığın bunu duyumsamasından önce bazı soyutlanmış, yalnız insanların varlıklarının derinliklerinden sesini duyuyor. Ve kitle söz konusu soluğu algıladıktan sonra da ona karşı düşmanca ve yadsıyan bir tutum takınırken, yalnız insan çoktan ilk vahiyleri karşılamaya hazır bekler özlemle ve konuşmasına izin verilirse söz konusu vahiylerin sadık ve güvenilir bir müjdecisi olabilir.

Yeni çağı haber veren belirtileri algılayıp tanımak sadece sanatçılara vergi değildir, din adamları ve politikacılar da onların sesine kulak kabartıp işitebilir pekâla. Gelgelelim, söz konusu kişiler işitecekleri çağrıyı bir kez kolaylıkla yanlış yorumlayabilir; ikincisi çağrıdaki çığırtkanlıktan uzak niyeti layık olduğu gibi dile getirebilme yeteneğinden yoksundurlar. Ne var ki, modern şair tarihsel bakımdan özellikle iyi eğitilmiş durumdadır. Geçmiş onyılların nesnel gerçekçiliği doğa ve yaşamla düşüp kalkmasını sağlamış, nesnelerin boyutlarını görebilecek gibi gözlerini terbiye etmiştir. Güzelleştirme eğilimiyle gerilerde kalan nesnellik ideali, duygusal bir çocukluk anısı gibi gerçekçiliğin doğalcılığa yerini bırakarak silinip gitmesinden sonra lirizmde etkisini göstermeye başlamış, giderek nesnelerin kendilerinden değil de nesnelerle konuşmaya başlamanın, yani öznel olmanın yolunu açmıştır. Bu kez öznellikte, bir zaman dünyaya nesnel açıdan yaklaşımdakine koşut bir gelişim süreci kendini açığa vurmuştur. Nasıl eskiden dış çevre tanınıp bilinmeye çalışılmışsa, şimdi de insanın kendi ruhu gözlem konusu yapılmış, eskiden *dış* olaylara olduğu gibi şimdi de ruh yaşamının içsel ve mahrem duyumsamalarına gerçekçi ve doğalcı bir tutumla yaklaşılmış, nasıl eskiden dünyayı tanımaya çaba harcanmışsa, şimdi de gözler insanın kendi ruhuna çevrilmiştir, yani şair nesnel okul döneminde kendisi dışında aradıklarının tümünü şimdi kendi içinde çok daha zengin ve çok daha renkli olarak ele geçirmiştir. Hiç beklenmezken Tanrı kavramıyla giderek daha çok özdeşleşmek istenen bir çeşit panteizmde soluk alınmıştır. Bu büyümenin, bu ansızın elini dört bir yana uzatabilme yeteneğine kavuşmanın, bu her şey olmanın, evren olmanın eşsiz bir özgürleşme, yüce ve fırtınalı bir za-

fer anlamı içerdiğini, bunun büyük ve coşkulu bir hayranlıkla kendini açığa vurduğunu anlayacaksınız sanırım. Derken beklenmeden gelen her başarının ardından olduğu gibi tepkiler gelmekte gecikmedi, düş kırıklıkları ve kuşkular birbirini kovaladı. Ama her şeye karşın *duvarların yıkıldığı duygusu* tüm sanatsal çalışmaların temel öğesi olarak kaldı ve günümüzde de bu niteliğini koruyor. Böylece öznellik en yüce düzeyine ulaştı, çünkü kendini dünyanın bütün olaylarıyla birlik ve beraberlik içinde hissetmesinden bu yana, herkes dünyada tek var olan kişi konumuna yükselmiş, kendisi dışında kimseye değer vermesi gerekmeyen yalnızlığın insanı olmuştur. Yalnızlık da insanı sessizleştirdiğinden, daha çok çevresine kulak verip dinleyen biri yaptığından, bu evrensel münzevi şimdiye kadar kimsenin duyamadığı sesleri işitir olmuştur.

Dolayısıyla, çevresine kulak verip dinlemek ve yalnızlık, bana yeni şairlerin başlıca ortak özelliği gibi görünüyor.

THOMAS MANN'IN BUDDENBROOK'U (1902)

Bu ismi mutlaka bir kenara not etmek gerekiyor. Bin yüz sayfalık romanıyla Thomas Mann, göz ardı edilemeyecek çalışma gücünü ve ustalığını kanıtlamıştır. Yazarın amacı,zamanla çöküp giden bir ailenin öyküsünü, bir ailenin yıkılışı'nı kaleme almaktı. Daha birkaç yıl öncesine kadar çağdaş bir yazar ilgili yıkılışın son evresinin, kendisiyle atalarının birlikte hazırladığı çöküşün son bölümünü anlatmakla yetinirdi. Thomas Mann, gerçekte birkaç kuşağın el birliğiyle çalışıp hazırladığı yıkımı romanın son bölümünde biraraya sıkıştırıp sunmayı haksızlık saymış, ailenin mutluluğunun doruğuna ulaştığı yerden işe koyulmayı uygun görmüştür. Yazar bu doruk noktasının ardından ister istemez bir iniş sürecinin başlayacağını, söz konusu inişin önce pek ayrımına varılmayacak bir tempoyla gerçekleşip giderek dikey bir durum alacağını ve sonunda tümüyle dik bir doğrultu izleyerek hiçliğe karışıp gideceğini bilir.

Dolayısıyla, Thomas Mann dört kuşak boyu süren bir yaşamı öyküleme zorunluluğuyla karşı karşıya bulmuştu kendini. Onun bu olağanüstü sorunu çözüme kavuşturuş biçimi öylesine şaşırtıcı, öylesine ilginçtir ki, pek çok gün alsa da insan iki kalın ciltten oluşan romanı

bıkıp yorulmaksızın, hiçbir yerini atlamayıp en ufak bir sabırsızlığa ya da aceleye kapılmaksızın sayfa sayfa okumadan duramıyor. Okumak için vakit buluyor insan, art arda sıralanan bu dingin ve doğal olaylar için vakit bulmak gerekiyor; özellikle roman okuyucu için düşünülmüş hiçbir şey içermez göründüğünden, romanın hiçbir yerinde olup bitenler üzerinden bir üstünlük duygusu içindeki okuyucuya uzanıp onu ikna etmeyi ya da önüne katıp sürüklemeyi amaçlayan üstünlük duygusuyla donatılmış bir yazarla karşılaşılmadığından, insan tümüyle kendini romanı okumaya verebiliyor, adeta kendisi de içinde yer alıyor olayların, sanki gizli saklı bir çekmede ailesine ilişkin eskiden kalma kâğıtlar ele geçirmiş de okumaya sonlardan başlayıp ağır ağır gerilere doğru ilerleyerek kendi anılarının sınırına gelip dayanıyor.

Thomas Mann, Buddenbrook ailesinin serüvenini öyküleyebilmek için bir kronikçi gibi davranması, yani olayları telaş ve heyecana kapılmaksızın serinkanlı bir tutumla aktarması, ama yine de yazarlığı elden bırakmayarak romanın pek çok kişisini inandırıcı bir yaşam gücüyle, sıcaklıkla ve önemle donatması gerektiğini çok iyi sezmiştir. Yazar iki işi de üstün başarıyla birarada yürütmüş, bunun için kronikçinin rolüne çağdaş bir açıdan yaklaşmıştır; sadece ötekiler arasından sivrilip öne çıkan birkaç olayı kayda geçirmekle yetinmeyerek önemsiz görünen küçük şeyleri, binlerce ayrıntı ve olayı da titizlikle anlatı konusu yapmış, çünkü gerçekte olup biten her şeyin kendine göre bir değer taşıdığına, öykülenmesi amaçlanan yaşamdan minicik bir kesit oluşturduğuna inanmıştır. Ve bu yoldan, tek tek olayların derinliklerine canla başla dalarak, olup bitmiş her şeye karşı büyük bir hakgözetirlikle davranarak, anlatısını konudan çok nes-

nelerin sürekli konulaşmasında saklı dirimsellikle donatmanın üstesinden gelmiştir. Burada Segantini'nin tekniğinden bir şeyler bir başka alana, roman alanına taşınmış olarak karşımıza çıkıyor: Anlatıdaki her yerin eşdeğer bir tutumla inceden inceye ele alınıp var olan malzemenin her şeyi önemli gösterecek gibi enine boyuna, eksiksiz işlenmesi, yüzlerce derin çizgiyi içeren anlatının dışarıdan bakan biri karşısında bütünlüğe sahip, diri, dirimselliğini içten alan bir görünüm sergilemesi, son olarak acımasızlıkları ve yılgıları bile belli bir zorunluk ve yasallıkla donatan nesnellik, epik bir öyküleme biçimi.

Lübeck eşrafından eski Buddenbrook ailesinin Johann Buddenbrook firması çerçevesindeki öyküsü 1830'da Johann Buddenbrook'la başlıyor, ailenin günümüzdeki torunu küçük Hanno'yla son buluyor. Çeşitli şenlikleri, toplantıları, vaftizleri ve ölümle pençeleşilen saatleri, özellikle ağır ve korkunç saatleri, evlenmeleri, boşanmaları, büyük ticari başarıları, iş hayatında doğal sayılan tepe taklak gidişlerin bitip tükenmeyen acımasız darbelerini içeriyor roman. Eski bir kuşağın sessiz ve naif çalışmasıyla sonraki kuşakların sinirli, kendi kendini gözlemleyen telaşını gözleri önüne seriyor okuyucuların, yazgıların dolaşık ağlarında çırpınıp duran küçük ve gülünç insanları sergiliyor, biraz ileri görüşlü insanların bile mutluluğa ya da felakete söz geçiremeyeceğini, bunların her zaman yüzlerce küçük devinimden oluştuğunu, adeta kişisellikten uzak ve anonim bir kaynaktan fışkırıp gelerek çevreye yayıldığını ya da kendisini çekip geriye aldığını, öbür yanda yaşamın bir dalga gibi boyuna ilerilere uzandığını açığa vuruyor. Buddenbrook soyundaki çöküşün, özellikle tek tek bireylerin adeta yaşam doğrultularını değiştirmesiyle, bundan böyle dış doğrultuda ya-

şamayı doğal karşılamasıyla, aile bireylerinde daha çok bir içe yönelişin giderek açık seçik öne çıkmasıyla kendini belli ettiğinin enikonu bir titizlikle gözlemlendiğine tanık oluyoruz. Bir kez Senatör Buddenbrook'un açgözlülüğünü doyuma kavuşturmak için uğraşıp didindiğini görürüz romanda. Kardeşi Christian'a gelince, dış yaşama sırt çeviriş tehlikeli bir kendini gözlem hastalığına dönüşüyor; söz konusu gözlem insanın kendi bedenindeki durumları konu ediniyor ve Christian'ı acımasızlığıyla kıvrandırıp duruyor. Ailenin son bireyi küçük Hanno da, içe dönük bakışıyla ortada dolanıyor, kendi müziğinin fışkırıp geldiği ruh dünyasına kulak kabartıyor hep. Bir kez daha Hanno'da ailenin yükselme olanağı, Buddenbrook'ların beklediği anlamda olmasa da açığa vuruyor kendini: Büyük bir sanatçı geleceğinin sonsuz tehlikelere açık olanağıdır bu, ama gerçekleşemeden kalır; okulun bayağılığı ve acımasızlığıyla mahvolan Hanko tifoya yakalanıp hayata gözlerini yumar.

Hanno'nun yaşamına, bu yaşamın bir tek gününe romanın ikinci cildinde geniş yer ayrılıyor. Ve yazgı Hanno'ya ne denli insafsız davranıyor görünürse görünsün, bu noktada o sessiz kronik yazarını yine karşımızda buluyoruz, öfkeye kapılmadan ya da her şeyi onaylayıp kabullenir bir tutum takınmadan binlerce olayı buyur edip sunuyor bizlere.

O devcileyin çalışma ve sanatçı bakışının yanı sıra romanda başvurulan bu seçkin nesnelliği de övgüyle karşılamamız gerekiyor; yazarın büyüklenmesine hiç yer vermeyen bir romandır *Buddenbrook,* yerindeliğini ve haklılığını varlığını sürdürmesinden alan yaşam karşısında saygıyla eğilmenin belgesidir.

RICHARD SCHAUKEL

(Seçilmiş Şiirler)

(1905)

Sevgili Bay Schaukel, en güzel şiirlerinizi bir araya topladığınız küçük kitabınızı tanıtmamı istemişsiniz; tüm sınav ve sınamalardan yüzünün akıyla çıkmış, bunun için kurduğunuz tüm mahkemelerde aklanıp Tanrı katında kusursuzluğu kanıtlanmış şiirleri içeren, kıyamet gününün terazilerinde tartıp engin bir vicdan huzuruyla hazırladığınız kitabınıza ilişkin bir tanıtma yazısı istemişsiniz benden. Yani bana güven duymuş, lâyık olduğumdan daha fazla bir güven beslemişsiniz; öyle ya, şu ya da bu mekânda eğleşmekten hoşlanan biriysem de, sizin evinizde bir yabancıdan başka biri sayılmam nihayet. Gerçi bu evde hayran kaldığım, zevkini çıkardığım, hazla duyumsadığım pek çok şey oldu, bazı tabloların önünde uzun uzadıya dikildim, beri yandan şiirlerinizde aklımdan çıkmayacak alacakaranlıklar yaşadım, kitabınızın ikinci bölümünde Louvre Müzesi'nin bir salonunda bulunuyormuşum gibi hissettim kendimi, ne zaman gözlerimi kaldırsam önemli bir şeyle yüz yüze geldim; başkalarına değil de özellikle bana buyur edip verdiğiniz bir armağandan dolayı teşekkür eder gibi bütün bu saydıklarım için size teşekkür borçluyum. Ancak, yine de, sevgili Schaukel, kim olduğunuzu bilmiyorum. Bir tanıtma yazısında sözü-

nü etmem istenen kişiliğinizi ele geçiremiyorum bir türlü. Ne zaman bu kişiliği arayıp bulmaya kalksam, bir kısır döngü içinde dolanıp duruyorum; her defasında dönüp geliyorum çıktığım noktaya ve şu an yine aynı nokta üzerinde bulunuyorum. Size karşı beslediğim iyi niyettir bu nokta, sizin giderek büyüyen becerinize duyduğum güvendir, şiirlerinizin pek çoğunu sevişim, kültürünüzdeki Avusturya havası, şiirlerinizdeki yumuşaklık, esneklik, dokusundaki güzelliktir. Bu açıdan bakınca, *Seçilmiş Şiirler*'iniz en iyi kitabınızdır kuşkusuz. Ve iyi bir kitaptır genel olarak. Ne yazık ki gezilerden örülmüş bir yaşam sürmekteyim, şiirlerinizin önceki baskıları elimin altında değil; yoksa yaptığınız değişiklikleri tek tek izleyebilirdim. Bu da bazı bakımlardan aydınlatırdı beni. Diyeceğim, böyle bir karşılaştırma yapmam olanaksız; ama şiirlerinizi ne kadar sık okursam, adeta kadınların saç tellerinden örülü bir elekten geçmiş hecelerdeki ince ve düzenli taneleri o kadar açık seçik algılıyorum. Kendinizi bir kuyumcuya benzetiyorsunuz ve E.T.A. Hoffmann üzerine kaleme aldığınız sezgilerle dolu kitabınızda sanatçının ikili varlığını, o coşkulu esinlenmeyi ve bunu başkalarına aktarıp adeta ayakta tutan sessiz ve hamarat atölye çalışmasını öylesine doğru olarak dile getiriyorsunuz ki! Atölye çalışmasının ne denli önemli sayıldığını benden iyi bilecek yoktur; Rodin'den öğrendim bunu. Ama şiirleriniz üzerindeki uzun ve sıkı çalışmanıza karşın, size böyle bir atölye işçisi gözüyle bakamayacağım. Bana öyle geliyor ki, bunun için sabır mı desem, alçakgönüllülük mü desem sizde eksik olan bir şey var. Ama sabır değil, alçakgönüllülük de değil, gösterişten uzak bir özveridir bu, atölye çalışmalarına boyun eğiştir, biraz sert bir üslupla söylemek gerekirse sizin bir türlü karar

veremediğiniz atölye tutsaklığıdır. Bana öyle geliyor ki, atölyede coşkularınızın o büyük paltosunu sırtınızdan çıkarmıyorsunuz. Kim bilir, belki bu zorunludur sizin için. Ben yalnızca kim olduğunuzu bilmediğimi söylemek istiyorum. Sanatçılığınızın öbür yüzünü, esinlerini uzaklardan alıp gelen, aydınlık ve ileriyi gören yüzünü algılamaya çalıştım mı, yine sizi pek anlıyorum diyemem. Siz sanatçı kişinin, nasıl olup sanatta doğadakinden daha büyük bir mutluluk bulabildiğine aklım ermiyor bir türlü (siz kendiniz bir ara buna benzer bir şey söylemiştiniz); en güzel şiirleriniz sizde bunun böyle olması gerektiğini ortaya koyuyorsa da, benim yine aklım almıyor. En çok sevdiğiniz Velasquez'in, Rembrandt'ın, Van Dyck'ın, Terbor'un, Teepolo'nun, Goya'nın, Watea'nın sizin için ayna işlevi gördüğünün bilincindeyim. Madem siz kendinizi gerçekten bu aynalarda görüyorsunuz, diyecek söz yok. Doğayı bile adeta mucizevi şekilde söz konusu aynaların derinliklerinde gördüğünüze göre, bu yüzden sizi eleştirmek kimsenin hakkı değildir. Peki ama, pek seyrek saatlerde sizinle konuşan ses nereden geliyor? Tablolardan mı? Güz mevsiminde ava çıkılan sabahların birinde aydınlık yolların derinliklerinden geldiğini işitmediniz mi hiç? Şiirleriniz arasında birkaçı var ki, insanda böyle bir sanı uyandırıyor. Söz konusu şiirlerde harıl harıl arayıp durdum sizi, çünkü ötekilerde sadece sizin yansıyan görüntünüz var. Oysa sözünü ettiğim şiirlerde sizden bazı şeylerin varlığı gerekiyor; yalnızca adımlarınızın izleri bile olsa, yine değerlendirmeye çalışırdım bunları. Ama şansım yokmuş. Sanki bu şiirler içinden hiç yürüyüp gitmemişsiniz gibi bir izlenim uyandırdı bende. En azından şiirlerde sizi bulamadım, dolayısıyla okuyuculara size ilişkin bir şey söyleyemeyeceğim. Sarayınızda bu-

lundum, parkınızı baştan sona gezip dolaştım, her şey pek güzeldi. Ne var ki, ev sahibi evde yoktu, herkesin gözü yoldaydı. Eşsiz bir ahırınız ve harika köpekleriniz var. Ne var ki, köpeklerinizin tanıdığı ses kulağıma gelmedi hiç. Ancak, bana sizin genç olduğunuzu söylediler, henüz otuz yaşındaymışsınız; odalarınızı gezerken bazı portreler dönüp dolaşıp karşıma çıktı, sanırım eşinizin ve küçük oğlunuzun resimleriydi. Çalışma masanızın üzerinde *Seçilmiş Şiirler*'i gördüm; örnek ilk nüsha. Sonra, Mimi Lynx de bana sizden söz açtı. Ama hakkınızda bundan öte de bir şey öğrenemedim.

SANAT YAPITLARI
(1903)

Belki de öyleydi her zaman. Belki belli bir çağla o çağda yaratılmış sanat yapıtı arasında her zaman engin bir uzaklık varolagelmişti. Belki sanat yapıtları her dönemde günümüzdeki gibi yalnızdı. Belki ün denilen şey, yeni bir isim çevresinde örülen yanlış anlamaları simgeliyordu sadece. Bunun başka türlü olduğu bir dönemin yaşandığına inanmak için neden yoktur. Çünkü sanat yapıtlarının bütün öbür yapıtlardan ayrıldığı nokta, adeta geleceğin ürünleri, zamanları henüz gelmemiş ürünler olmalarıdır. Kendilerine kaynaklık eden gelecek yakın değildir; gelecekteki en son yüzyılın ürünleridir sanat yapıtları, izlenen değişik yollar ve gelişimler çemberinin iki ucunun birbiriyle kavuştuğu en son yüzyılın ürünleridir. Dört başı mamur yaratılardır sanat yapıtları, insanların ta baştan beri kurup çatmaya çalıştığı ve işin sonunu getirmek için daha epey çaba harcayacağı Tanrının çağdaşlarıdır. Öyleyken geçmişin büyük sanat ürünleri kendi dönemlerinin dağdağası içinde yerleşik oldukları izlenimini uyandırıyorsa, nedeni, söz konusu ürünlerin yurdu sayılan o son ve olağanüstü geleceğin, pek az bilgi sahibi olduğumuz geçmişteki uzak günlere bizlerden daha yakınlığıdır. Daha yarın o engin ve bilinmeyenin bir parçasıydı, her mezarın arkasındaydı bu yarın ve Tanrı tasvir-

leri derin tecelliler ülkesinin sınır taşlarını oluşturmaktaydı. Ama yavaş yavaş bu gelecek insanlardan uzaklaştı. İnanç ve batıl inanç, geleceği giderek büyüyen uzaklıklara sürdü, sevgi ve kuşku onu yıldızların ötesine, göklerin içine kaldırıp attı. Lambalarımız sonunda uzakları görecek duruma gelmiştir, elimizdeki aygıtlar yarınların, öbürgünlerin ötesine uzanmaktadır; elimizdeki araştırma olanaklarıyla ilerideki yüzyılları gelecekten koparıp almakta, onları henüz başlamamış bir çeşit hal'e dönüştürmekteyiz. Bilim, başı sonu görülmeyen uzak bir yol gibi önümüzde uzanmaktadır; birey olsun, toplum olsun, insanların ağır ve acılı gelişimleri bundan sonraki binyılları sonsuz bir ödev ve çalışma anlayışıyla doldurmaktadır.

Ve bütün bunların uzağında, çok uzağında sanat yapıtlarının yurdu yer almakta, günlük kullanım nesneleri, iş güç peşinde koşan insanlar, insanlara hizmet eden hayvanlar ve oyun oynayan çocuklar arasında sağda solda yabancı yabancı duran bir garip suskunluk içindeki bu sabırlı ürünlerin yurdu bulunmaktadır.

KUZEY KİTAPLARI
(1903)

Ruslar, Tolstoy ve Garşin savaşı, savaşın yükünü, doğaya aykırılığını, acımasızlığını ve keyfiliğini anlattılar. Hermann Bang, *Tine* kitabıyla bu konuda Rus yazarlarına yaklaşmıştır; Danimarka ve Holştayn arasındaki savaştan epizotlar sunar okuyuculara. Ama Dannewerk surlarına ve Düppel müstahkem mevkilerine kadar birliklere eşlik etmez; askerlerin sık sık, her seferinde daha bitkin, daha suskun, yengi ve yenilgilerden sonra dönüp geldikleri kışlaların öyküsünü yansıtır, okuyuculara insanların öyküsünü sunar ayrıca, askerlerin yolunu gözleyen, onları ağırlayan insanların öyküsünü, cephe gerisindeki bu insanların, yaşlıların, kadınların ve kızların başına çullanan sefaleti, umarsızlığı ve günahı gözler önüne serer. Can vermeler ve zor ölümler yalnız savaş alanlarını ve istihkâmları doldurmaz, yüzlerce değişik kılığa bürünen yıkım kentin evlerinden, bahçelerinden ve sokaklarından içeri sızar, ağaçlar ayaklar altında çiğnenmiş kırların ortasında kuruyup kavrulur; sahipsiz köpekler başı boş dolaşır oralıkta; inekler ahırlarda kısa kısa ve korkuyla böğürür. Toplar seslerini yükseltir ve hangi nesneye dokunulsa sürekli bir yılgı içinde titreştiği sezilir. Titreşim içindedir hava, toprak titreşim içindedir. Ve her sabah güneş bir ürper-

ti içinde doğar kendi gündüzünden gözü yılmış. Ama insanlar yaşamlarını sürdürür, eskisi gibi sevinir, istekler besler gönüllerinde, acılar, umutlar ve korkular büyütür. Ne var ki, her şey katmerleşmiş olarak yaşanır şimdi, eskisinden daha sabırsız, daha fırtınalı. İnsanlara yöneltilen beklentiler çoğalır, cesaret beklentisi, metanet, sevgi, özveri ve neşe beklentisi, kısaca beklentilerin her türlüsü vardır içlerinde. Ellerden yeni işler doğup çıkar, kafalarda yüzlerce yeni düşünce filizlenir, yürekler bir başka türlü atmaya başlar. Günler değişmiştir ve geceler tedirginliklerden, çalışmalardan ve değişmelerden yana gündüzlerden nerdeyse geri kalmaz. Olağanüstülük ortada boy göstermiştir, yeni konumlar yaratır kendisine, yeni durumlara damgasını vurur, sürekli bocalayış içinde alışılmış'a dönüşecek zamanı bulamaz. Ne kural kalmıştır ortada, ne öngörü. Söz beklenmedik'indir ve bu zorlu, bu yaman değişim insanlar tarafından önce bir bayram, bir şenlik gibi duyumsanır, 'alışılmamış' ilk anda günlük yaşamdan daha görkemli bir görünüm içerir çünkü. Dolayısıyla öyle olur ki, ölümün hemen yanı başında sağ kalanlarda katmerleşir yaşam, aşırı bir uyanıklık, bir etkinlik, bir kıpırdanış sezilir ve kızlar, hizmetçiler tam bir naiflikle bu kıpırdanışa adarlar kendilerini. Ve siperlerden konaklama yerlerine çekilip bir günü dinlenmeyle geçiren askerler, o büyük ölüm tehlikeleri içinden çıkıp gelirken aynı sinirli, aynı katmerli havayı, telaşla dolup taşan bu yaşam uyarılmışlığını kendileriyle taşıyıp getirir, söz konusu uyarılmışlık onları bekleyenlerin duygularıyla birleşerek bir tür mestliğe, bir tür esrikliğe dönüşür. Ama her iki tarafta da günler harcanıp tüketilir ve ilkin savaşanlarda bir çeşit durgunluk, bir çeşit duyarsızlık açığa vurur kendini ve öte-

kileri yadırgatıp korkutur. Derken onların da güçleri azalır giderek. Savaş alanından ürkütücü haberler gelir, çığlık çığlığa ötüşü duyulur topların ve ada baştan aşağı yanıp tutuşur. Ve inildeyerek akan kandan bir ırmak gibi, dizi dizi arabalar yaralıları ve ölüleri sokaklar içinden taşıyıp getirir; ateşe verilmiş köylerden kaçanlar şaşkın yüzlerle, düşler gibi sarı soluk, evlerden içeri itiş kakış girmeye çalışırlar.

Öğretmen kız Tine'nin yaşamı bütün bu korkular ve olaylarla iç içe geçmiş, sarmaş dolaş olmuştur. Sevgisinin başı ve sonu bu zamana denk düşer, tüm yaşamı bir kez daha bu zaman içinde biraraya toplanır, Tine sınırsız bir yılgı ve yükün ağırlığı altında bu yaşamı sona erdirir, güç bir zaman içinde sever, güç bir zaman içinde ölür; öyle bir zaman ki, sevgi ve ölümden her biri daha bir acayip biçimde sarılıp dolanır ötekine, bir birlik ve beraberlik oluşturur, dolayısıyla birini isteyip öbürsünü geri çevirmek olanaksızdır.

Öyle görülüyor ki, tüm sessizliği ve gözlerden uzaklığı içinde bir kızın yazgısıyla gümbürtülü günler arasında bağlantı kurmanın, beri yandan yine de bu yazgının kendine özgülüğüne dokunmamanın Herman Bang'tan bir başkası üstesinden gelemezdi. Ortadaki gürültü patırtıyla ve devinimle ilişkisi olmamasına, kitapta da hemen yalnız gürültü ve patırtıdan ve devinimden söz edilmesine karşın, Tine'nin varlığını öylesine güçlü, öylesine dolaysız görür, duyumsar ve yaşarız ki, adeta romanın başkişisidir de çevresinde yalnızca onun sözü geçer, onun hükmü yürür. Bang'ın romanın başına koyduğu önsöz, sanatının nasıl böyle etkileyici nitelik kazanabildiği konusunda bize değerli bilgiler sunar. Romanın yazılmasına yol açan hayli kişisel nedeni sezeriz önsözde;

Tine'nin yaşadığı, iş güçle, tasa ve kaygılarla günlerini geçirdiği evin, Bang'ın geride acı ve hüzünler bırakarak elden çıkıp gitmiş baba evi olduğunu görür, bu yıkımda, bu kaçış, bu çözülüp dağılışta çocukluğunun yazar üzerindeki başlıca izlenimini algılarız. Unutulmazlığı, belirginliği ve ağırlığı içinde söz konusu izlenim Bang'ta temel duyguyu oluşturur, romandaki kişilerin devindiği bir sahneye dönüşür. Bu yüzdendir ki, söz konusu kişiler, romandaki bütün çokyönlülüğe, karmaşaya ve bu karmaşayla iç içe geçmişliklerine karşın yine de o narin, o silüetimsi saydamlıklarını, o tek tek alabildiğine kendine özgü sonuçların doğmasını sağlayan yalnızlıklarını korurlar. Bu romanda Bang'ın, bütün önceki kitaplarından daha belirgin olarak, kadın portrelerini çizip alabildiğine bir dirimsellikle donatmadaki ustalığına tanık oluruz. Kendine özgü bir teknikle kişilerini çalkantılı ve dalgalı bir arka plan önüne yerleştiren Bang, böylece çevrelerinden soyutlar onları, *beyaz* içinde bırakır, kişilerinde olup biten tüm değişimler bu beyaz içinde gerçekleşen nüanslardır, yüzlerce değişik çeşididir beyazın, gözü kamaştıran açık beyazdan loş ortamda beyazın dönüşeceği o yanına varılmazlığa kadar yüzlerce değişik çeşidi.

Daha önce Bang'ın *Beyaz Ev*'iyle ilgili olarak söylediklerimizi şimdi burada yine vurgulayacağız. Bu büyük sanatçının olağanüstülüğü ve önemi her şeyden önce kendi çocukluk ve anılarına, kendisi dışındaki varlık ve nesnelere giderek daha çok yaklaşım çabasında saklı yatmaktadır. Son derece ciddi ve titiz bir kişi olan Hermann Bang, söz konusu çetin yolu izler. Böylece ele aldığı konularla kendisi arasında değişik bir ilişki kurar, kendi varlığının derinliğinden çıkıp gelir gibi çocukluğunun ka-

ranlığından çıkıp gelen bu konulara ulaşır; onları daha bir içten, daha hakgözetir ve ciddi bir tutumla yaşar. Karşısına pek çok sorunların çıkarılıp insana pek çok beklentinin yöneltildiği günümüzde, bu yazarı yalın ve büyük bir ödev bekler. Çocukluğuna yeniden sahip çıkmak, izlenimlerinden, imgelerinden ve yaşantılarından yalın bir saydamlıkla söz etmek ister yazar. Anıları çağırır belleğine. Ve yürüdüğü yol, büyük sanata götüren yoldur, çünkü yaratı denilen olay derinden derine bir anımsayıştan başka bir şey değildir.

Kuzey'den bir ikinci kitaba da kısaca değinmeden geçemeyeceğim. Gustav af Geijerstam'ın *Evlilik Güldürüsü* isimli kitabıdır bu. Nasıl Bang'ın yeni romanı daha önceki *Beyaz Ev*'le bir bağlantıyı içeriyorsa, Geijerstam'ın romanı da daha önceki kitabı *Kardeşçik*'le bağlantılıdır. *Kardeşçik*'te evlilik sorunu romanın odak noktasını oluşturur; ikili bir hayat tedirginliğini yaşayıp durduğunu, yazarın çok geçmeden dönüp aynı temayı yeniden ele alacağını duyumsarız romanda. Yeni kitabında da bunu yapar Geijerstam; *Kardeşçik*'ten sonra kaleme alınan romandan beklenecek kadar belki enine boyuna değildir bu ele alış. Bu kez yazar özel bir yaşantının anlatımıyla sınırlar kendini ve bunu serinkanlı bir titizlikle yapar. Öyle bir titizlik ki inandırıcıdır, ilgisini çeker okuyucunun. Ancak *Evlilik Güldürüsü*'nde evlilik düzeni bir üçüncü kişinin işe karışmasıyla bozulur ve kendimizi temanın o eski çeşitlemesi karşısında buluruz. Üçüncü kişi aslında düpedüz yansız biridir, ama karı-koca tam bir anlaşma içinde ortak yaşamlarını tehdit eden bir tehlike durumuna sokarlar bu kişiyi, yaşamları üzerinde söz sahibi bir güçle donatırlar. Üçüncü kişi de sonunda bu gücü kullanmaktan geri kalmaz, eşleri ayırır birbirinden.

Çocuklarının ölüm döşeğinin başında eşlerin yeniden karşılaşmaları, kendilerini birbirinden bir yanılgının, elleriyle kurup çattıkları bir aldanışın koparıp aldığını görmeleri durumda bir düzelme sağlamaz. Söz konusu karşılaşma duygusallıktan uzak değildir. Romanda yeni ve ilginç olan şey, kendi kendini yok eden, eşler arasındaki uyuma gereken özenin gösterilmemesi sonucu, pek çok evlilik beraberliğinde taraflar arasında anlaşma gözüyle bakılan kayıtsızlık sonucu yıkılan bir evliliğin öyküsüdür. Söz konusu romanıyla Geijerstam, belki ileride bize buyur edeceği bir dizi kitap arasında köprü kurar. Onun gibi alabildiğine titiz ve gösterişten uzak bir yazarın ileride kaleme alacağı yapıtlarda, üçüncü bir kişiyi gerektirmeyen evlilik dramını ortaya koyabileceğini düşünebiliriz. Latin edebiyatları bu asalak üçüncü kişiyi yaratmıştır; ne var ki, söz konusu kişi bazı koşulların birarada tuttuğu iki insan arasında sürekli başgösteren ayırıcı güçlerin sahne için öngörülmüş bir kişiselleştirilmesidir. Kesin bir şey varsa, evliliği iki insanın öyküsü olarak en iyi algılayabilecekler Kuzeyli sanatçılardır; öyle iki insan ki, sorunları rastlantı sonucu bir üçüncü kişinin çıkıp kendilerini birbirinden ayırmasından oluşmaz, ortak yaşamlarını tehdit eden tehlikenin daha çok kendilerinden kaynaklandığını, kendi istek, kendi gelişim ve büyüme süreçlerinin sonucu olduğunu bilirler. Kullanılmaktan cılkı çıkmış konu böylece bir yenilik kazanacak, o kaypak ve zavallı anlamlarını bir çırpıda kaybedecek, gerçek öz kimliğiyle, insan ve insan arasında ciddi ve çetin bir sorun olarak kendini açığa vuracaktır; öyle bir sorun ki, işe sonradan karışacak yabancı üçüncü bir kişi onu duyup işitecek, ama çözüme kavuşturma gücünü gösteremeyecektir.

Gustav af Geijerstam'ın kitaplarını dikkatle izlememiz gerektiğini gösteren başlıca neden de budur, onun belki Karin Michaelis'in yanı sıra bu önemli konuyu ciddi ve kapsamlı bir şekilde ele alıp işleyecek bir yazar olmasıdır.

MONOLOGUN DEĞERİ
(1898)

Geçenlerde bu derginin sayfalarında bir soru ortaya atıldı: modern oyunlarda monologlara yer verilmeli mi, verilmemeli mi?

Yer verilmesini isteyen görüş haklı çıktı sonunda. Bir defa daha monologun kendisini değil, daha çok monologa başvurulmasını zorunlu kılan koşulları gözden geçirmek belki de yararlı olacaktır.

Oyunda monolog belli bir oyun kişisinin deyim yerindeyse bir eylem arifesinde yaşadığı kararsızlık ya da çaresizlik anında karşımıza çıkar ve söz konusu kişinin en içsel çatışmalarını gözler önüne sermek, kuşku ve öfke, özlem ve umutla dolup taşan ruhu üzerindeki örtüyü aralamak işlevini yerine getirir. Diyalogda ise böyle bir şeyin yer alması olanaksızdır. Ne var ki, bunun bir yerde yapılmasının zorunluğunu da yadsıyacak kimse yoktur. Peki, alınan kararların çıkıp geldiği kaynakları kendilerinde barındıran bu alabildiğine gizli derinliklerin aydınlatılmasını sağlayacak o mucizevi çare nedir? Ne tuhafsa sözdür bu. Diyalogda en son doğru'yu kapsama bakımından yetersiz kalan söz, belli bir kişiyi hedef alma yükümlülüğünden kurtulur kurtulmaz doğru'yu tümüyle dile getirecek güce kavuşur. Dıştaki durumu derli toplu göremeyeceğini bildiğimiz bir kişi ikilem içine düşer düşmez,

ruhunda o harikulade düzeni monologa başvurarak öylesine inandırıcı biçimde betimler ki, daha sonra girişeceği eylem değil de, betimlemenin kendisi oyunun başlıca konusunu oluşturur, yani epik öğe oyunun aksiyonunda bundan böyle daha çok önem kazanır, oyunun karar anını, dönüm noktasını oluşturur, oyunu ileriye taşır.

Yeter ki monolog alınacak kararların henüz küçük ve berrak pınarlar gibi saklı yattığı o gizemsel loşluklar üzerindeki örtüyü kaldırabilsin, haklılığı tartışma götürmez. Ancak, *söz*'e aşırı değer vermekten de artık vazgeçilmelidir. Sözün, ruh adacığımızı ortak yaşamımızın kıtasına bağlayan pek çok köprüden yalnızca biri sayılacağını görmemiz gerekir. Belki köprülerden en genişidir, ama en inceliklisi değildir kuşkusuz. Sözlerde asla tam olarak içtenlikli davranamayacağımız ortadadır, çünkü fazlasıyla kaba pensler gibidir sözler, o büyük mekanizmadaki alabildiğine narin çarklar için kullanılmaya elverişli değildir, bu çarklara dokunmasıyla onları kırıp dökmesi bir olur. Dolayısıyla, sözlerden ruhumuzda olup bitenlere ilişkin aydınlatıcı bilgiler beklemeye son verilmelidir. Çünkü Tanrı'nın kendisini tanımak için kulundan ders almak hoş bir şey değildir.

Belki de oyunda yaşamdakinden daha önce gerçekleşecek bir şeydir bu, çünkü oyun daha bir yoğunluk taşır, daha az karmaşıktır, bir deney niteliğini içerir; öyle bir deney ki, yaşamın ögeleri küçük deney tüplerinde tıpkı dışarının o sınırsız zenginliğindekine benzer oranlarda biraraya gelir, birleşir birbiriyle. Sahnenin oluşturduğu çerçevenin sınırları içinde her şeye yer vardır adeta; hiçbir eylem gösterilemez ki, sahne için fazla büyük olsun hiçbir söz gösterilemez ki onun için fazla önem taşısın.

Ama eylem ve sözlerden daha güçlü şeyler de vardır. Nihayet bunlar bizim günlük ortak yaşama katılmamızı sağlarlar sadece, evimizin penceresinden komşu evin içine uzanan merdivenlere benzerler. Yalnız insan olarak her birimiz kendi gezegeninde yaşamını sürdürseydi, bütün bunlara gereksinim duymazdık, gerçekten de kendimizi pek yalnız hissettiğimiz anlarda bunları hiç gereksinmeyiz. Söz konusu anlarda çığırtkanlıktan uzak yaşantıyla dolup taşar içimiz, kutsal ve gizli gelenek ve göreneklerle donatılmış bir ülkeye atarız kendimizi, tüm eylemsizliğimiz içinde yaratıcı kişilere dönüşürüz, sözlerin üstüne çıkarız. Ve kuşku yok, gerçek yaşamımız öyledir ki, eylem ve eylemsizliklerimizde incelikle bize eşlik edip durur, alacağımız son kararlarda bizi yönetir, bu kararları belirler.

Bu yaşama yer açmak, onun hakkını teslim etmek (yani sahnede kendisini açığa vurabilme olanağını sağlamak) bana çağdaş oyunun öncelikli ödevi gibi görünüyor. Oysa monolog o naif kabalığıyla söz konusu ödevin bir tokat gibi iner yüzüne. Nesnelerin üstündeki şeyi zorla nesnelerin içine çekip alır, gül kokusunun varlığını kendini gülden özgür kılmasına ve esen yellerle sağa sola taşınma istekliliğine borçlu sayıldığını unutur.

Monologun yerine neyin konacağı sorusuna karşı şunu ileri sürebilirim ki monologun bulunmayışı oyunda bir boşluğa asla yol açmayacaktır; çünkü monologun aydınlatma işlevini üstlendiği yaşam derinliğinin her zaman oyunun 'dış aksiyonu' gibi bir bütünlük içinde ve kesintisiz olarak varlığını sürdürmesi gerekir, söz konusu yaşam bu aksiyonun dış nedenidir çünkü. Her iki aksiyonun yanyanalığı oyunda gerçekten kendini hissettirdi mi, belli bir anda belli bir oyun kişisinin ruh durumunun bir ge-

riye bakışla epik yoldan dışavurumu ve arka plana ışık düşürmeler geçerliğini yitirir.

Kuşkusuz, bunun nasıl sağlanacağını çağdaş yazarlardan açıklayan çıkmamıştır. Söz konusu yazarların hepsi monologun eksikliğini sezmekte, monologu gereksiz kılacak önlemleri alacakken onu oyundan kapı dışarı etmektedir. Dolayısıyla, oyunda eksikliği farkediliyor monologun, monologa 'başvurulması gereken' yerler oyunda açıkça göze çarpıyor. Huzuru kaçan oyuncu sigara içiyor, pencere camlarını tıklatıyor parmaklarıyla, bir vicdan rahatsızlığına sürüklenip suskunluğu için seyircilerden adeta özür diliyor. Buna da elbet ilerleme denemez.

Çığırtkanlıktan uzak bu yaşantının gücünü kendinden öncekilerden daha açık seçik, daha bilinçli olarak gören Maeterlinck ise, sanatçıdan çok bir rahip gibi davranarak açıklamalarda bulunuyor, monologu gereksiz kılmaya yönelik çabalarında tek yönlü davranıyor. Ve varlığını dolduran, kendisini yücelten Tanrı'yı ululamak için yapıyor her şeyi.

Maeterlinck'in oyunlarındaki kişiler ağırlıklarını yitirmişlerdir. Işıl ışıl yalnızlıklarına bürünmüş, gece vakti yükseklerde birbirlerine rastlayan yıldızlar gibidirler, birbirlerinin yanından geçip gider, hiçbiri ötekini tutacak gücü gösteremez. İçinden çıkıp geldikleri bahçenin görülmediği kokulara benzerler. Bu da Maeterlinck'in oyunlarında yansıttığı yaşamı bizim için yadırgatıcı kılar, bizim kadar somut ve saydamlıktan uzak biçimde göremediği nesnelerin arkasında Maeterlinck'in mistisizmi daha bir derin ve bilmecemsi açığa vurur kendini. Ama yine de bu dâhi Belçikalı yazarın oyunları, gravür sanatının teknik bir deyimini kullanırsak, başka taslaklarla mükemmelleştirilmesi gereken 'ilk taslağı' oluşturur.

Buna göre gelişim yolu Maeterlinck üzerinden geçip ilerilere uzanacak, aşağı yukarı şu amacı izleyecektir: Bütün sahne söz ve jestlerle doldurulmayıp oyun kişilerinin oyun içinde büyümelerini sürdürecekleri düşünülerek bunun için oyunda gereken yer bırakılacaktır. Böyle bir şeyin gerçekleşmesiyle öbür sorunun kendiliğinden çözümleneceği kanısındayım. Çığırtkanlıktan uzak yaşam bir sıcaklık, bir parıltı gibi oyun üzerine yayılacak, sözcükler olsun, olaylar olsun, her şey üzerinde dinginlikle, ışıl ışıl varlığını sürdürecektir, yeter ki oyunda kendisine yer ayrılsın.

Bu arada böyle bir şeyin nasıl gerçekleşeceği sorusu hâlâ yanıt beklemektedir. Bunu – otomatikman gerçekleştirecek biri çıkar çıkmaz, soru yanıtlanmış demektir.

Şimdilik monolog haklı olarak oyundaki yerini koruyacaktır. Bilemedin uzağı gören aydınlık perspektifler önüne gerilmiş güzel ve değerli bir perdedir monolog. Bir perde de haz verebilir insana. Ve dünün yazarları, oyuncuları ve seyircileri kuşkusuz bu perdenin güzelliği ve değeri konusunda görüş birliği içinde olacaktır.

Perde arkasındaki şeyler ise, şimdiden daha ileri bir düzeye ulaşmış kimseler içindir.

'MONOLOGUN DEĞERİ ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ DAHA'

(Rudolf Steiner'e Açık Mektup)

(1898)

Pek Sayın Dr. Steiner!

"Monologun Değeri"ne ilişkin açıklamalarınızı yerinde buluyorum. Zihnimi kurcalıyor bu açıklamalar. Gerçekten de kendimi "söz"e fena halde haksızlık etmiş gibi görüyorum. Ancak, şurası unutulmamalıdır ki, yazımda kastettiklerim, büyük geçmişleri sinesinde barındıran ve onların çağdaşlarımız gibi aramızda yaşamasını sağlayan "yalnız" sözler değildi. İnsanlar arası ilişkilerde başvurulan sözlerdi bunlar, yaşamda rol oynayan ya da öyle görünen, dolayısıyla sahnede de boy gösterip olayların gelişimini engelleyen ya da onu ileriye götüren küçük, günlük ve devingen sözü göz önünde tutmuştum. Ruhun içinde yer almadığını ileri sürdüğüm söz, bu sözdü işte. Evet, bu çeşit sözlere, insanların önünde yükselen duvarlar gibi bakıyorum adeta. Ve doğruyu bulamamış yitik bir kuşak bu sözlerin ağır gölgeleri altında sararıp soluyor. Kabahat işlemiş bir çocuğu düşünelim; böyle bir çocuk konuşmayacak, susacak mıdır? Hatasını örtmek için, kendisine bir şey sorulmasını beklemeden küçük, ürkek ve üşüyen ruhuna çok, ama pek çok yüce sö-

zü yöneltip duracaktır. Ve derken sıra en son itirafa gelecektir: Sel gibi göz yaşı. Her biri derin düşüncelere dalmış, kimselerin görülmediği bir yolda karşılaşan iki insanı izleyiniz. Silinip gitmeden gözlerinde kısa bir süre daha yansımasını sürdüren soyunuk ruhlarını giydirip saklayarak yabancı bakışlardan kaçırmak için nasıl da büyük büyük sözlere el atacaklardır hemen. Birbirine gönlünü kaptırmış iki kişiyi düşününüz. Nasıl ilk buluştukları günlerde ağızlarından çıkan sözlerle birbirinden uzaklaşacak, ancak ilk susuşlarında birbirini tanıdıktan sonra birbirine yaklaşacaklardır. Herkes sorsun kendisine lütfen, yaşamının doruk noktalarını sözler mi oluşturmaktadır? Acaba sözler bitki örtüsüne benzemez mi daha çok? Yükseğe çıkıldıkça ovanın görkemiyle kıyaslandı mı giderek daha vakur, daha sade bir görünüm kazanan, sonunda ürkek, bodur ağaçlara dönüşüp bir şölen havası içindeki o temiz pak doruklara ayak atmayı göze alamayan bitki örtüsüne?

Her söz bir sorudur, kendini yanıt olarak gören söz ise haydi haydi böyledir. Bu bakımdan, ilahî vahiyleri sunacak gücü içermeyen sözcüklerin bize pek çok şey sezdirebileceğine ilişkin görüşünüz doğrudur. Buna göre, bir sözcüğü kapsamlı ya da dar, zengin ya da yoksul bir sözcük olarak mı duyumsayacağı kişinin kendisine kalmıştır: "Sen, ancak kavradığın ruha benzersin."

Böyle olunca sahneden değişik görüşlere sahip seyirci üzerinde önemli olan hedefe ulaşılabilir, yani bütünsel bir etki sağlanabilir mi?

Ve genel olarak "sezinlemeye" gelince: Nesneler arkasında Tanrı'yı sezinleyen dünya zavallı ve öksüz bir dünya değil miydi? Sezinlemelere başvurularak yanına yaklaşılmasıyla yetinecek Tanrı, eli böğründe aylık aylak

oturan bir Tanrı değil miydi? Tanrı'ya sahip olmak için onu aramak, onu tanımak, onu kendi varlığının derinliklerinde yaratmak, adeta bir atölye çalışmasının orta yerinde ansızın karşısına çıkmak gerekmez mi?

Dolayısıyla, sözcüklerin arkasında Tanrı'yı sezinlemekle yetinmememiz gerektiğine inanıyorum. Tanrı'nın şu ya da bu zaman diliminde kendini açığa vurması zorunludur. Ve gerçekten de, sevilen dudaklardan dökülen pek yoksul, yıpranıp aşınmış sözcükleri hiç el değmemiş, genellikle ışıl ışıl parıldayan sözcükler olarak ilk kez işitiyormuş izlenimine kapıldığı anları kim anımsamaz? Biri "ışık" der örneğin, sanki "on bin güneş" demiş gibi gelir sana. "Gün" der, sonsuzluk demiş gibi gelir kulağına. Ve birden anlarsın ki, onun ruhudur konuşan; onun ağzından konuşmamıştır bu ruh, yarın yine aklından çıkıp gidecek bir sözcük aracılığıyla konuşmamış, ışıkla, sesle belki, belki de bir kır manzarasının aracılığıyla yapmıştır bunu. Çünkü bir ruh dile gelmeye görsün, her bir nesnede varlığı sezilir, tüm nesneleri uyandırır uykusundan, her birine bir ses bağışlar ve itiraf ettiği şey her zaman başlı başına bir ezgidir.

Son yazımda soru olarak, yarıda kalan bir şeyi böylece tamamlamış oluyorum. Sahnede sözcüklerin üstünde ve yanı başında bir yer bırakılmasını istiyorsam, en geniş anlamda nesneler için istiyorum bunu. Gerçeği konuşmak gerekirse, sahnede bir duvarın (dördüncü duvarın) eksik değil, daha çok üç duvarın fazla olduğu kanısındayım. Yaşadığımız günleri bizimle paylaşan ve çocukluğumuzdan başlayarak bizi etkileyip yönelten her şeye sahnede yer verilmelidir. Çünkü sözler kadar bizde pay sahibidir bunlar. Oyun kişileri listesinde bir dolap, bir kadeh, bir ses ve daha başka pek çok ince ve çığırt-

kanlıktan uzak nesnelerin yer alması gibi tıpkı. Yaşamda her şey aynı değerdedir, bir nesne bir sözden, bir korkudan ya da bir düşten daha değerli değildir. Böyle hak gözetir bir tutumun sahnede de giderek yasa niteliğini kazanması gerekir.

Belki yaşam, yatağında bir ırmak gibi sözcükler içinde akıp gidebilir bir süre daha. Ama özgürlüğüne kavuşup güçlü bir duruma gelir gelmez, yatağından taşacak, kıyılarını bundan böyle kimse gözleriyle algılayamayacaktır.

Bu açıklamalarımın değerli derginizde kullanılmaya elverişli olup olmadığına karar vermeyi sizin takdirinize bırakıyorum, Sayın Doktor! Ama notunuzla bana ilettiğiniz teşvik ve uyarı için size teşekkür eder, bu uyarının meyvesini böylece size sunmayı bir görev bilirim.

En derin takdir ve saygılarımla.

Rainer Maria Rilke

MAURICE MAETERLINCK (1902)

Maurice Maeterlinck'in Fransızca yazdığı unutulur bazen, nedeni de yapıtlarının Fransızca ve Almanca olarak aynı zamanda yayınlanmasıdır. Hatta kimi zaman yapıtların Almanca çevirileri özgün dildeki ilk baskısında yer almayan bütünleme ve ekleri içerir; "Bilgelik ve Yazgı" isimli kitabın önemli Napoleon bölümlerinde böyledir örneğin. Bunun nedeni olarak, Maeterlinck'in, Friedrich von Oppeln-Bronikowski'nin şahsında pek yetenekli ve titiz bir çevirmen bulması gösterilebilirse de, sanırım yapıtlarının Alman dilinde elden geldiğince çabuk ve eksiksiz yayınlanmasının, Almanlar arasında çağdaşları Fransızlardan belki daha çok dostunun ve kendisini anlayan daha çok kişinin varlığına inanmasının yazarı sevindirdiğini de kabul edebiliriz. Maeterlinck bu tutumunda belki pek de haksız sayılmaz. Ne var ki, Diederich Yayınevi pek yerinde ve soylu bir hizmette bulunarak yazarın toplu yapıtlarının geniş bir okuyucu kitlesinin ulaşabileceği nisbeten ucuz, zarif ve seçkin bir baskısını hazırlamasına karşın, Materlinck'in kitaplarının Almanya'da gerçekten geniş bir çevrede tanındığı kuşkusuz söylenemez. "Geniş çevreler" Maeterlinck'le ilgilenmekte hâlâ duraksıyorsa, bu, öyle sanıyorum ki, pek yaygın bir önyargıdan kaynaklanıyor. Öyle bir önyargı ki, Ma-

eterlinck'i mahrem bir çevreye seslenen, karmaşık, güç anlaşılır, sinir törpüsü teknik inceliklerle çalışan ve kendisine aşina az sayıdaki okuyucu tarafından okunan bir yazar, yapıtlarında belli bir atmosferin yaratılmasına ağırlık veren bir sanatçı görür. Maeterlinck'in önceki yapıtları bu önyargıyı haklı çıkaran bir izlenim uyandırsa da, yeni yapıtları kendisine haksızlık edildiğini ve sanatının dostu herkesin adeta bir görev duygusuyla söz konusu önyargıyı kafasından silip atması gerektiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Daha önce bir konferansta yer almış benim bu açıklamalarımın ilgili önyargıyı ne ölçüde etkisiz kılacağını bilmiyorum; ama ciddi olarak amaçlıyor bunu.

Maurice Maeterlinck'in ismi, özellikle bu isim çevresinde oluşmuş çelişkili görüşler ve yanlış anlamalar sonucu herkes tarafından yeterince bilinmektedir. Her şeyden önce de bu çelişkilere ve yanlış anlamalara bir açıklık getirilmesi gerekiyor. Böyle bir şeyin en iyi üstesinden gelecek kişi de, tüm sanatıyla açıklığı amaçlayan ve isteyen yazarın kendisinden başkası olamaz. Kuşkusuz, söz konusu açıklığı Maeterlinck'in bir bakıma deney niteliğindeki oyunlarında aramak doğru değildir. Bunun için sağlam bir kafayla, sakin saatlerde yazarın öbür kitaplarına, 'Trésor des humbles' ve 'La sagesse et la destinée' isimli yapıtlarına göz atmak gerekir. Öyle inanıyorum ki, iyi niyetle ve saygılı bir dikkatle kendilerine yaklaşmak isteyecek herkese kapılarını açacaktır bu kitaplar ve her kim İncil okumaya alışmışsa, bu kitaplarla doğru dürüst nasıl ilgileneceğini koyalcacık bulup çıkaracaktır.

Okuyucuların zengin bilgilerle donanmış, felsefi hazırlığa sahip kimseler olması gerekmez; kitaplarda bi-

limsel bir titizliği içeren yorucu tartışmalarla da karşılaşmaz okuyucular; Marc Aurel ya da Emerson gibi isimlere rastlamaktan ürkmek yersizdir; söz konusu kişilere ilişkin kapsamlı ve güvenilir bilgilerden yoksun bulunulsa da, okuyucuların şu ya da bu şekilde yabancısı olmadığı isimlerdir hepsi. Bu kişilerin felsefelerini bilmeseler de, onları ve onların dönemini aşan gelişmeleri izleyecek durumdadır okuyucular. Maeterlinck'in kitapları da böylesi gelişmelerden yana zengindir, ilkbaharları söz konusu yazarlarda kendini açığa vuran yazılarla dolup taşar.

Bir şey var ki, Maeterlinck için pek karakteristik özellik taşır: Maeterlinck bu gelişmeleri kendine mal etmekten alabildiğine uzaktır. Onun inancına göre, düşünsel yaşam herkeste, en sıradan kişilerde bile belli bir aşamaya yükselmeli, belli bir düzeye çıkmalıdır ki, bir yazar herkesi aynı karanlıkla sarıp kuşatan o bilinmez'in karanlığından içeri insanı bir adım daha ileriye taşıyan şeyler söyleyebilsin. 'Bilgelik ve Yazgı' doğrultusundaki henüz yayınlanmamış yeni bir kitapta, Maeterlinck, bu inancını yalın sözlerle dile getirir:

"Pazar gününü bir meyhanede kafayı çekerek geçirmeyerek bahçesindeki elma ağacı altında oturup kitap okuyan köylü, at yarışının heyecanını ve gürültüsünü soylu bir tiyatro oyunu ya da sessiz sakin bir ikindi uğruna gözden çıkaran sıradan bir vatandaş, sokakları bayağı ezgiler ve aptalca nağmelerle dolduracakken kırlara açılan ya da kentin surları üzerinden grubu seyreden işçi, bunların hepsi de yaptıkları işin bilincine varmaksızın insanlığın büyük ateşine isimsiz, ama önemli bir odun parçasını atmış olur."

Böyle düşünen Maeterlinck, gelişimlerinin belli bir noktasında bütün büyük yazarların gerçekleştirmeyi denedikleri şeyin üstesinden gelmiş, isminden soyutladığı büyüklüğünü binlerce kişiye üleştirerek ona anonim nitelik kazandırmıştır; bilincine varılmayan sessiz bir çalışmayla büyük bir eserin, kısaca "doğru'yu arama" diye nitelenebilecek olan, insanlığın biricik ve gerçek eseri gözüyle baktığı eserin yaratılmasına katkıda bulunduğunu söyleyerek söz konusu kişilere bir yücelik bağışlamıştır. Bu da Maeterlinck'in bir başarısıdır, yapıtlarının kendini dile getirmek için sürekli yeni konulara el atan biricik içeriğidir, insanlığın alabildiğine genel ödevini ve alabildiğine derin özlemini kendi ödev ve özlemi yapmış olduğu duygusuyla boyutları hayli genişleyen yaşamının anlam ve amacıdır.

Doğru'yu arayış. Bu, her şeyden önce ve özellikle filozofların ödevi gibi görünmüyor mu? Bu, Platon'dan Spinoza'ya, Kant'tan Nietzsche'ye kadar bütün bilge kişilerin her gün, sadakatle ulaşmaya çalıştıkları bir amaç değil midir? Filozoflara karşılık yazarların etkinliğini kısaca nitelemek gerekirse, buna daha çok güzellik arayışı demek yerinde olmaz mı? Dünya içinden yürüyüp giderek boyuna tek kişileri seçen ve onları büyük bir yakınmanın açığa vurulmasında ya da sevincin coşkusunun dile getirilmesinde araç gibi kullanan bir güzelliğin arayışı?

Neredeyse hâlâ böyle gibi görünüyor durum. Ama daha bir titiz davranıp biri dünya bilgeliği, öbürü plastik ve sözlü sanat olmak üzere her iki alanda gerçekleşen ilerlemeleri daha bir dikkatle ele aldık mı, Yunan dünyasındakini andıran güzellik kavramının ahlak kavramıyla çakıştığı, günümüzde Güzel ile Doğru kavramlarının ön-

ceki hiçbir dönemde görülmediği kadar birbirine yaklaştığı gibi tuhaf bir durumla karşılaşırız. Bu açıdan bakıldı mı, sanatta gerçekçilik doğru'yu güzellik aşamasına çıkarmaya, yani ona sanatsal kimlik kazandırmaya yönelik geçici bir girişimdir. Girişim büyük ölçüde fiyaskoyla sonuçlanmıştır, nedeni de sanat yaşamımızın tüm nesnelerinin arka planında ortak bir anne gibi varlığını sürdüren doğru'ya yönelecekken günlük yaşamın küçük ve önemsiz gerçekleriyle ilgilenmesidir. Ne var ki, gerçekçiliğin yanlış anladığı amaç, hiçbir yazarda Maeterlinck'teki kadar güçlü şekilde duyurmaz sesini. Maeterlinck'in sanatı o yüce, o biricik doğru'ya ulaşmayı amaçlar, doğru'nun bulunduğunu tahmin ettiği yönde el yordamıyla, kulak kabartarak ilerlemeye çalışır, çünkü kimse bilmez doğru'nun yerini ve doğru'nun yazarı belki de daha uzun zaman bilinmez'in yazarı olarak kalacaktır. Bir yerde şöyle der Maeterlinck:

"Bilimin kesin önem taşıyan bir keşfi doğanın bilmecesini çözünceye kadar ya da başka bir dünyadan gelecek bir 'vahyi ilahi', örneğin daha yaşlı ve daha bilge bir gezegenden iletilecek bir bildiri yaşamımızın amaç ve ereği konusunda bizleri aydınlatıncaya kadar, geçici ve tesadüfi bir ışıltı olarak kalacağız, her an bu ışıltıyı söndürebilecek vurdum duymaz bir gecede değer taşıyan bir amaçtan yoksun. Ölçüye gelmeyecek bu güçsüzlüğü tanımlayan kimse, yaşamamızın en son temel gerçeğine herkesten çok yaklaşmış olur; böyle biri, bu düşman hiçliğin eline teslim ettiği kişileri birkaç zarif davranışta bulundurmakla, yumuşak huyluluğu, ürkek umudu, acıma ve sevgiyi dile getiren birkaç sözü söyletmekle, varlığı bu büyük ve devinimsiz doğru'nun sınırlarına kadar izlemekle insan olarak elinden geleni yapmış sayılır."

Maeterlinck'in söylediği gibi "insan varlığını bu büyük ve devinimsiz doğru'nun sınırlarına kadar izlemek için" bizi sarıp kuşatan yaşamı bir yana bırakmamız, ondan yüz çevirmemiz gerekiyor; bu yaşam söz konusu sınırlara kadar uzanamıyor çünkü, küçük bir yaşam, ait olduğu gün kadar küçük, kendisini yaşatan rastlantı kadar, geride iz bırakmaksızın geçip giden gün kadar küçük. Hiç de bizim gerçek yaşamımız değil. Sona eriyor göründüğü yerde belki de insan yeni başlıyor yaşamaya, somut yaşamın son bulduğu anda biricik ve gerçek yaşam sayılan ruhunun yaşamı başlıyor. 1896'da yayınlanan 'Trésor des humbles' insanın önüne düşüp onu söz konusu yaşama çekip götürmekten başka bir amaç taşımıyor. Bundan söz eden biri de, güzellik ve korkunçluklarına aynı sevgiyle kucak açtığı ve gerçeklerden söz eder gibi mucizelerinden bahsettiği bu yaşama sırdaş biridir. Hiçbir zaman bir kimse çıkmamıştır ki, çocukların ve genç kızların sözleri kadar basit sözlerle büyük gizlerden söz açsın ve hiçbir kitap bilmiyorum ki, bu kadar büyük bir suskunluğu barındırsın kendisinde, bu kadar yalnızlığı, teslimiyeti, sessizliği ve çığırtkanlıklardan, yaygaralardan uzak böylesine yüce bir sırt çevirişi. Çekingen, ürkek bir kitap. Gerçi işitilmedik zenginliklerin kapılarını açıyor önümüzde, ama bunların parıltılarını gözyaşları arasından seçebiliyoruz ancak; Maeterlinck'in 'Trésor'dan önce kaleme aldığı oyunlarında devinen o sessiz kahramanların gözyaşları arasından görebiliyoruz. Söz konusu oyunlarda o gözle görülmeyen öbür yaşamdan gözle görülür somut bir dille ve kahramanların ağzıyla söz açılmaya çalışılır. Alışılmamışlığı ve yeniliği dikkate alındı mı, böyle bir girişimin bir çırpıda başarıya ulaşacağı beklenemez. Büyük çatışma ve

serüvenlerin, cinayet ve ihanetlerin yaşamımızın bundan böyle gerçek olaylarını oluşturmadığını, yaşamımızın "kansız, yaygarasız ve kılıçsız" geçip gittiğini, pek çok modern oyunda başlıca tema kimliğiyle karşılaşılan görev ve tutku arasındaki kavganın da asıl yaşamımızın gerçek doruklarını oluşturamayacağını, bunların pek geçici önem taşıyan dış komplikasyonlardan başka bir şey sayılamayacağını belli yerlerde açığa vursa bile, bence bu oyunlar yeterince çok şey yapmış sayılır.

Maeterlinck'in oyunlarında gerçekleştirdiği ileri adım, başka sanat dallarında daha önce atılmış bulunmaktadır. Örneğin, günlük yaşama ilişkin olayları anlatan ve tarihsel temaları işleyen resimlerin boyunduruğundan kurtulunmasıyla, içeriğin resmin temasında değil, bir başka şeyle saklı yattığının ve bu içeriğin temayı her bir yerinden delip geçerek aydınlıkla donattığının, onu elinden tutup kendi üzerindeki bir aşamaya oturttuğunun ve aydınlığa boğduğunun anlaşılmasıyla resim sanatında böyle ileri bir adım gerçekleşebilmiştir. Ve o yeni resimlerin doğanın ruhunu keşfetmeyi amaçladığı gibi, büyük Flaman yazarı da insan ruhunu oyunlarına konu almıştır. Günümüzde resim sanatında artık benimsenen söz konusu tutum, oyun sanatında henüz yadırgamayla karşılanıyor; ama bizler her iki sanat kolundaki gelişmeler arasında var olan koşutluğa Maeterlinck'in yapmayı düşündüklerinin güçlü bir doğrulanışı gözüyle bakabiliriz. Bugün Maeterlinck'in oyunlarında hâlâ söz konu olduğu gibi, bir vakit, sadece bir örnek vermek istersek, Barbizon ustanın tabloları da aynı şekilde kalabalıkların alay ve anlayışsızlıklarıyla karşılaşmıştır.

Şurasını da belirtelim ki, Maeterlinck'in oyunlarının da, bugün eski ustaların yapıtlarının yanında pek sağlam

yerleri ellerinde bulunduran Barbizon'un yapıtları gibi kısa sürede benimsenme şansı fazla değildir. Neden böyledir peki? Acaba o ressamlar Maeterlinck'ten daha büyük sanatçılardı da onun için mi? Neden, kuşkusuz bu değildir. Peki, eski ustaların resimleri daha çok resimdi de Maeterlinck'in oyunları o kadar oyun değil midir? Sanırım, bu da değildir neden. Beri yandan, şunu da itiraf edeyim ki, Millet'nin, Carot'nun ve Monet'nin bir resmi kendi türünde, eski İngiliz ve Alman tiyatrolarının başyapıtlarıyla kıyaslandığında, Maeterlinck'in *Kukla Tiyatrosu İçin Oyunlar*'ından (Drames Pour Marionettes) daha eksiksiz ve daha yetkin bir yapıt oluşturur. Bunun nedenini araştırırsak, doğanın ruhunun insan ruhundan daha kolay anlaşılabileceğini söylemeden duramayacağız. Doğa'nın ruhunu ele geçirmek için büyük bir sanatçının içtenliği ve kıvancı elvermiş, büyük, inançlı, bakmasını bilen bir gözden fazlası gerekmemiştir. Bunlar oldu mu, ufkun enginliğinden çıkıp gelmiştir doğanın ruhu ve nesneleri büyüklüğü ve sevecenliğiyle sarıp sarmalamıştır. Ama insanın nerdeyse unutulup gitmiş ruhunu arayan sanatçının çok daha uzun bir zaman araması gerekmiş, sonunda aradığı ruhun bütün insanlarda bulunduğu görülmüştür; çocuklar, genç kızlar ve körler gibi bir saydamlığı içeren bazı kişilerden bu ruhun yitik ışığı titreşe titreşe dışarı vurmuş, sanatçıyı kuşatan nesneler üzerinden ay ışığı gibi usulcacık yürüyüp gitmiştir. Daha dramatik bir yapıya sahip görünüp eylem ve kararlarla dolup taşan etkin insanlar karanlıkta kalmış, sanatçının aramadığı us ve tutku yaşamını yaşamışlardır. Bu durumda sanatçıya yapacak tek şey kalmıştır: Bu insanları bırakıp öbürlerine tutunmak; çünkü özlemini duyduğu ruhun parıltısının bu kişilerin ince be-

denlerinden dışarı sızıp geldiğini görmüştür. Ve âcizlerin ve güçsüzlerin ruhları gördüğü ilk ruhlar olduğu için, ruhların öykülerini kaleme almaya koyulmuştur. Eylemsizlik içinde insanlardı bunlar, yerlerinden kımıldamıyor, bekliyor ve ağlıyorlardı, çevrelerini saran her şey kendilerinin sahip olmadığı bir güç ve devinimle dolup taşmaktaydı. Maeterlinck'in oyunlarının başkişisi, asıl eylemsel kişi o tanınıp bilinmeyen isimsiz güçtü. Bu gücün bazen "ölüm" adını taşıması, onun ezici ve bilmecemsi niteliğinde bir azalmaya yol açmaz. Maeterlinck'in bütün oyunlarını, 'ölüm oyunları' ismi altında biraraya toplayabiliriz; çünkü söz konusu oyunlar ölüm saatlerinden başka bir şeyi içermez, ölüme bilinmezliklerden uzak tek nesne gözüyle bakan, ölümü zamanımızın iç karartıcı, her gün karşılaştığımız tek kesin olgusu gören bir yazarın itirafıdır.

Materlinck'in aradığı doğru bundan böyle bu ismi, 'ölüm' ismini taşır adeta. Oyunların odak noktasında ölüm yuvalanmıştır; *On İki Şarkı*'da (Douze Chonsons) ölüm korkusu ve sezgisiyle dolup taşan olağanüstü güzellikte şiirler yer alır. Bunlardan Almanca'ya çevirmeye çalıştığım biri şöyledir:

Orlamünde'nin yedi genç kızı
Öldüler ölümden sonra peri
Koşar sağa sola arar bir kapı
Çıkmak ister bir an önce dışarı.

Yaktılar yedi lambayı
Çıkıp gitmek için kapılardan
Dolaştılar dört yüz odayı
Gündüze ulaşamadan.

Çın çın mağaralara düştü yolları
İndiler daha da derinlere
Önlerinde bir kapı birden bire
Üzerinde altın anahtarı.

Aralıktan bakıp gördüler: Deniz
İçlerini ölüm korkusu sardı
Kilitli kapıyı dövdüler
Göze alamadılar açmayı.

Charles Doudeles'nin eşsiz güzellikteki ahşap gravürleriyle süslenmiş bu 'on iki şiir, solunan bir ölüm havasının, Maeterlinck'in sürekli büyüyen gelişiminin aşıp ötesine geçtiği ölüm atmosferinin en son, alabildiğine incelikli ve yetkin dışavurumudur. Bunun nasıl bir yoldan gerçekleştiğini kısa süre önce yazarın kendisi dile getirmiştir ve bu noktada da yine okuyucuyu Maeterlinck'in kendi sözleriyle baş başa bırakacağım:

"Araştırmalarımızı ne zaman en son sınıra kadar taşıyıp götürsek, her defasında karşımıza çıkan hiçlikte, ölümde ve boşunalıkta saklı yatan en son doğru'lar, nihayet bizim bugünkü bilgimizin son noktasından başka birşey değildir." Ve: "Kesin bir gözle görüp benimsemeden önce, bu bilgisizliğimizi gidermek ve bir ışık ele geçirip geçiremeyeceğimizi anlamak için, akla gelen bütün çabayı daha uzun süre büyük bir şevk ve heyecanla sürdürmemiz gerekecek."

Bir başka yerde ise şöyle der Maeterlinck: "Bizi kuşatan bilinmez'i bir başka görünümle donatmak, yaşamamızı ve sabretmemizi sağlayacak yeni bir temel ele geçirmek zorundayız." Ve bu sözlerle yazar ileride kendisini nerelerde arayıp bulacağımızı bildirir bize.

Maeterlinck, gerilerde kalan yazarlık günlerinin deneyimlerini asla unutmaz. İnsanların büyük çoğunluğunun mutsuz olduğunu, ruhlarından uzak düştüğünü, rastlantıların karanlığında yaşadığını bilir, ama yine de şuna inanır ki, adeta herkes mutluymuş gibi konuşmak daha iyi bir davranıştır, çünkü ilerleme denen şey ancak böylelikle söz konusu olabilir. Ve bu en son doğru ne denli gizemsel ve acımasız nitelik taşırsa taşısın, ruhumuz onun bir parçasıdır ve yeter ki kapsamını genişletebilelim, bizim dışımızda, karanlıklar içinde ve gözdağı vererek eğleşen gizem (mysterium) giderek artan bir ölçüde varlığımızı dolduracaktır.

"... ve bu gizemi günün birinde ele geçirebilmenin en sağlıklı yolu, bugünden tezi yok ruhumuzun tasarlayabildiği kadar yüce, engin, kusursuz ve soylu bir bekleyişi gerçekleştirmektir. Söz konusu gizemi ne kadar genişlik, güzellik ve yücelikle donatsak yine azdır."

Trésor des humbles'teki kasvetli düşünce ve görüşlerden farklı olarak ve daha önceki oyunlarında yer alan kişilerle karşıtlık içinde biraz ileride şöyle der Maeterlinck: "İnsanların ve koşulların altında ezilenlerin dışında gerçekten öyle varlıklar da vardır ki, içlerinde sadece insanları değil, çevrelerindeki olayları da egemenlikleri altına almalarını sağlayan bir güç yaşar. Böyle bir gücün kendilerinde bulunduğunun bilincindedirler ve söz konusu güç normal bilincin sınırları dışına taşarak genişlemeyi başaran bir özgüven duygusundan başka şey değildir. Kendi kendini tanımak, beri yandan yalnızca ... kendini az çok hal'de ve geçmişte tanımak demek değildir; sözünü ettiğim varlıklar gelecekte de bu güce sahip olanlardır." Ve Maeterlinck *Bilgelik ve Yazgı* (La sagesse et la destinée) isimli yapıtının hemen başında şu sonuca va-

rır: "İnsanların başına yalnızca kendi diledikleri şey gelir... Çünkü bazı dış olaylar üzerinde çok ufak bir etki gücümüz olmasına karşın, bu olayların içimizdeki sonuçlarını etkileme gücümüz sınırsızdır..." Ve tümüyle kendi olayına dönüştüremediği hiçbir olaya kapılarını aralamayan kişi Maeterlinck için bilge biridir, her an ele geçirebilir yazgıyı, silahlarından arındırabilir. Olayların ağırlık noktası bilinmeyen'den bilinen'e doğru bir kayma göstermez, yalnızca yer değiştirir, bizi çevreleyen gizemden çıkıp içimizde taşıdığımız gizeme yerleşir. Maeterlinck'in ilerideki yaşam görüşünü, tüm güçlerin içselleştirilip ruhumuzda biraraya toplanması, bu ruhun kapsamının genişletilip hayli zaman gözdağı vererek ve düşmanca insanın karşısında dikilmiş yazgının uğursuz dünyasından daha güçlü bir dünyaya dönüştürülmesi oluşturur. Yazgının elinden nesneleri birer birer çekip alarak insana armağan etmek, kısacası Maeterlinck'in sevgiyle sürdürdüğü bir çalışmadır, yaşamının günden güne daha bir aydınlık öne çıkan misyonudur. Öyle bir yaşam ki, herkesin ulaşabileceği ve herkesi mutlu kılabilecek bir bilgeliğin pınarlarının yanı başında yer alır.

Ve en sonunda Maeterlinck şunu amaç olarak benimser: Mutluluk bağışlamak, şimdiye kadar bilinmeyen bir mutluluğun damarlarına götürecek bir maden ocağını işletmeye açmak. "Bilge olmak", der Maeterlinck, "her şeyden önce mutlu olmasını öğrenmektir", çünkü mutluluk bilgeliğin doğal sonucudur ve bilgelik gibi dışarıdan kaynaklanan bir rastlantı değil, belli yasalara göre içimizde gerçekleşen bir olaydır. Dışarıdan kapımızı çalan bir olayı alıp içimize aktararak kendi olayımıza dönüştürmeye çalışırken oluşan ısıdır adeta. Ve mutluluğu dışarıdan bekleyen pek çok kişiye gerekli şey, gözlerini

kendi içlerine çevirmeye yöneltecek bir sesleniştir sadece. Dışarıdan gelecek bir mutluluğun tüm güzellik ve görkemini gölgede bırakan bir mutluluk olanağını her an kendi içlerinde ele geçireceklerdir.

Maeterlinck mutluluğu, onu körü körüne dağıtıp üleştiren yabancı ellerden çekip aldığı gibi, 'adalet'i de yazgının elinden çekip alır ve onu insan davranışının temel yasası yapar. Napoleon olayı üzerinde bu gizemin içyüzünü araştırır ve şunu anlar ki, "bir haksızlık işleyen insanın ruhunda büyük bir dram gerçekleşmektedir." Ve Napoleon'un üç kez işlediği haksızlıkta, mutluluğunun kendisine üç kez ihanetinde onun yıkılışının nedenlerini bulur. Kendi ruhu Napoleon hakkında verdiği yargıyı açıklar, dünya da Napoleon'u eli boş oturup ölümü beklemeye mahkûm ederek söz konusu yargıyı onaylar. "Kim haksız bir iş yaparsa, kendine ve yazgısına beslediği güven sarsılır, kişiliğini ve gücünü açık seçik duyumsamaktan çıkar. Bundan böyle olup bitenlerin ne kadarını kendisine, ne kadarını kendisini çaresizliğe mahkûm eden çalışma arkadaşlarına borçlu olduğunu tam bir açıklıkla bilemez, ikisini birbirinden ayıramaz pek." Olayların bizi dalgın, tembel ve çaresiz durumda yakalamasında saklı yatar tehlike; böylesi anlarda yabancı nesneler gelip yaşamımızdan içeri sızar, bu yaşamı topluca görebilmekten alıkoyar bizi ve biz uyurken ekilmiş tohumlar er geç içimizde yeşerip filizlenir.

Maeterlinck gibi bir bilge Napoleon sorununu irdelerken, adaletin özünün daha derinliklerine inmekten, tek olayın dışına çıkıp arka planda saklı doğrulara ulaşmak için çaba harcamaktan kendini alamaz. Ve gerçekten de *Bilgelik ve Yazgı* isimli yapıt, diğer iki kitap gibi

gevşek bağlarla birbirine bağlanmış bir dizi denemeyi içerir. Denemelerde adaletin peşine düşülür, adaleti bulmak için aranmadık yer bırakılmaz, ama tüm çabalar boşa gider, sonunda tüm güçlerin vatanı gibi görünen insan ruhunda adaletin gizli tahtı ele geçirilir. "Neredeydi şu adalet gizemi?" denir kitabın bir yerinde. "Dünyayı dolduruyor varlığıyla, bazen Tanrıların elinde bulunuyor, bazen onları bile sarıp kuşatarak sultası altına alıyordu... İnsan dışında her yerde var sayılıyordu..." Böylece Maeterlinck, söz konusu kitapta da insan soyunun ateşli bir avukatı olarak boy gösterir, yarı unutulmuş bir sürü hak ve zenginliklere insan soyu adına sahip çıkmaya çalışır ve bir an bize öyle gelir ki, sanki yazar gökyüzünden çekip aldığı tüm zenginliklerle yeryüzünü kralara layık biçimde donatmaya bakmaktadır. Ama korkuya kapılmak yersizdir, Maeterlinck'in kendisi kitabının bir yerinde hiçbir şeyin kaybolmayacağını, gökyüzünden koparılıp alınan nesnelerin yalnızca insan kalbine aktarılacağını söyler. Tarihe bir an pek yüksek bir noktadan bakmaya çalıştık mı, sanki insanlar alabildiğine önemli mülk ve gizlerini fırlatıp fırlatıp yıldızlara atmışlar, sanki ruhlarının değerli ve yüce zenginlikleriyle gökleri doldurmuşlar gibi bir izlenim uyanmıyor mu bizde! Bunu belki söz konusu zenginlikleri yanlarında taşımamak, günlük kavgaların sıkışıklığı ve korkusu içinde onları tehlikeye atmamak amacıyla, belki de yanında para olmayan birinin haydutların kol gezdiği bir yola tasa ve kaygılardan uzak, canını emanet edebilen biri gibi daha rahat, daha düşüncesiz yaşayabilmek için yaptıkları izlenimine kapılmıyor muyuz? Ne var ki, kendi ruhlarından daha sağlam ve güvenilir bir hazine dairesinin bulunmadığı, ideallerini hiçbir gökyüzünün kendi sinelerinden

daha iyi koruyamayacağı yeterince sıklıkla açıklandı mı, belki insanlar bir şairin çıkarak Beatrice'in elinden tutmuş Dante gibi olgun bir insan sevgisinin kılavuzluğunda göklerde dolaşmasını ve insana ait zenginlikleri oralardan alıp geri getirmeye çalışmasını, bize fazlasıyla yabancılaşıp bizden fazlasıyla uzaklaşmış gökyüzünü asıl vatanı sayılan insanın ruhuna yeniden yerleştirmek istemesini belki sevinçle karşılayacaklardır.

Ama içerdiği savaşları, serüvenleri, gelişimleri, yıkılışları, bazen bu, bazen şu yana uzanan özlemleriyle tarih derli toplu gözden geçirildi mi, görülecek bütün şey, bir ateşin titrek ve tedirgin yandığı olacaktır. İnsan yığınlarını kimi vakit buraya, kimi vakit şuraya çağıran ortak hiçbir düşünce ele geçirilemeyecektir. Olsa olsa zamanla sınırlı, ulaşılmaları durumunda ortadan kaybolup giden bazı amaçlar saptanabilecektir; söz konusu amaçların halkaları birbirine öylesine dolanmış akıp gidecektir ki, amacın son durumuna ilişkin bize bilgi verecek belli bir yön algılanamayacaktır. Ancak, bu gözlem Maeterlinck'i yıldırmamıştır. İnsanlık denen böyle karmaşık bir yapıda ortak bir amacın varlığı pek kolay saptanamaz. Böyle bir amaç bilmiyoruz şimdilik, belki de hiç bilemeyeceğiz. Herkes kendi rolünü kavrasın ve bu rolün gereğini yerine getirsin, yeter bu kadarı. Herkes söz konusu amaca yaradılışına uygun olarak yüce ve ulu gözüyle baksın, bu kadarı yeter: O zaman insanların ruhlarında ve davranışlarında belli bir birlik sağlanacak, yaptığımız hiçbir şeyin kaybolup gidemeyeceği umudunu bizde canlı tutacaktır.

Büyük ve ortak bir misyonun insan soyunun omuzlarına yüklendiğine yürekten inanan Maeterlinck'in daha çocukluğunda bir başka toplumun yaşamını dikkatle

gözlemlemesi, yıllar yılı bir arı kovanının cam duvarları arkasında dikilip bir başka dünyadaki devinimleri, düşüncesi biz insanların yaşamının temelinde yatan doğru'dan daha gizemsel, daha az bilinmez nitelik taşımayan bir dünyadaki devinimleri izlemesi kuşkusuz rastlantı değildir. Maeterlinck'in bize arıların yaşamından söz açtığı kitap çıkalı çok olmadı, 250 sayfa tutarındaki kalın ciltte belki de tüm büyüklüğü ve bilgeliğiyle karşımızda buluruz yazarı. Bize yalnızca gözlemlerini aktarmak, arıların yaşamına ilişkin gerçekleri yan yana sıralamak, bunlara açık seçik ve kendiliğinden gelip katılanlar dışında birtakım amaçlar yüklememek için nasıl çırpındığını görüp duygulanmamak elde değildir. Kitabın hiçbir yerinde insan zekâsının üstünlüğü hissettirmez kendisini, her küçük ve basit gerçekteki harikuladeliğin, bizim bu gerçeğe ilişkin en harikulade tahminlerimizdekinden daha büyük ve yüce bir nitelik taşıdığı inancı karşımıza çıkar. Bu kitapta da yazar, eşsiz bir alçakgönüllülükle söz konusu küçük yaratıkların amacı olan doğru'nun peşine düşer ve söz konusu doğrunun bütün büyük doğrulardan daha değersiz, daha az sonsuz sayılamayacağını bilir. Aradığı doğru'yu da ne kraliçe arıda ne de işçi arılarında ele geçirir; burada da doğru belli bir olaya bağlı değil, tüm olaylara üleştirilmiş durumdadır, binlerce minik enerjiden yayılan, küçük güçlerin bir aşağı, bir yukarı inip çıktığı karanlık yolları aydınlatan bir ışık gibidir. Maeterlinck, gizemin (mysterium) içerisine sokulmayı göze alamaz, ama bir isimle donatarak onu kavramaya çalışır, *Esprit de la ruche* der onun için, arı kovanının usu der ve küçük topluluğun bütün tasa ve çalışmasının geleceğe ilişkin olması, kendine özgü bu devlette her şeyin gelecek kuşakların varlığını sağlamak ve

güvence altına almak amacına yönelikliği ayrı bir kıvançla doldurur içini.

Belki bunlar, Maeterlinck'in, bizlerin de içinde yaşadığımız zamandan daha mutlu ve daha olgun bir geleceği kurmaya çalıştığını her vakitkinden daha açık seçik duyumsadığı anlar olmuştur. Daha mutlu ve olgun bir gelecek; çünkü ruhlarımız, usumuzun ve coğrafyamızın bizi birbirimizden ayıran karanlığın derinliklerine her geçen gün biraz daha çok sokulacak ve bizler ruhlarımızın ışığında birbirimizi daha çok anlayıp birbirimize daha çok yardım elini uzatabileceğiz. Çünkü ruhlar sayesinde içimizde derin ve büyük bir birliktelik yeşerip boy verecek, hiç kimsenin dışında kalmayacağı bu birliktelik *Esprit de la ruche*'un arı kovanına egemen olduğu gibi bize egemen olacak, dolayısıyla bir gün gelip herkesi 'içine alan' birleştiren ve günümüzde henüz çelişip birbirini yok eden güçleri bir çeki düzene sokacaktır.

Artık yolun sonuna gelmiş bulunuyoruz. Arılar kitabıyla Maeterlinck'in daha önceki oyunları, daha önce sözünü ettiğimiz ölüm oyunları arasında tuhaf bir ilişki vardır. Maeterlinck bu oyunlardan birkaçına *Kukla Tiyatrosu İçin Oyunlar* ismini vermiştir. Ama bir arı kovanındaki gizemsel yaşamın daha o zamanlar yazar üzerinde uyarıcı etki yaptığını, ufak tefek ve cılız işçi arıların, biri hemen öbürünün yanında bilmecemsi bir planı her şeyden habersiz uygulamaya çalışan kızların belki de ilk örneklerini oluşturduğu, yazarın geride kalan oyunlarına dönüp bakanların gözünden kaçmayacaktır. Başvurduğumuz kıyaslamayı sürdürür ve o tuhaf dramatik şiirlerde kraliçe arıların, erkek arıların, uyuyan larvaların ve kral soyundan savaşçı dişilerin izlerini aramaya kalkarsak, yanlış davranmış sayılmayız. Hatta

oyunların mimarisinde arı kovanının iç düzeninin örnek alındığına tanık oluruz; sayısız kapıların açıldığı uzun ve karanlık dehlizler, içlerinde ya prenseslerin uyuduğu ya da altın gibi ışıl ışıl hazinelerin yer aldığı, tıpkı arı kovanındaki gibi henüz gelişim sürecini tamamlamamış bir peri ya da altın sarısı balın minicik odaların karanlığını doldurduğu hücreler... Böyle bir oyun ortamı, bir arı kovanı içindeki bir bölümü oluşturuyor gibidir; kuşkusuz öyle bir kovan ki, başında kafasız ve çıkar düşkünü bir arıcı vardır, arı kovanının ruhuna uygun davranacakken ona karşıt yönde çalışmalar içinde bulunur hep. Arı kovanıyla kıyaslamayı bir süre daha sürdürerek diyebiliriz ki, Maeterlinck'in yeni oyunlarında, iş başındaki arıları kendisi gözükmeksizin izleyip zaman zaman bal almak ya da bir peteği değiştirmek amacıyla kovan içindeki çalışmaya müdahale eden arıcı, daha bilge ve daha temkinli birine dönüşmüştür. Arıcıyla onun gözleri önünde devinen yaratıklar arasında kimi anlar bir anlaşma sağlanıyor gibidir.

Bu yeni oyunlar, *Blaubart ve Ariane, Kızkardeş Beatrix* ve Maeterlinck'in henüz üzerinde çalıştığı *Monna Vanna*'dır. Sözlerime son vermeden, adı geçen oyunlardan *Kızkardeş Beatrix*'i kısa süre önce Bremen'de başarılı diyebileceğimiz sergileme girişimiyle ilgili olarak oyun yazarı Maeterlinck üzerine birkaç söz daha söylemek isterim.

Maeterlinck'in oyunlarını sergilemenin olanaksızlığını ileri sürmek, başyapıtlarının dramatik biçimini doğru dürüst görmemek ya da buna sadece rastlantı gözüyle bakmak demektir.

Maeterlinck'in oyunlarından birini ciddi olarak sergileme girişiminde bulunan birinin karşılaşacağı güçlük-

ler, yazarın oyunlarının onu sergilemeye kalkanlara yönelteceği beklentilerden çok, sahne geleneğinden, oyuncuların kültürel düzeyinden ve özellikle rutin davranışlardan kaynaklanmaktadır. Maeterlinck'in oyunları meslekten oyunculardan çok, iyi seçilmiş amatör oyuncular tarafından daha büyük bir başarıyla sahneye konulabilir, çünkü söz konusu oyuncular daha naif dışavurum olanaklarının ve çokluk zengin bir iç kültürün sahibidirler; böyle bir kültürün varlığı da yazarın kişilerinin oyunlaştırılması için tiyatro deneyiminden ve sahne becerisinden daha zorunludur.

Dikkatli biri, bizim tiyatronun Maeterlinck'in istediğinden daha başka araçlarla çalıştığını ve daha başka amaçlar güttüğünü saptamakla yetinecek, ama bu, kendisini Maeterlinck'e oyun yazarı payesine layık biri gözüyle bakmaktan alıkoymayacaktır. Sahnede özellikle aksiyonun yer alması gerektiğini vurgulamakla Maeterlinck'e karşı bir eleştiri yöneltilmiş sayılmayacaktır. Bunun böyle olduğunu Maeterlinck'i, kendisi de bizim kadar iyi bilir. Onun yadsıdığı şey, aksiyonun konuda, gerçek yaşamımızın dış felaketlerle serüvenlerde saklı yattığı inancıydı. *Modern Oyun* üzerine kaleme aldığı bir denemede, gerçekten büyük yapıtlarda dış fabel'den ayrı olarak iç diyalog tarafından taşınan bir ikinci aksiyonun daha yer aldığını, ama bunun ikinci derecede önem taşıyan bir aksiyon gibi göründüğünü, ama bunun aramayan kimsenin gözünden kaçacağını kanıtlamaya çalışır. İşte oyunlarında bu ikinci aksiyonu ön plana çıkarma amacını güder Maeterlinck, bunu kendine ödev bilir. Yazarın oyunlarında gerçekten vardır bu ikinci aksiyon ve oyunları avcunda tutar; ancak, Maeterlinck'in bu aksiyona eski dış aksiyon gibi, hatta

ondan daha çok somut nitelik kazandırıp kazandıramayacağını bekleyip görmek gerekiyor. Böyle bir şeyin başarıya ulaşması durumunda, ikinci aksiyonun eskisinden çok daha fazla insan tarafından anlaşılabileceğini bekleyebiliriz. Eski aksiyon sıkı sıkıya konulara bağlıdır, konular ise her zaman sınırlandırıcı ve dışlayıcı nitelik taşır; pek bir konu düşünülemez ki, toplumun ve kültürün tüm çevrelerini aynı şekilde kavrayıp inandırıcı biçimde yansıtabilsin. Oysa ruh yaşamımız büyük ve genel olaylardan yana zengindir; yeter ki gözle görülebilir duruma sokulabilsinler; büyük bir yangın, bir taşkın ya da ağır bir felaketten hep birlikte kurtuluş insanları bazen nasıl birbirine bağlayıp ortak bir acı ya da sevinç oluşturuyorsa, bunlar da herkesi duygulandırıp birbirine bağlayacaktır. Herkesi böyle zorla biraraya toplamak öteden beri tiyatronun en yüce misyonu olmuş ve olacaktır. Her zaman mahrem tiyatronun yaratıcısı ve az sayıdaki bir okuyucu kitlesinin yazarı diye bilinen Maeterlinck, günün birinde gözlerini hayata açacak böyle bir tiyatronun babası, belki biraz fazla erken olarak herkes için bir sanatın, sevgi yoluyla tüm insanları biraraya toplayacak bir sanatın ilk savunucusu olacaktır.

MAETERLINCK TİYATROSU (1901)

Berlin'deki Sezession Sahnesi'nde Maeterlinck'in *Tintagiles'in Ölümü* isimli oyununun sergilenmesi bende birtakım düşüncelerin doğmasına yol açtı, bunları aralarında sıkı bir ilişki gözetmeksizin aklıma geldiği gibi not edeceğim.

Maeterlinck oyunlarının sahnelenmesinin olanaksızlığına, en yakın dostları bile, hatta bunlar herkesten daha kesin gözüyle bakıyordu. Öyleyken yazarı ikide bir sahneyle uzlaştırma girişimlerine başvuruluyorsa, nedeni, oyunlarının dramatik yapısının göz ardı edilemeyecek bir nitelik taşımasıdır. Ve gerçekten, bilge ve budala kişiler üstüne iki kitap ve birkaç çeviri dışında Maeterlinck'in elimizde sadece oyunlarının varlığı rastlantı değildir. Ne var ki, kukla tiyatrosu için kaleme alınmış oyunlardır bunların tümü.

Kuklaların yalnız tek bir yüzü vardır ve yüzdeki ifade hiç değişmez. Yüzlerinde dehşet okunan kuklalar vardır, dindar kuklalar, saf kuklalar vardır. Her kuklanın yüzünde ancak *tek* bir duygu açığa vurur kendini, ama şiddet bakımından en uç noktaya vardırılmış, dört başı mamur bir duygudur bu. Ayrıca, her kukla eğilip bükülebilir esnek bir yapıya sahiptir, az sayıda devinimlerde bulunabilir ancak ve devinimler bilek ya da omuzlar de-

ğil, daha çok az sayıdaki ince vücut bölgelerinde gerçekleşir. Söz konusu bölgelerde devindirilebilir kuklalar harıl harıl, önemle, çok uzaklardan görülebilecek gibi. Kuklalar eski Flaman ustalarının tablolarındaki yas tutan kadınlar gibi, gam ve tasadan iki büklüm, bir hüznü dile getirebilirler, içlerindeki neşe ise Angelico'nun *Kıyamet Günü* tablosundaki mutlu kişilerin neşesi gibi coşkuyla açığa vurur kendini. Ve öyle sanıyorum ki, her iki duygunun da bundan daha büyük boyutlarda, daha yalın, daha anlaşılır yansıtılması olanaksızdır.

Peki, tiyatronun görevi değil midir çok uzaklardan görülebilen yalın ve iri jestleri sahneden seyircilere sunmak? Yani bu şekilde sergilenebilen olayları oyunlarına konu yapmakla Maeterlinck özellikle tiyatronun amacına uygun davranmış sayılmaz mı? Beri yandan, nasıl şeylerdir bu olaylar? Herkes bilir bunları, burada dökümlerini yapmam gereksizdir. Maeterlinck'in amacı, seyircilerin ilgisini aksiyon üzerine çekmek değildi, kafadan uydurulmuş olaylar her konu gibi birer bahaneydi sadece. Yazar, bir olay ne denli yalın nitelik taşırsa, seyirciler üzerinde o kadar toparlayıcı etki yapacağını bilir. Ama bildiği bir şey daha vardır: En yalın aksiyon bile bireysel renklere bürünmüş seyirci kalabalığını ideal tiyatronun istediği gibi *tek* kişiye indirgemenin her zaman üstesinden gelemez. Dolayısıyla, Maeterlinck bakmasını bilen dikkatli seyircilere aksiyondan ayrı olarak daha kapsamlı bir birlikteliği sağlayacak bir ikinci öğeyi sunmaya çalışır. Ne var ki, istemleri dışında pek çok insanın bir ortaklığı paylaşması ancak büyük ve ilksel (primer) bir duyguyla sağlanabilir. Maeterlinck de işte bu çeşit duygular içine yerleştirir oyunlarını. *Tintagiles'in Ölümü,* korku duygusu içine oturtulmuştur örneğin. Perde kalkar kalk-

maz, sahnede karşımıza çıkar bu korku ve bütün oyun boyunca sahnede kaybolmadan kalır, sahnenin kendisidir korku, dünyadır, her şey onun içinde gerçekleşir.

Çağdaş oyunlarda ara duygular ve duygu gölgelerini görmeye alışmış seyirciler için yadırgatıcı bir şeydir bu. Yavaş yavaş eğitilip görmeye alıştırıldıkları yeni oyunlarda, kendilerini Maeterlinck'ilerden bir başka sahne karşısında bulmuşlardır hep; söz konusu oyunlarda sadece profilden izlenen, görünürde birbiriyle ilişkisiz duygular sallantılı, kırık dökük köprüler üzerinden geçer gibi dolu dizgin geçip gider, ayağı sağlam yere basmayan insanlar üzerinden. Bir yerde durup kalmaz, gelişip büyümezler, yalnızca devinimdir etkin olan, telaş ve koşuşmacadır, yaşamdır.

Ne var ki bir romanda saklı tüm etkileyici ögeleri keskin gözlükleriyle romandan koparıp almaya alışkın seyirciler, Maeterlinck oyunlarından kopup gelen güçlü etkiye karşı koyamazlar. Korkunun pek çok şeyi kapsamına alacak gibi geniş boyutluluğu seyircileri duygulandırır. Ve bu bozbulanık duygunun oluşturduğu sürekli arka plan önünde, olup biten her şey, tüm sevecenlikler, büyüklükler ve o pek kırılgan mutluluklar tuhaf bir narinlikte, her türlü korunmuşluktan uzak, duygulandırıcı ve ilkel bir önemle öne çıkar. Ayrıca, sözler ve jestler de, güçlü ve yeni, bu anlamda sürdürür etkinliğini. Ellerin salt havaya kaldırılışı, Maeterlinck tiyatrosunda çocukluktaki gibi yeniden bir anlam kazanmış, pek çok şeyi dile getiren bir nitelik kazanmıştır. Okşamalar ışıl ışıl bir parıltıya kavuşmuş, ilenmeler havada çığlar gibi büyümüştür.

Her şey büyük planda gerçekleşmiş ve tüm büyüklükler çok uzaklardan seçilebilir duruma gelmiştir. Ne

yazık ki, daha önceden kendilerine Maeterlinck'in gerçek bir oyun yazarı sayılamayacağı söylenenler algılayamamıştır bütün bunları. Gerçekten de Maeterlinck bizim tiyatrolara göre biri değildir. Ama ileride bir gün var olacak tiyatro onu baştacı edip kendi piri aşamasına yükseltecektir. Ve hepsinden şaşırtıcı görünen bir şey de, bu yalnızlıklar insanının sesini ileride pek az sayıdaki seçkinlere değil, herkese duyuracak olmasıdır. Çünkü etkisi, çok uzaklara kadar kendini hissettirecek, devcileyin bir boyuta ulaşacaktır.

Sezession Sahnesi, yinelenen bu tür girişimlerle pek büyük bir hizmette bulunmuştur. Söz konusu sahne en azından güttüğü amaç ve eğilimler bakımından gelecekteki tiyatromuzu oluşturmaktadır. Ancak, bu çaba ve eğilimlerin onun hal'deki varlığını da tehlikeye soktuğu kuşkusuzdur. Ama belki Maeterlinck tiyatrosu, bugün söylediklerini ileride *Kızkardeş Beatrix*'in sergilenişiyle doğrulayacak ve bütünleyecektir.

HEINRICH VOGELER
(1902)

Sergileri ve galerileri süsleyen pek çok yapıt üzerine eleştiriler kaleme alıp birtakım yargılara varma alışkanlığı, sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde uzun zamandır esen karmaşa havasına hayli katkıda bulunuyor. Dilimiz o binler ve binlerce sanat deyimine uygun karşılıklar bulacak zenginlikte değil, zaten böyle bir zenginlikle donatılmış hangi dil gösterilebilir. Ayrıca, eleştirmenlerimiz yeterince hak gözetir bir tutumla ve titizlikle davranabilmekten uzaktır. Dolayısıyla, eldeki az sayıda deyimin seçiminde de başarılı oldukları söylenemez. Özellikle gazetelerin ön ayak olmasıyla gelişim gücünü içeren bir sanat-eleştiri üslubu doğup çıkmıştır. Böyle bir gelişim gücü içermesinin nedeni de, ilk kez Leonardo, Ruskin, Muther ve Lichtwark tarafından kullanılmış sloganları yaradılıştan tezcanlılığıyla hemen uygun bularak benimseyip kendisine mal etmesidir. Bir yol mülkiyetine geçirdiği sloganlar gerçek anlamlarına hızla yabancılaşmış, aceleci kullanımları sırasında üzerlerinde taşıdıkları damgayı yitirmiş, giderek sağlamlığı su götüren ilişkiler bağlamında boy göstermeye başlamıştır; sonunda eski sanat tarihlerinden alınan beylik sloganlar olarak değerden düşmüş, buyurup herkesin başvurabileceği, her toy sanatçının "emrine amade" nitelik kazanmıştır.

Sanat yapıtlarını eleştiri zorunluğu kadar netameli bir başka şey gösterilemez. Tek başına böyle bir zorunluluk, naiflikten uzak, yargılamalara eğilimli çağımızın artık pek bilincine varmadığı bir haksızlık oluşturmaktadır. Doğayla temaşa ilişkisini hâlâ koruyan tek tük kişiler bulunuyor; sonradan kotarıldığı düşünülmeksizin var olan nesneyle arada kurulan bir ilişkidir bu. Büyük sanat yapıtları salt varoluşlarıyla, varlıklarının sınırsız olgusuyla sürdürür etkisini. Birbiriyle çelişen görüşlerin insanın aklını karıştıran keşmekeşinden tek çıkış yolu, büyük sanat yapıtlarına sarılmak, dilin bize sunup ruhumuzu kıvanç ve yücelik duygusuyla dolduran üç, beş sözcüğü fazla değer taşımayan ya da zamana sınırlı yapıtlar için kullanıp köreltmeyerek büyükyapıtlara saklamaktır. İnsanları gerçekten önemli yapıtları göz ardı etmeye, büyük sanat ürünlerinin tapınaklarını süsleyen çelenklerden koparılıp alınmış sözcüklerle bugünün isteğinden doğarak yarının susuzluğunu gidermeyi amaçlayan hoşa gider, gelgeç ürünlerini donatmaya zorlayan nedir? Sabırsızlıktır bu, içinde yaşanılan gün, yaşanılan zamandır. Gazeteler, zamanı sanat yapıtlarını yargılayan bir güce dönüştürmüştür; oysa böyle bir görevi yerine getirmeye zaman kadar elverişsiz sayılacak bir başka şey gösterilemez. Sanat yapıtları zamanla karşıtlık oluşturur, bir an zamanı onaylayıp gösterdiği doğrultuyu izlemeye kalksa, içerisine serpiştirilmiş büyüklük damarlarının etkisi altında zaman, istisnasız bütün sanat yapıtlarının tanıklık ettiği o sonrasızlığa uzaktan akraba niteliğe bürünür. Bağrından biri sivrilip öne çıkar çıkmaz onun hakkında yanlış yargıya varan zaman, nasıl olur da kendi içinde dünyaya gözlerini açmış sanat yapıtlarının günübirlik, aceleci değerlendirmelerle hak-

kını yemez? Şu ya da bu şekilde zaman dışına taşan her şey, onun görüş ve kavrayış alanı dışına çıkar. Bugün orda burda, yalnızlıklar ortasında ya da soluk soluğa büyüyüp duran kentlerin sıkıntılı dağdağasına gömülmüş, seslerini yükselten bütün önemli kişiler yabancı varlıklardır zaman için, onların vakti gelmemiştir henüz ve yargısıyla, övgüsüyle ya da alaylı küçümsemesiyle günümüz söz konusu kişilerin çevresini kendilerine dokunamayan bir geçmiş'in dalgaları gibi sarıp kuşatmaktadır. Zamana uyum sağlayamayan bu insanlardan daha da kalıcı nitelikteki yapıtlar, onlardan daha da büyük bir dokunulmazlık içinde durup durmakta, gelecekte uyanmak üzere derin bir uykuya yatmış uyumaktadır.

Madem ki söz konusu yapıtların yanı başında yaşıyoruz; onlarla yüz yüze geliyor, yıldızlar altındaki uzamı onlarla paylaşıyoruz, kendileriyle aramızda bir ilişki kurmak zorundayız; gözlerimizi yumup yanı başlarından geçip gitmek istemiyorsak, arada bir alışverişi oluşturmamız gerekiyor. Bunu içgüdüsel yoldan yapan insanlar vardır; verdikleri yargılarla sanat ürünlerinin yanlarına sokulabileceklerine inanan, oysa söz konusu yapıtlardan daha da çok uzaklaşanlardan daha hakgözetir bir davranışı sergiler onların önünde. Zamanın malı olmayan sanat ürünleri, ağaçlara, dağlara, koca koca nehirlere ve geniş ovalara, zamanın kendilerine ne iyilik ne de kötülükte bulunmaksızın sarıp sarmaladığı, onaylayıcı ya da yadsıyıcı, iyi ya da kötü değerlendirmesiyle yanlarına yaklaşmaya çalışmanın budalaca olduğu kadar yararsız nitelik taşıyacağı bütün bu nesnelere daha yakındır. Sanat yapıtlarıyla gerçek bağlantıyı sağlayabilen biricik doğru ilişki, her türlü eleştiriden uzak, içtenlikli bir te-

maşadır; ilerilere çevrilmiş bir gözün serinkanlı bakışı, temaşa sırasında dinlenen, temaşa süreci içinde olgunlaşan bir gözün bakışıdır. Sanat yapıtlarının da böyle bir gözle temaşası, yüksek gök kubbeler altında bir yalnızlığı yaşayarak uzanıp giden kırların, karanlıklar içinde boy verip dikilen ulu ağaçların, akşamın koynunda serilmiş yatan denizlerin, ovalara serpilmiş uzak ve ıssız evlerin, uyuyan güzel çocukların, meme emen yavru hayvanların, yaşanılan günün dikkate almadığı, yaşanılan saatin işten göz açamayarak önünden geçip gittiği o başı sonu olmayan zamansız yaşamın bin bir nesnesi gibi temaşası gerekiyor.

Sanat üzerine, sanat yapıtlarının temaşası üzerine yazılar kaleme almayı deneyenler, yüzyıllardır bilinçli ya da bilinçsiz böyle bir bakış açısını arayıp durmuş, uzaktaki nesne yakındakine göre daha bir dinginlik içinde göründüğünden onu *eski* sanata karşı kısmen de olsa öne çıkarmış, ama söz konusu açıyı ikide bir yine kaybetmiştir; nedeni de, birtakım önyargılara kapılmaktan yakayı kurtaramamaları, yargıların sürekli değiştiğini, yerlerini yeni yargılara bırakacak olmalarına varlıklarını borçlu bulunduğunu akıllarına getirmemeleridir. Ne var ki, sanat yapıtları her zaman *dingin* nesneler niteliği taşıdığından, sanatçı tarafından kayda geçirilen denge-anlarını oluşturduğundan, gerçek sanatın söz konusu olduğu her durumda devingenlik, sanat yapıtını temaşa edenin tarafında yer alabilir, yapıtın kendisiyse ister eski, ister yeni bir yapıt olsun, her vakit bir ağaç gibi temaşa konusu yapılabilir, bir başka deyişle katıksız temaşaya göğüs gerip ona izin verebilir. Salt temaşa niyetiyle resimlere yaklaşan bir kişi temaşa konusu yapıtlar üzerinde bir yargı vermeyi tümüyle aklından çıkaracak ya da

bir başka türlü davranıp sanat yapıtı önünde dikilip duracak sadece ya da ağır ağır önünden geçip gidecek, yapıtla ilgisiz sözcüklerden el çekip iddiasız bir tutum sergileyecektir. – Benim şimdi burada pek kısaca yapmak istediğim gibi sanatı yargılamanın elinden tüm haklar alınır alınmaz, sanatçı üzerine bir yazı kaleme alma işi önemli ölçüde değişikliğe uğrayacaktır, bu konuda her şey yargılamaya değil, temaşaya bağlı duruma gelecektir. Artık karşımızdaki yapıtın toplu içeriğine ve onu yaratan sanatçıya dayanarak bir tablo, bir dünya kotarıp ortaya koymak önem taşıyacaktır; öyle bir dünya ki, önünde sessiz sedasız dikilip temaşa konusu yapılacak, kendisinden alçakgönüllü, iddiasız sözcüklerle bahsedilecektir.

Böyle bir tablo hanidir gözlerimin önünde. Yıllardan beri hemen yanı başımda durup duruyor serpilip büyüyerek, kendi kendini bütünleyerek. Bu tabloya öylesine alıştım ki, büyük uzaklıklardan tüm ağırlığıyla dönüp gelen bakışım her seferinde aşina bir nesne gibi bu tablo üzerinde dinleniyor. Çevremi sarıp kuşatan başka tablolar da var; belirsiz sınırları içeren tablolar; henüz büyüme sürecini yaşıyorlar, belki zamanla hayli bir büyüklüğe ulaşacaklardır. Ne var ki, benim burada kendisinden sevgiyle söz etmek istediğim tablonun büyüklüğünde bir artış olmadı, hatta büyük denecek bir tablo bile değil bu. Yukarıda değindiğim büyümesi içe doğru gerçekleşmekte, kendindeki boşlukları doldurdurmakta, kendi kendine çeki düzen vermekte, üzerinde egemen olan yasaları giderek daha bir belirgin açığa vurmakta, kısacası hâlâ büyüyüp kapsamını genişleten öbür tabloların asla erişemeyecekleri bir gelişim sürecini geride bırakmaktadır. Öbür tablolardan daha küçük, ama bir karınca yuvası-

nın, bir arı kovanının İskender'in ve Napolyon'un ülkelerinden daha mutlu ve daha kusursuz olduğu gibi bu tablo da başkalarından daha mutlu ve kusursuz. Zamanımız sanatla yaşam arasında bir bağlantı kurmaya yönelik bir eğilimi içeriyorsa (belki gün gelip çok uzak bir geleceğin genelde başaracağı bir sentez olacak bu), büyüklük taslayan pek çok kişiden fırsat bulup bir benzeti gibi doğal büyüklüğün biraz altındaki bir resimde amaç gütmeksizin sanat ve yaşamı sürekli olarak, her Allahın günü biraraya getiren dürüst ve gerçek bir sanatçıyı, yani Heinrich Vogeler'i göremeyişi böyle bir zamanın belirleyici özelliğini oluşturacaktır; oysa Heinrich Vogeler mazhariyetlere olgun bir zaman için bir mazhariyet (ergi) oluşturacak bir sanatçıdır. Bana itiraz edilecek, söz konusu zamanın bu sanatçıyı gözden kaçırmayacağı söylenecek, bu ressamın yıllardır mazhar olduğu ün denemese de tanınmışlığa işaret edilecek, gravür alanındaki yapıtlarının geniş çevrelerce bilindiği ileri sürülerek benim görüşüm çürütülmeye çalışılacaktır. Ama, burada bir şeyi belirtmeden geçemeyeceğim: Heinrich Vogeler'e sahip çıkıp kendisine hayranlık duyan pek çok kişiye şunu söylemek isterim ki, Vogeler onların ressamı olmaktan uzaktır, sevdikleri ressam asla Heinrich Vogeler değildir, Heinrich Vogeler'i asla tanımamış, şimdiye kadar tatlıya düşkün, meyve konservelerinde meyveler üzerindeki şekeri yalayan, hiç de pek tatlı sayılmayan meyveleri ise bir merak dürtüsüyle kalkıştıkları bir denemenin ardından düş kırıklığına uğrayıp olduğu gibi bırakan çocuklar gibi davranmışlardır. Sanatçının mutfağında kotarılan yemeklerin fazlasıyla şeker içermesi onları ayartıp cezbetmiş, tatlanmış dilleri üzerine Heinrich Vogeler ismini bırakmış, bu isme de giderek daha çok

aşinalık kazanmışlardır. Heinrich Vogeler modern denilen ressamlardan biriydi, başka modern ressamlar gibi hiç de öyle yadırgatıcılığa, huysuzluğa ve anlaşılmazlığa sapmamış bir Worpsweder'li, bir masal ressamıydı, bildiği yoldan biraz şaşmayan, biraz acayip bir ressamdı, ama sıkıcı olacak kadar ileri götürülmeyen bir özellikti bu kendisinde. İşte böyle bir hava içinde oluştu Vogeler'in tanınmışlığı, ünü ise pek çok kişinin ünü gibi bir yanlış anlamanın ürünüydü ve dostu sayılan herkese düşecek görev onu bu yanlış anlamdan soyutlayıp almaktır. İşte aşağıdaki satırlarda da bu Heinrich Vogeler'den bu üne kavuşmamış, nerdeyse bilinmeden kalan bu kişiden söz edilecektir.

Akademide okuduğu zaman gençti Heinrich Vogeler, çığırtkanlıktan uzak, küçük çapta bir özelliği vardı; çalışmalarında kendini açığa vurmayan ya da vurduğunda söz konusu çalışmaları her hamarat kişinin erişebileceği orta bir düzeyin altına çekip alan bir özellikti bu. Vogeler'in kendine özgü bir dünyadan yana attığı ilk adımları ele veren bir şey varsa, başkalarının hal ve tavırlarını garip bulmasıydı, günün birinde kendi dünyasında egemenliği ele geçirecek ölçülere daha o zamanlar çalışmalarında başvurması, çevresindeki hiç de dikkati çekecek bir olağanüstülük taşımayan tavır ve oluşumları abartılı ve büyük gösteren bir perspektiften bakarak duyumsayıp resme geçirmesidir. Vogeler'in çalışmalarına üstünkörü yaklaşan toy bir araştırmacı, söz konusu çalışmalarda karikatür eğiliminin asıl özü oluşturduğu izlenimine kapılacaktır; oysa karikatüre eğilim içteki bir başka ölçütün yapıtlarda uygulanıp, belli farklılıkların güçlü bir şekilde duyumsanmasıyla dünyaya gözlerini açmış ikinci derecede bir ölçüttü. Karikatür, Vogeler'in yapıt-

larında bu konumunu hep korumuş, değişik biçimlere büründüğü, adeta "tebdili kıyafet" ettiği zamanlarda bile gerçek karikatürde her zaman rastlanan eleştiri niteliğini taşımamış, içindeki dengeli dünyanın uyumunu bozma tehlikesi gösteren bir nesneye karşı açığa vurduğu kendine özgü bir tepki oluşturmuştur. Söz konusu dünyanın kendisini korumasız hissettiği ilk zamanlar, Vogeler'in hayal gücü uyuma düşman nesneyi, her zaman fazlasıyla büyük, her zaman büyüklüğü aşırı ölçüde artan bu yabancı gücü simgeleyen kentaurlarla devleri yaratmıştır; dünyası ileride artık gerçek surlarla çevrildiği zaman, yabancı güç esrarengiz ve hayaletimsi bir surete bürünür; bir hayaletin kıyas kabul etmeyecek kadar uzun kolları karşısında surlar kurtuluşu gerilere çekilmekte bulur; ama ülkesinde kendini artık tamamen güven içinde hisseder hissetmez (ileride sözünü edeceğimiz yeni çizimlerinde bazen bu hava eser), söz konusu hayalete Vogeler hafiften bir üstünlük konumunu sezdiren bir ironiyle yaklaşır.

Dolayısıyla, Vogeler'in gelişim sürecinde sanatçının çevresini sarıp kuşatan ya da onun karşısına gelip dikilen yabancı güce karşı her seferinde takındığı tutumdan ne gibi bir sonucun doğup çıktığına, sanatçının yabancı güce nasıl karşı koyduğuna ve ne gibi yollara başvurarak onunla başa çıktığına özellikle dikkat etmek haklı bir davranış sayılacaktır. Ayrıca, Vogeler'in gravürlerinin de yalnızca böyle bir açıdan ele alınması gerekiyor. Uzun zaman bu gravürlere bir geç dönem romantizmine mensup bir sanatçının düşleri olarak bakılmıştır. Gravürler, olaysız gizlerini yarı açıklayan bir isimle donatılmış masalların gerçek resimlemeleri diye görüldü mü, bunun da şaşılacak bir tarafı yoktur. Ancak, ne "Yılan-

ların Nişanlısı" ne de "Kurbağa Prens" gravürleri, eldeki masallardan doğup çıkmıştır. "Yedi Karga" ise, arkasında yedi siyah kuşun kimse tarafından rahatsız edilmeksizin varlıklarını sürdürebildiği maskeden başka bir şey değildir. Hayranlıklarının temelsizliğini ileri sürdüğüm hayranlarının Vogeler'de neyi övgü konusu yaptıklarını görünce, insanın duygulanmaması elde değil. Hayranlarına göre, Vogeler, naifliğe sırt çevirmiş bir dönemin göbeğinde sadeliği içeren eski alman masallarını yeniden duyumsayan, sanki günümüzde olup bitmişler, her an tekrar hayata gözlerini açacaklarmış izlenimini uyandıran bu masalları resimlerle süslemiş bir ressamdır. Bu, pek duygulandırıcı olsa da yanlış bir görüştür. Söz konusu gravürlerin doğmasını sağlayan neden hayli değişik, sanıldığından daha ciddi ve derin nitelik taşıyordu. Vogeler, gravürleri yapıp bitirdikten uzun bir süre sonra onları en yakın masal isimleriyle giydirip kuşatan naif bir romantik sanatçı değil, çağımızın bir insanıydı. Bizler gibi savaşımlar içinde, bizler gibi mutluluktan fazla nasibini almamış, içi karmaşık duygularla dolup taşan biriydi. Çevresi pek belirgin, ama pek sınırlı bir gerçekle sarılıp kuşatılmıştı; sanatçının yaşantıları ve ruh durumları bu gerçekle çelişmekteydi; tüm nesneler kendisine öylesine yabancı, öylesine olasılık dışı görünüyordu ki, bunu ancak masal kılığında dile getirebiliyor ve bir zaman varolmuş şeyler gibi duyumsayabiliyordu. Böylece doğup çıktı bu masal-gravürler, Vogeler'in kendi masalları, kendi gerçeğinin dışına taşan, bu gerçeğin kıt olanaklarıyla dile getirmeye çalıştığı yaşantıları böylece gözlerini hayata açtı.

Büyümeleri genişliğine gerçekleşmeyen pek dinamik insanların karşısına gelişim süreçlerinin bir yerinde

bir yol kavşağı çıkar; bu insanlara bir defasında sağa, bir defasında sola giden yol izletilerek kendileri üzerine iki ayrı yaşamöyküsü kaleme alınabilir. Söz konusu kavşaktan yola koyulan iki öykü birbirinden alabildiğine değişik hedeflere götürür, biri ister istemez daha hüzünlü, ötekisi ister istemez daha mutlu bir seyir izler. Ama devingenlikle dolup taşabilir ikisi de, beri yandan trajik anları da içerebilir. Ben, kaleme almak üzere mutlu öyküyü seçtim, belli bir gerçeğe bağlı kalan, bu gerçeğin giderek daha çok ve daha açık seçik oyalandığını gören bir sanatçının öyküsünü. Öyle bir sanatçı ki, karşısında bulduğu yabancı gücü başvurduğu yorumla kendisine mal etmiş, kendi diliyle onu dile getirmiş, kendine özgü yoldan onu yaşamış, dolayısıyla ondaki yadırgatıcılığı ve rahatsız ediciliği hafifletip yumuşatmıştır. Kuşkusuz, sanatçıyı yadırgatan, dengesi için tehdit oluşturup uyumlu yaşamı içine aktarılamayan pek çok yadırgatıcı öğe kalmıştır geride, yapı taşı olarak kullanılmaya elverişsiz bir dağ gibi tıpkı. Hatta belki en son büyük nesneler Vogeler'in gerçeği dışında kalmış, bu gerçek onları gereksinmeden kendi kendini bütünlemeye koyulmuştur. Yaşamı titreşimli bir yanıştan ve söz konusu nesneleri arama çabasından oluşan yalnız ve yurtsuz sanatçı karşısında söz konusu nesneler bugün ya da yarın o isimsiz ve yok edici büyüklükleriyle boy gösterebilir ya da yanlış yollar izleyen ayağının kendisini ölüme doğru çekip götürmesi durumunda sanatçıdan her zaman gizli kalabilir. Ne var ki, bütün o en son doğrular ve derinlikler, büyük kentlerin surları, mazgalları, kapıları ve süsleriyle donatılmış Vogeler'in küçük kentinin kapısından içeri ayak atmasalar da yine de bu kentle ilişki içinde bulunabilir, ışıklarıyla ve çekim güç-

leriyle kendilerinden tümüyle habersiz nesneleri etkileyen uzak yıldızlar gibi küçük kenti etkileri altında tutabilirler.

İşte böyle biriydi romantik denen Heinrich Vogeler; bütün yazgısı, içinde belli belirsiz varlığını sürdüren ve ekmek gibi vazgeçilemeyen gerçeği ele geçirip geçirememesine ve onu kendisine özgü eşsiz bir yaşama, bir sanata, bir sanatçı yaşamına dönüştürüp dönüştürememesine bağlı bir insandı. Bugün kesinlikle şunu söyleyebiliriz ki, böyle bir işin üstesinden gelebilmiştir Vogeler. Bu satırları yazdığım yerin ancak yarım saat uzağında bir bahçe, bir ev vardır; amacına ulaşmış bir hayat yaşanmıştır burada, belli bir gelişim sürecini geride bırakan ve büyümesini sürdüren bir dünyaya ev sahipliği yapmaktadır burası. Birkaç iri, parlak yıldızıyla ve ayrı bir sevecenlik gösterip topraktan nazlı çimenlerin boy vermesini sağlayan güneşiyle kendine özgü bir gökyüzünün de bu dünyada yer almayışına insan bazen hayret etmeden duramıyor.

İşte birtakım sınırlamaları ve duvarları içeren Vogeler'in dünyası. Ama kendilerini ören ve kendilerine sahip olan kişi duvarların varlığını yadsımaz, saklayıp gizlemeye çalışmaz onları. Duvarları süsleyip bezer ve kendi mülkiyetindeki bir nesneden söz eder gibi söz eder onlardan, güzellikleri ve kurup çattığı eve uygun düşmeleri sevindirir kendisini. Vogeler, bu duvarları sık sık resme geçirmiştir. Baron Johann Knoop için yaptığı kitap sayfaları arasına konacak işaret üzerinde ve "Dönüş" isimli büyük resminde yine karşımızda buluruz bu duvarları. Özellikle söz konusu resimde, resme geçirilen sahneye bir genişlik ve büyüklük kazandırılmasına katkıda bulunur, kendi dilleriyle sonsuzluktan ve onun ardında başla-

yan gökyüzünden dem vururlar. Tümüyle kendilerine özgü duvarlardır, sadece kendi içinde kapalı bir özelliği dünyevî komşularından ayırmakla kalmaz, büyük bir geleceğin küçük bir resmini çevreler ve onu hal'den, henüz böylesi mazhariyetler için olgunlaşmadığı görülen zamandan ayırırlar.

Ben hiçbir gerçek görmedim ki, Heinrich Vogeler'deki kadar zengin, aynı zamanda her an o kadar gerçek olsun. Resim sayfalarında köylü çocukların sergilendiği köylülerin yaşamı böyle bir gerçeği içerir adeta. Bütün işler söz konusu yaşamda doğal ve zorunlu nitelik taşır ve her şey iyidir. Ve nasıl bu yaşamdan düpedüz kendiliğinden ekinler çıkıp gelir, ekmek çıkıp gelirse, Vogeler'in yaşamından da kendiliğinden bir sanat doğup çıkar, Vogeler'in yurduna bağlıdır bu sanat, işlerin iyi ve kötü gittiği yılları içerir, sanatçının çabasına, güvenine, gücüne ve ellerinin sevecenliğine gereksinim duyar, sanatı adeta bir tarladır da sanatçı tohumlar saçar bu tarlaya, ekinler olgunlaşınca onları biçer, devşirir.

Heinrich Vogeler, erken bir dönemde (daha 1892'de) özelliğiyle ilgili olarak yıllardan beri pek çok şey yazılmış bir yere gelip yerleşti; öyle bir yer ki, çok önemli bir meydan savaşına sahne olmuş gibi 1895'ten bu yana ismi herkesçe bilinir. Fritz Mackensen burada öğretmenlik yaptı Vogeler'e, doğanın olağanüstü büyüklükteki ödevleriyle bilenmiş inandırıcı dinamizmi genç sanatçıyı alabildiğince etkiledi. Öğretmeni Fritz Mackensen'e, yaşadığı ülkeyi sevme hakkını çoktan ele geçirmiş bu insana sarıldı Vogeler. Onun yol göstericiliğinde yeni yurdunu tanıdı: Yaradılışın son günündeki çalışmadan henüz soluk soluğa Tanrı babanın elinden tuttuğu ademdi sanki.

Öğretmeni Mackensen'in gördüğü şeylerin aynını görmedi Vogeler, onun sevdiği şeyleri sevmedi; ama görme ve sevme yeteneğine kavuşmasını, ülkenin pek çok güzelliğini bilen Mackensen'e, söz konusu güzelliklere götüren, hatta onları da aşıp ötelere geçen yolları aramaya yaşamını adamış bu dostuna borçludur. Vogeler aynı yere yerleşmiş daha başka sanatçıları da tanıdı, günümüzde bile pek çok bakımdan bilinmeden kalmış ve kendisine bağlı sanat tarafından üne kavuşturulmamış bu ülkeye her biri kendileyin gönül vermiş sanatçılardı. Topraklarında yeşerdiği ülkenin kendisinden çok daha büyük olduğunu söylemek bu sanat için bir suçlama sayılır mı? Sanmıyorum. Bu ülkede yaşayan sanatçıların büyüme süreçleri henüz sona ermiş değil. Henüz yalnız kişiler olmaktan çok, kendi içlerine kapalı bir yaşam sürüyorlar. Ama sevgilerinde bir tavsama baş göstermedi mi, belki gün gelecek, ülkelerinin yüce yalnızlıklarını açığa vuran saatleri yaşayacak, bu yalnızlıkları içeren bütün o ruh durumlarının gizine ortak olacaklardır. Ama biz burada yalnızca Heinrich Vogeler'den söz edeceğiz. Şunu belirtelim ki, Vogeler'in yaşadığı ülkeyi sevmesinin nedeni, ülkede egemenliğini sürdüren büyük yasaların varlığı değil, bahçesi için ülkenin kendisine yer vermesi, ülkenin güçlü rüzgârlarının bahçesine diktiği ağaçları eğip bükmesi, bahçesinde açan narin ve nazlı çiçeklerin titreşen başçıklarını ülkenin göklerinden süzülüp gelen ışığa çevirmeleridir. Kırın, bayırın rasgele bir yerinde büyüyen ağaçlar, rüzgârın toprağa tohumlarını saçıp rastlantıların büyüttüğü bu öksüz yaratıklar değildi onun için önemli olan. Vogeler, *kendi* ağaçlarını yetiştirebileceği bir bahçeye gereksinim duymuştu; yabancı çayır çimenlerde açan çiçekler onun

için gökyüzündeki sevilmeye sevilen, ama kendilerinden bir şey öğrenilemeyen yıldızlar gibidir. Heinrich Vogeler'in öğrenmeler için seçtiği öğretmen bahçesiydi. O geniş düzlüklerde, ovalarda dağınık yaşayıp kendi kendilerini yineleyerek yetişen bitkilerin temsilcilerini teker teker bahçesinde biraraya toplamak istiyordu. Bahçede çığırtkanlıktan uzak yaşantılarının her biri için simge niteliği taşıyan bir bitki yer alacak, simgenin kendisi de bir yandan gelişimini sürdürecekti. Böylece, sanki anımsanmaları bu çiçeklenen, sararıp solan, sonra yine çiçeğe duran nesnelere bağlı yaşantılarının değişimleri sona ermeyecek, sanki bunlar büyüyüp kendi varlıklarının dışına taşacak, sevecen gökler altında rahatçacık gelişimlerini sürdürecek, ansızın ölümün tülden giysisi içinden geçerek sakin sakin ilerlediği görülen sevgili ölmüşlere benzeyeceklerdi. Bundan böyle hiçbir şey gözünden kaçmadı Vogeler'in. Bahçesinde her şey bir zamanki durumunu korudu, her sevilen, her güzel geçen saat Daphne gibiydi, ince ve uzun dallar, gizemli gizemli parıldayan koyu yapraklarla bir ağaca dönüşüyordu.

Vogeler'in çevresi kendi yaşamıyla kuşatılmıştı, her zaman yaşamının ortasında bulunuyordu Vogeler. Bu söylediğimizi kelime anlamıyla almak gerekiyor; çünkü Vogeler'in kendisi bu bahçenin bahçıvanıydı. Bir kitap kaleme almak istenir de harfler nasıl yan yana dizilirse, o da ağaçları öyle diziyordu bahçesinde,baharlar ve kışlar da tıpkı ışık ve karanlık gibi kitabın yaprakları üzerinden geçip gidiyordu. Ancak, bizim bu karşılaştırma işin bir yönü için geçerlilik taşıyor. Bahçeye pek tuhaf bir bahçıvan gelmişti, bir şairdi kendisi, bahçesine bir şiirin başlangıç dizelerini yerleştirip uygulanacak ritmi ima yollu

belirledikten sonra şiirin arkasını getirmeyi doğanın kendisine bırakmış ve şair-ressam yabanıl bir büyüme sürecini yaşayan şiirin uyarıcı etkisiyle bir resim yaratarak bahçeyi yansıtmıştı; yaptığı resim onu yeni bir denemede bulunmaya yöneltmiş, söz konusu deneme sırasında şair-ressam yeniden gerçek bir bahçıvana dönüşmüştü. Nasıl bir uyarı ve karşılıklı etkileşim zincirinin bahçeyi Vogeler'in sanatıyla birleştirdiğini anlatmak, bunun için gerekli imgeleri arayıp bulmak güç doğrusu. Vogeler'in bahçede büyümelerini sürdüren çiziresimleriyle boyaresimleri, sonunda yeni resimlerin yaratılmasına vesile oluşturmuş, bahçeden ve ondaki gelişimlerden ayrılmayan sanatı pek çok gelişme geçirmiş ve gelişmeler daha büyük yeni beklentileri karşılayabilmek için adeta kendiliğinden gerçekleşmişti. Sanatının ilk ve orta döneminde Vogeler'in çalışmalarında her şeyin insan üzerinde bir bahar izlenimi bırakması rastlantı değildir; çünkü körpe ve yeni bir bahçe yaz mevsiminde de narin ve seyrek varlığını sürdürür, iri gözenekli bir görünüm taşır ve her gözenekten gökyüzü içeri bakar. Ancak, ileride, bahçesi daha kalabalık bir görünüme kavuştuğu, içindeki ağaçlar büyüyüp olgunlaşarak çiçekler sayılamayacak kadar çoğaldığı zamandır ki, Vogeler yazdan söz açabilmiştir ve bu da aynı zamanda onun kendi yazı olmuştur. Daha bir önceki yıl yapılmış resimlerde sanatçının tuvaldeki her boş mekânı doldurmaya, tuvalin her köşesi üzerinde çalışmaya, nesneleri yan yana dizmeye eğilim gösterdiğine tanık oluruz; sık çalılıkların, ışıl ışıl meyvelerden geçilmeyen koyu dal ve yapraklarla ulu ağaçların yerini sanatçının çiziresimlerinde görmeye alıştığımız, genç kızsı bir zarifliği ve inceliği içeren ağaçlar alır. Beri yandan, Vogeler sivrilik ve sertlikleriyle artık yeni gereksinimini

karşılayamayan gravürlerden el çeker, resimler için henüz bazı hazırlıkların yapılması gerektiğinden yeni bir dışavurum olanağına kavuşacağı zamanı beklemeye koyulur. Bunu da ahşap zemin üzerine oyma resimlerde ele geçirir, söz konusu yönteme ilkin "Insel Yayınevi" tarafından yayınlanan kitapların sayfalarını bezemekte başvurur, daha sonra da bağımsız resimler yaratıp koyar ortaya, bir eşi daha gösterilemeyecek resimlerdir bunlar, Vogeler'in sanatının en ilginç belgeleri arasında yer alır. Kuşkusuz, böyle bir gelişimin çıkış noktası sürekli büyüyen zenginliğiyle bahçedir yine. Vogeler sık ağaç ve dalların renkli çeşitliliğini henüz duyumsamadan önce, birbirine dolanmış kenar çizgileriyle ilgilendi ve "Insel Yayınevi"nin kitapları için çizdiği fantastik kuşlar konturların çizgilerinin gizini araştırmaya yönelik bir deneme oluşturdu. Öyle görülüyor ki, söz konusu gizi ele geçirmeye her gün biraz daha yaklaştı, çünkü bu gizi ele vermenin hayli uzağındaki çiziresimlerde konturlar ancak bilen bir kişinin elinden çıkabilecek bir kesinlik ve kararlılık taşır. *Alman Sanat ve Dekorasyon* dergisinin Heinrich Vogeler'e ayırdığı nisan özel sayısında tıpkıbasımı yapılan kitap süslemelerinin rasgele birini alıp buradaki konturlarda dikkati çeken güvensizliği ve yeterli olgunluktan yoksunluğu anımsayalım; hayli gelişmiş bir kontur dilinin zahmetsizce kullanıldığı "Düşler" resmini kitap resimlemeleriyle karşılaştırırsak o günle bugün arasında gerek iç, gerek dış bakımından yılların sayısıyla ölçülemeyecek kadar çok gelişmenin yer aldığına ilişkin görüşüm haklılık kazanacaktır. Bütün bu gelişimi sağlayan "Insel Yayınevi" kurulmuş, Vogeler'e resimleri için gereken yeri ve uyarıları buyur edip vermiş, Beardsley'in çiziresimlerini izleyicilere sunmuştu; Vogeler için vahiy

değerindeki bu çiziresimler, onun zengin kültür birikimlerinden yararlandığı kişilerle tanışmasını sağladı, bu kişilerin kendisininki gibi gerçekliğe dönüştürmeleri temel alan karakterleri yabancı bir akrabalıkla duygulandırdı Vogeler'i.

Daha önce de Heinrich Vogeler, tatbiki sanata yönelik düşüncelerini hayata geçirmeyi denemişti. Benim bir Empire duygusundan değil, körpe bahçelerin varlığından yola koyularak açıklamak istediğim üslubu daha o zamanlar hayli gelişmiş nitelik taşımışsa da, gerekli malzeme bilgisinden yoksundu; konturlarda ne kadar güçlü bir güven duygusu kendini açığa vurursa vursun, bunlarla hiçbir nesne oluşturulamazdı. Gerçeklik eğiliminin Vogeler'in yaşamında laytmotiflerden birini ve sanatçının kendine özgü kişiliğinin temelini oluşturduğu akıldan çıkarılmadı mı, onun için birtakım nesneler oluşturmanın, yani kendi iç dünyasının basit ve sade dışavurumlarını günlük yaşam sürecine katmanın, kendisini ve başkalarını bunlarla sarıp kuşatmanın hayli önem taşıdığı anlaşılacaktır. Vogeler, "Insel Yayınevi" çevresinde tüm malzemelerin seslerini tanıyan, gümüşün, kadifenin, ipeğin ve camın tınılarını topluca içeren güzel ezgiler besteleme yeteneğiyle donatılmış genç dostlarla karşılaşıp bunların arasında yavaş yavaş gelişti, söz konusu ödevlerin üstesinden gelecek aşamaya ulaştı. Aynı çevrede gümüşün ruhunu tanıdı, kendisiyle bir gönül akrabalığını içeren bu sessiz metalin genç kızsı doğasını öğrendi; içine öyle şiirler, öyle ezgiler yerleştirdi ki, gümüş bunları pırıl pırıl sesiyle söylemeye koyuldu. Kocaman bir kuşun birarada tuttuğu sarmaşık motiflerinden zengin çevresiyle o harikulade güzellikteki ayna, tamamen gümüşün özüne uygun olarak gerçeklikten uzak biçimde, ama alabil-

diğine bir güven duygusuyla üzerinde inceden inceye çalışılmış lale motifi, daha önce sözü edilen çiziresimlerle bütünleyici ilişki içinde bulunan dingin, doğal gerçeklikte nesnelerdir. Çünkü bir malzemeyi titizlikle gözden geçirip tanımak, malzemedeki hiçbir yerin boş olmadığını, her yerin yanı başındaki yerden farklılık gösterdiğini ortaya koyar, hiçbir aradan, boşluktan ve bozguncu özellikten söz edilemeyeceğini, ortada sadece bir dışavurumun varlığını, güzel nesnelerdeki o büyük büyünün ve söz konusu nesnelerin yaşam için taşıdığı önemin bu zenginlikte, bu bollukta saklı yattığını öğretir insana.

Heinrich Vogeler'in gümüş ve cam konusundaki deneyimlerinin doğruluğunu, yeni gözlerle baktığı, büyüme sürecini yaşayan, rasgele bir nesnedeki renk ve biçim zenginliğini gösteren bahçesi onayladı. Bunu iyi anlayabilmek için ülkenin nemli ikliminin nasıl her şeyi etkilediğini, nasıl bir çitteki latalardan her birinin renksiz ve uçuk bir görünüm sergilediğini, yağmurun etkisiyle içindeki damarların nasıl ışıl ışıl parıldadığını ya da üzerinin dumanlı bir yeşille nasıl örtüldüğünü ya da eskimiş mihrap örtülerinden ve âyin giysilerinden kopmuş parçalar gibi iplik iplik tuhaf örgülerle kaplanmış göründüğünü bilmek gerekir. Bahçenin alabildiğine küçük bir köşesine gözler çevrilmeye görsün, bir sürü biçim ve renk uyarıları gelip bulur insanı. İpek kumaş artıklarıyla bir aplikasyonun nasıl uygulanacağını, aynı şekilde gelişim sürecini yaşayan yeni resimlerinin temel renk düşüncesini ya da bu resimlerin tuvale nasıl geçirileceğini bahçedeki ağaç gövdeleri ya da eski bir yosun duvar örneklerle ortaya koyar.

Söz konusu gelişim sürecinin uç noktasında "Mayıs Sabahı" isimli küçük resim yer alır. Havanın nasıl resme

geçirildiğine, şafak vaktinin taze ve erken serinliğinde konturların nasıl titreştiğine, nasıl her şeyin beklentiyle, soluyuşla ve kıvançla dolup taştığına dikkat ediniz lütfen! İnsan konturların ritminde mayıs sabahındaki bu erken saatin yalnızlığını dolduran pek çok kuş cıvıltısını işittiğini sanır, renkler üzerine düşen ışığın nasıl çoğalarak daha dolgun, daha koyu niteliğe büründüğünü görür gibi olur, beri yandan resmin bir an'ı, bir dinginlik an'ını, adeta sabahın doruk noktasını yansıttığını sezer, artık onun bu noktadan aşağılara inip gümüşsü ovasına ulaşmak üzere olduğunu da bilir.

"Müjde" isimli resimde düzenli bir seyir izlemeyip biraz el yordamıyla olsa da ilerlemesini sürdürür gelişim süreci. Resmin karşısına geçen bir kişinin aklına ilk gelecek şey, Vogeler'in daha önce de "Müjde" isimli bir resim,bir gravür yapmış olduğudur; öyle bir gravür ki, sanatçının ünlü yapıtları arasında yer almasa bile görenlerin belleğinden asla silinmeyecektir. Ama bu da Vogeler'in ilk "Müjde"si değildir. Sonrakilerin hepsinden daha güzel ilk müjde, bir günlük yerini tutan ve sanatçının yaşamındaki Worpsweder döneminin başındaki yaşantılarını yansıtan büyük bir eskiz albümünde bulunmaktadır, kurşunkalemle yapılmış bir eskizdir. Ve "Müjde" bir yaşantı oluşturmuştur Vogeler için. Onun ve sanatının yanı başında bahçesinin bir kardeşi, bir arkadaşı gibi gelişimini sürdüren o ince ve uzun boylu narin kız, gitarının tınılarında ilk kez yaşamın ve mutluluğun seslerini işitip Vogeler'in yanı başından kulak kabartarak gökyüzüne baktığı zaman sanatçı söz konusu eşsiz resmi, sonradan gerçeklik kazanıp bir sessizlik ve olağanüstülük içinde amacına ulaşan Meryem yaşamının ilk çiziresmini yaptı. "Müjde" resmini tuvale geçirmeden böy-

le bir tecelliyi beklemesi gerekmişti. Yaşama ayak uyduran sanatı düş olmaktan çıktığında gözlerini dünyaya açacak o resmi bir vakit sadece ima yollu, kâhince bir düş içinde yapıp çıkarmıştı.

Tabloda her şey çiziresimdekinden daha bir olgunluğu içermekte, çiziresimle ilişkisi gerçeğin düşle ilişkisine benzemektedir. Resmin bütün parçalarında bir denge durumu görülür, kırların dinginliğinden birşeyler göze çarpar. Meryem'de de yine kırların dinginliğinden biraz bir şeyler dikkati çeker, Meryem'e doğru eğilmiş ilahilerle konuşan melekte de gökyüzünün sessizliğinden bir şeyler sezilir. İçerik resmin sadece bir yerine sıkıştırılmamış, belli bir düzen kollanarak resmin tamamı üzerine dağıtılmıştır, bir yaz gününde hoş bir koku gibi resmin bütününe sinmiş durumdadır. Resmin bir üstünlüğüdür bu da, beri yandan çiziresimde unutulamayacak kadar buruk ve tekyanlı bir zorbalıkla ele geçirilmiş dışavurumda bir güçsüzleşmedir. Çiziresimde müjde bir olaydır, tabloda ise bir ruh durumunu yansıtır...

Ve ilk müjdeyi içeren eski eskiz albümünün olaylarla dolup taştığı görülür. Olaylar çokluk İncil'den alınmış yalın imgelerle anlatılır, adeta gür bir sesle konuşurlar. Albümde bir eskizle karşılaşırız örneğin, "Şefaat" ismini taşır. Arka planda dişi bir eşek, yanı başında da bir işle oyalanan ihtiyar bir adam görürüz. Ön planda bir kadın yer alır, diz çökmüştür yere; konuşan ağzının profilinden öyle anlaşılır ki, içtenliği konusunda Tanrıyı inandırmaya ve iknaya yönelik duasında bir büyüklük ve güç saklıdır. Yere diz çökmüştür kadın, ama sanki yüzlerce kişi diz çökmüş gibidir, dua eder kadın, ama sanki bir ulusun bütün anneleri Tanrının gönlünü kazanmak için biraraya toplanmıştır, sanki bütün dünya şu

ya da bu şekilde katılır duaya. Bunun gibi "Kaçışta Huzur" başlığını taşıyan birbaşka eskizde kutlu ailenin bir yalnızlık ortasında verdiği molaya ve yaptığı ibadete de her şey katılır adeta. Eskiz, Vogeler'in en yalın kompozisyonlarından biridir. Nasıl "Şefaat" seslerle dolup taşar görüntürse, burada da her şey suskunluk ve sessizlikle dolup taşar gibidir. İhtiyar adam hayvanın yanı başında dikilmekte, kadın ise hayvanın gölgesinde diz çökmüş çocuğunu emzirmektedir. Topluluğun çevresinde engin bir kır ışıl ışıl açılıp uzanır, adeta tüm yabancılık yitip giderek kendilerini bir teslimiyetle eline bırakanların yurduna, vatanına dönüşür. Eskizdeki ailenin geldiği yollar görülür uzakta ve sadece bu yollardır ki, kaçışın telaş ve korkusundan, gerilere zaman zaman bir göz atış ve kulak kabartıştan, bilinmeyen bir geleceğe ve uzak ülkelere doğru sürdürülecek bir yolculuktan dem vurur.

İncil'den alınan bu motiflerin tıpkı daha önce masal motifleri gibi, eskiz ve tasarılarını bir isimle donatmak için sanatçının başvurduğu bahanelerden başka şey olmadığını eskiz albümüne dayanarak saptamak ilginçtir. Vogeler'i "Yedi Kuğu" gravürünü yapmaya yönelten uyarının kaynağı nasıl masal değilse, Meryem'in yaşamını konu alan eskizlerin de gelişip olgunlaşmasını sağlayan İncil okumaları olmamıştır. Bu eskizler de yine gerçek yaşama borçludur yaratılmalarını, doğuşlarını hazırlayan olaylar yine Vogeler'in bahçesinin bir yerinde geçmiştir. Bahçe yumuşak bir eğimle inerek şoseye ulaşır; bahçenin yüksek noktalarında durup duvarları üzerinden aşağılara bakıldı mı, çayır çimenleri ve dörtgen bahçeleriyle görkemli bir hava esen büyük ağaç kümeleri, yaklaşıp uzaklaşan yolları, ayrıca su mecralarıyla düm-

düz uzanıp giden bir ova görülür. Vogeler gerçekte bu görüntüleri asla resme geçirmemiştir; ne var ki, çepçevre kendisini sarıp kuşatan ovaların bilinciyle bahçesinde gezip dolaşırken, bahçeyi de o engin dünyanın bir parçası gibi, bir parça düzlük ve büyüklük gibi duyumsamıştır. Adeta denebilir ki, düzlüğün, ovanın ruhu söz konusu çiziresimlerde İncil'den alınan motiflerin arka planında saklı yatmaktadır. Böyle olması da rastlantı değildir, çünkü İncil de düzlükler, ovalarla dolup taşar. Uzaklarda kuş bakışı görülebilen yollarda gidip gelen insanlar ve hayvan sürüleri gibi, ufkun yalın çizgisi üzerinde yükselen gündüz ve gecelerin engin ve görkemli semaları da İncil içinde yer alır. Vogeler, gece vakti kendilerini açığa vuran büyüklükleriyle tanır, bilir bu semaları. Ufuktaki yıldızlı geceyi ilahiler söyleyerek yan yana dikilmiş duran uzun boylu üç, dört melekle baştan aşağı doldurduğu çiziresimde söz konusu büyüklüğü hepsinden güzel ve inandırıcı biçimde dışa vurur. Dik başları yüksek gökyüzünden içerilere uzanır meleklerin, hiçbir kırışıklığın yer almadığı giysilerinin etekleri ağaç kümelerine sürünür ve geceleri esen rüzgâr gibi sürülerin ve çobanların vücutlarını yalar ve bu çobanlarla sürülerin başları üzerinde melekler Bethlehem mesajını söylerler. Bu çizgiresim de kalın ve eski eskiz albümünde yer alan eskizlerden biridir. Heinrich Vogeler bu eskizden ileride bir boyaresim yaparsa, belki resimlerinden en güzeli olacaktır bu, çünkü ressamlığı bana bu kutsal gecenin gizini bastırılmış renkliliğiyle dile getirmeye elverişli görünüyor. Vogeler'inki gibi yaşamsız yapamayan sanat her zaman bu yolu izleyecektir; yaşamın enginliğini kendisine öğretmen yapan, yaşama alışan bir sanat başka her sanattan daha sessiz, daha dengeli niteliğe bürünecek,

ama etki gücünü ve derinliğini de yitirecektir. Yavaş yavaş büyüyüp resimlere dönüşen, her şeyin Vogeler'in "Müjde" eskizinde ele geçirilen o yüce dışavurum gücünü içereceği bir sanat düşünülebilir. Ne var ki, böyle bir sanat Vogeler'in sanatı olmayacak, vahiyleri amaçlayan bir sanat ister istemez yaşamdan uzaklaşacaktır; çünkü yaşam bir vahiy değil, ilan edilmemiş yasaların gizemsel yanyanalığıdır. Böyle bir sanat (pek büyük bir sanattır bu, büyük insanların sanatıdır) gerçeklerin yolunu gözlemez, sabırsızlıkla tüm mazhariyetlerin üzerinden atlayıp ötelere geçer. Böyle bir sanatın karşılıklı ilişki içinde bulunduğu, böyle bir sanatın kendisinden doğup çıktığı yaşamı günümüzde henüz yaşama olanağı yoktur. Böyle bir şey ancak gelecekte söz konusu olabilir ve sanat, büyük sanat bu geleceğin bir parçasıdır. Ona şimdi sahip olan, şimdi böyle bir sanatın yapıtlarını yaratan sanatçı, henüz ona uygun bir yaşamdan yoksun bulunur, dolayısıyla zaman içinde yurtsuz ve yabancı biridir. Ama yine de hepimiz uzak gelecekteki bu yüce birleşme gerçekleşmeden dünyanın yıkılıp gitmeyeceği umudunu içimizde taşırız; söz konusu birleşmenin ileride pek büyük sanatçılara bir yurt, bir yuva bağışlayacağını, bir gün gelip yaşamın alabildiğine bir büyüklük kazanacağı ve günümüzde kentin sokaklarına inen akşam kızıllığı gibi bir yabancılık ve tutarsızlıkla ülkeler üzerinde süzülen büyük sanatın böyle bir yaşamdan doğup çıkacağını ummaktan vazgeçmeyiz.

Dolayısıyla, Heinrich Vogeler'i o dar kafalı hayranlarının elinden alıp uzaktaki bir zamanda gerçekleşecek sentezde biricik mazhariyeti gören kişileri bu sanatçıya yöneltmek gerekiyor; öyle bir mazhariyet ki bunun yanında bütün öbür mazhariyetler sönük özlemler olarak

kalacaktır. Söz konusu kişiler Vogelere bir öncü, büyük gelecekleri başlatan alçakgönüllü ve küçük biri gözüyle bakacak, bu tutumlarıyla kendisini övgülere boğan eski hayranlarından daha çok onurlandıracaklardır. Böylece Vogeler'i pek çok kişinin elinden kurtararak pek az kişiye buyur edip verdiğimin elbette bilincindeyim.

İÇİNDEKİLER

Sanat Üstüne (1898) 5
Goethe'nin "Yolcu" Şiirinde Düşünceler Dizisi ve Şiirin Anlamı (1893) 14
Nesnelerin Melodisi Üstüne Notlar (1898) 19
Peysaj (1902) 33
Manzara Ressamlığı (1902-1903) 40
İzlenimcilik (1898) 58
Çocuğun Yüzyılı (1902) 63
Modern Şiir (5 Mart 1898'de Prag'da Yapılan Konuşma) 71
Thomas Mann'ın Buddenbrook'u (1902) 82
Richard Schaukel (Seçilmiş Şiirler) (1905) 86
Sanat Yapıtları (1903) 90
Kuzey Kitapları (1903) 92
Monologun Değeri (1898) 99
'Monologun Değeri Üzerine Birkaç Söz Daha' (Rudolf Steiner'e Açık Mektup) (1898) 104
Maurice Maeterlinck (1902) 108
Maeterlinck Tiyatrosu (1901) 128
Heinrich Vogeler (1902) 132

Prag'da doğmuş, ama gerçek bir Avrupalı, bir dünya vatandaşı olan Rainer Marie Rilke (1875-1926), yarım yüzyıllık yaşamını sanata adamış, şairliğinin yanı sıra sanat üstüne denemeleriyle de geniş yankı uyandırmıştır.

"... Sanat yapıtlarının bütün öbür yapıtlardan ayrıldığı nokta, adeta geleceğin ürünleri, zamanları henüz gelmemiş ürünler olmalarıdır. Kendilerine kaynaklık eden gelecek yakın değildir; gelecekteki en son yüzyılın ürünleridir sanat yapıtları, izlenen değişik yollar ve gelişimler çemberinin iki ucunun birbiriyle kavuştuğu en son yüzyılın ürünleridir. Dört başı mamur yaratılardır sanat yapıtları, insanların ta baştan beri kurup çatmaya çalıştığı ve işin sonunu getirmek için daha epey çaba harcayacağı Tanrının çağdaşlarıdır."

975 406-718-X
9 789754 067187

0995009
AYY